

Estela Loth Costa
Técnica, espaço e abstração:
uma visão do Instagram em perspectiva flusseriana

Introdução

Discutir imagens inseridas em mídias sociais e como elas permeiam a sociedade nos dias de hoje tem sido um esforço cada vez mais necessário. Em contexto midiaticizado, onde há uma grande circulação de produtos comunicacionais de diferentes linguagens e códigos, as imagens técnicas e as novas tecnologias podem ser observadas como elementos de um processo que promove mudanças na cultura e na forma como sujeitos vivenciam tempo e espaço.

Tendo como foco principal a plataforma Instagram e as fotografias (que são um tipo de imagem-técnica ou tecnoimagem) inseridas no mesmo, o presente estudo pretende pensar o espaço da referida plataforma sob considerações do pensamento flusseriano sobre as tecnologias. Para isso, será feita uma breve revisão de alguns conceitos de Vilém Flusser, de estudiosos de sua obra, e de autores que discutem as questões aqui articuladas, como técnica, fotografia e espaço, sobretudo nos ambientes digitais.

A fotografia é uma tecnologia cultural na qual se produz representações visuais de momentos e por isso se constitui como mídia documental satisfatória. Embora a palavra momento esteja ligada à uma noção temporal que a fotografia abarca, “por suas particularidades físicas, decorrentes do próprio suporte, as imagens fotográficas só podem registrar o tempo como uma forma de extensão espacial, pois estas se organizam muito mais sob a dominância do espaço do que do tempo” (Ferreira 2013: 55).

Segundo Vilém Flusser (2009), “imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação”.

Portanto, pensar a fotografia implica pensar em espaço. Assim, cabe refletir sobre espaço e dimensionalidade no contexto atual, no qual as fotografias digitais são produzidas em larga escala

e circulam em tempo acelerado. Martine Joly (2012) aponta que “só estamos na alvorada de uma geração de imagens virtuais, essas ‘novas’ imagens que nos propõem mundos ilusórios e, no entanto, perceptíveis, dentro dos quais poderemos nos deslocar sem por isso ter de sair de nosso quarto”.

Além disso, também se faz necessário abordar as imagens técnicas inseridas nas mídias sociais, ambientes estes que fazem parte do ciberespaço, que segundo Santaella (2007), “é o espaço informacional das conexões de computadores ao redor do globo, portanto, um espaço que representa o conceito de rede e no qual a geografia física não importa, pois qualquer lugar do mundo fica à distância de um clique”. A plataforma Instagram teve, a princípio, o objetivo de ser uma rede de compartilhamento de fotografias digitais, portanto, imagens técnicas. Suas características apontam para uma supervalorização das tecnoimagens e podem reforçar a inversão da função das imagens, que deveria ser de mediação entre homem e mundo. Sendo assim, o mesmo pode ser visto como um aparelho, conceito flusseriano que será discutido no presente trabalho.

Fotografia e ruptura de paradigmas

O surgimento da fotografia contribuiu para a consolidação da técnica/mecânica na produção simbólica. “A partir da revolução industrial, quando os instrumentos começaram a fazer uso de teorias científicas para a simulação dos órgãos sensoriais, eles se tornaram técnicos, passando a se chamar máquinas” (Santaella 2013: 6). Lucrécia Ferrara (2008) aponta que “(...) a tecnologia mecânica da primeira Revolução Industrial virá a banalizar a essencialidade de atributos lineares e únicos da linguagem renascentista e estabelecerá a reprodutibilidade técnica como princípio básico e definitivo do modo de produzir espaços, pensamentos e comportamentos que, em meados do século XIX (1839, mais exatamente), a imagem fotográfica e os demais aparelhos ópticos acabaram por consagrar, registrando-os decisivamente”.

No texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), Walter Benjamin, ao se preocupar com a questão da técnica, se propõe a pensar criticamente a arte e a política a partir das novas condições que as tecnologias da fotografia e do cinema impunham ao contexto. Flusser também se propõe à reflexão do fenômeno da fotografia como potencial transformador, não somente da comunicação, mas também da condição existencial do ser humano. “Para ambos, Benjamin e Flusser, o advento da fotografia trouxe consigo uma ruptura paradigmática cujos efeitos reverberam até hoje na sociedade, cultura e psiquismo humanos” (Santaella 2013: 5). Sendo assim, “a imagem técnica inaugura, portanto, a possibilidade de entender que o espaço se faz

representar através de espacialidades que, por sua vez, o fazem representável e revelam a possibilidade que permite produzir imagens e, paradoxalmente, no plano da cultura, reproduzir a mesma capacidade perceptiva e cognitiva que a revolução industrial mecânica havia inaugurado e ensinado” (Ferrara 2008: 63).

Tendo como base Benjamin e Flusser, cabe mencionar que a fotografia é elemento de extrema importância ao se tratar dos contextos culturais e políticos realizados desde o seu surgimento. Nas circunstâncias atuais, o pensamento de Vilém Flusser se apresenta como viés reflexivo interessante pois “considera as novas tecnologias tanto sob o aspecto de suas promessas quanto de seus riscos para a democracia real” (Duarte 2014: 41). Já em 1981 Vilém Flusser (2011) aponta que “são as superfícies, e não mais as linhas textuais, que codificam preferencialmente o nosso mundo”. O autor tem como base a fotografia para fazer sua crítica à cultura de massa alertando para a pretensa objetividade das imagens técnicas.

Nesse sentido, Vilém Flusser (2007) aponta que “uma fotografia não é a imagem de uma circunstância (assim como a imagem tradicional o é), mas é a imagem de uma série de conceitos que o fotógrafo tem com relação a uma cena”. A fotografia é, para o autor, um tipo de imagem-técnica, ou seja, imagem produzida por aparelho, que por sua vez é “brinquedo que simula um tipo de pensamento” (Flusser 2007: 136). Aparelho é um conceito relacional que pressupõe a existência de aparelhos de diferentes proporções inseridos uns nos outros. Ou seja, da mesma forma que uma câmera fotográfica é considerada um aparelho, a empresa que a produz é um aparelho maior que, por sua vez, faz parte de um outro aparelho, o econômico mundial, e assim por diante. Dessa forma, a racionalidade dos diferentes contextos sociais é informada pelo aparelho em funcionamento. Assim, as imagens-técnicas são superfícies sógnicas que se realizam na forma de símbolos informados pela conversação do contexto em que estão inseridas. Ao mesmo tempo, olhar para aparelhos menores pode servir de norte para análises do funcionamento de outros aparelhos. “O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato. Análise-lo é método eficaz para captar o essencial de todos os aparelhos, desde os gigantescos (como os administrativos) até os minúsculos (como os chips), que se instalam por toda parte. Pode-se perfeitamente supor que todos os traços aparelhísticos já estão prefigurados no aparelho fotográfico, aparentemente tão inócuo e ‘primitivo’” (Flusser 2009: 19).

O aparelho executa um programa, que por sua vez é um conceito que está ligado à conversação da contemporaneidade. O funcionário faz o programa funcionar no aparelho e o programa é programado por programadores, como explica Duarte (2014): “Na contemporaneidade, ainda de acordo com Flusser, a concepção de *programa* desempenha esse papel. Tal concepção coloca a necessidade da existência de *aparelhos*, isto é, de equipamentos que

façam os programas funcionar, e isso ocorre pela ação dos *funcionários* - pessoas incumbidas de operar os aparelhos. Se há programas, também deve haver *programadores*: aqueles que estabelecem o conjunto de virtualidades contidas nos programas que funcionam nos aparelhos, que, por sua vez, são operados pelos funcionários. Mas os programadores, apesar de terem mais poder que os funcionários comuns, apenas escrevem os programas que determinam o funcionamento dos aparelhos e não são de modo algum onipotentes, pois eles próprios são também funcionários de um meta-aparelho, programado por um meta-programa e assim por diante”.

Sendo assim, é importante considerar o papel histórico da fotografia na formação cultural e na consolidação do aparelho. “Com a fotografia deu-se a invenção da primeira imagem técnica, trazendo em si os atributos de um novo paradigma na produção das imagens” (Santaella 2013: 6).

Instagram como aparelho

Nas últimas décadas a fotografia foi se tornando cada vez mais presente. Os aparelhos fotográficos têm seus tamanhos reduzidos e seus preços cada vez mais acessíveis. Já em 1931 Walter Benjamin (1994) apontou que “a câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador”. As câmeras fotográficas passam a fazer parte do cotidiano de forma intensa, sendo, atualmente, elemento indispensável aos smartphones, que por sua vez, são objetos pessoais que estão sempre ao alcance das mãos. Vilém Flusser (2009), em consonância com Benjamin, aponta para a provável onipotência das imagens técnicas: “tudo, atualmente, tende para as imagens técnicas, são elas memória eterna de todo empenho. Todo ato científico, artístico e político visa a eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videoteipado. Como a imagem técnica é a meta de todo ato, este deixa de ser histórico, passando a ser um ritual de magia”.

Sendo assim, “A câmera fotográfica como dispositivo técnico para a produção de imagens foi inaugural daquilo que viria se tornar uma família cada vez mais povoada de novos membros, a família das imagens técnicas” (Santaella 2013: 6).

As mudanças promovidas pelas tecnologias, não somente as das câmeras fotográficas, provocam alterações nas formas como os indivíduos interagem entre si, com a sociedade, com o espaço e com o tempo. A internet e os dispositivos móveis são tecnologias que contribuíram para tais mudanças. “A emergência de mídias móveis dotadas de conexão aboliu os rituais, instaurou a hipermobilidade e dissipou a dicotomia, infelizmente ainda renitente, entre real e virtual” (Santaella 2013: 135 - 136).

Sendo assim, “temos de considerar o advento de um espaço anteriormente inexistente na textura do mundo: o ciberespaço” (Santaella 2013: 134). O ciberespaço é o espaço de comunicação que surge da conexão de dispositivos e independe da presença física dos indivíduos para que se realize, ou “a nuvem informacional que nos rodeia” (Santaella 2013: 137). Os dispositivos móveis conectados à internet permitem que os indivíduos acessem espaços físicos e ciber ao mesmo tempo. “Ora, essa condição de simultaneidade que pertencia apenas ao registro da imagem, hoje, com a explosão das redes sociais e com a possibilidade de sua atualização a partir de dispositivos móveis, a qualquer hora, em qualquer lugar, é a diferença ontológica entre o transcorrer da vida e o seu registro que também se dissolve” (Santaella 2013: 127).

É nesse contexto que o Instagram, plataforma que abarca as possibilidades de produção e edição de imagens atreladas às funcionalidades das redes sociais, pode ser analisado. A plataforma, que foi lançada em 2010, tinha foco na produção de fotografias feitas na câmera do smartphone. Assim como as câmeras instantâneas do passado, o Instagram prometia a mesma instantaneidade. Ao invés de oferecer a imagem em suporte físico como as antigas Polaroid, a instantaneidade do Instagram se reflete na publicação imediata em rede. Sendo assim, a plataforma combina a utilização de recursos do suporte material do aparelho, no caso o smartphone, com as possibilidades do ciberespaço que se realizam na configuração de uma rede social. Assim, conforme aponta Santaella (2013), “A sucessão temporal da vida como um *continuum* específico em devir ganha a chance de ser registrada enquanto a vida vai passando”. Ou seja, possibilita uma nova relação com o aqui e agora.

Entre todos os seus recursos, cabe mencionar a possibilidade de utilização do Sistema de Posicionamento Global (GPS), como uma forma de publicizar o local em que cada imagem técnica foi tomada. Apesar disso, é possível utilizar localizações diferentes da indicada pelo GPS, ou pelos metadados da fotografia, ao realizar a publicação. Usuários podem criar localizações que nem sequer existem no espaço físico real. Assim, surgem relações dos sujeitos com o espaço que antes das tecnologias digitais seriam impossíveis.

O Instagram também é uma rede social de compartilhamento de fotografias por meio de contas pessoais, profissionais ou comerciais, as quais são gerenciadas através do aplicativo de mesmo nome, que permite publicações de fotografias, peças gráficas ou vídeos somente por dispositivos móveis. “No universo online, a rede social Instagram constitui uma das principais apostas para um modelo comunicativo baseado no poder de denotação das fotografias e na emergência de um tipo de conversa baseada em retratos, selfies e vídeos” (Quevedo-Redondo; Portalés-Oliva 2017: 917).

Sendo assim, a plataforma faz parte de um processo onde há uma reconfiguração na forma como as pessoas se relacionam entre si e com o mundo, estabelecendo noções de espaço que antes das novas tecnologias não seriam possíveis. Por isso há de se considerar alguns aspectos do mesmo. A estrutura do *feed* do Instagram aponta para uma supervalorização das imagens técnicas. A princípio as fotografias e vídeos eram apresentados aos usuários no formato quadrado, entretanto, com o passar dos anos novas formas de se divulgar imagens na rede surgiram com os recursos dos *stories* e *reels*, chegando a reproduzir imagens que ocupam toda a tela do dispositivo em que o usuário o acessa. Existe a possibilidade de que a publicação dessas tecnoimagens seja feita em associação a um texto ou uma legenda explicativa. Entretanto, a plataforma impõe uma limitação de caracteres. Mesmo quando a publicação conta com texto, o *feed* apresenta a imagem e apenas algumas linhas do texto, escondendo o restante e condicionando a leitura de toda legenda ao botão “mais”.

As funcionalidades do Instagram permitem que a comunicação nesta rede se baseie majoritariamente em imagens técnicas. Entretanto, Flusser (2009) aponta para os perigos da onipotência das tecnoimagens e da idolatria: “O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significado do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas”. Assim, as relações que se estabelecem no espaço dessas redes, em especial do Instagram, podem tender a uma alienação, uma vez que o sujeito perde o referencial na realidade e vive em função dos símbolos tecnicamente produzidos.

“Em todo caso os aparelhos funcionam em sentido da despolitização da sociedade” (Flusser 2011: 157). Nesse sentido, as imagens técnicas também surgem como uma forma de enxergar o mundo real enquanto uma representação daquilo que se gostaria que ele fosse, como uma forma de manter a mente ocupada para esquecer da complexidade da sociedade. “Por isto os aparelhos são obrigados a empregar *métodos de extremo divertimento*. Martelam a nossa consciência infeliz com sensações dia e noite. E conseguem divertir-nos com tudo isto por que estamos colaborando com eles” (Flusser 2011: 134).

Dessa forma, a plataforma Instagram pode se apresentar como um aparelho que corrobora com a transformação dos sujeitos em funcionários proporcionando comportamento ritual em torno das tecnoimagens. O mesmo é programado por programadores que ao mesmo tempo são funcionários de um meta-aparelho.

Escalada da abstração: das tecnoimagens ao Instagram

As tecnoimagens representam o último degrau da escalada da abstração, conceito flusseriano que cogita uma progressiva redução da noção espacial na relação que o ser humano estabelece com o mundo a sua volta. Para Flusser, cada passo da escalada “corresponde uma perda dimensional” (Amaral e Baitello 2019: 25). A primeira etapa representa o momento em que o homem começa a criar representações do seu próprio mundo em superfícies. “O mundo se processava na tridimensionalidade dos corpos e objetos num dado ambiente, a partir do momento em que o homem começa a depositar suas marcas sobre planos de toda ordem a dimensão da profundidade se perde” (Amaral e Baitello 2019: 25). Baitello (2006) ainda explica que “este passo permitiu que o homem tomasse consciência de seu entorno, separando-se, enquanto sujeito, do seu entorno objetivo. Mas este mundo objetivo, só pode ser compreendido por um olhar que toma distância dele e assim ocorre um novo distanciamento. As imagens se intrometem entre mundo e homem, e o homem desenvolve a capacidade mediadora da imaginação (Vor-stellung). Estas imagens são consideradas como tradicionais por Flusser, pois ainda mantém uma ligação mágica com as coisas”.

O segundo passo rumo à abstração se dá com a criação de códigos alfanuméricos de organização linear, que segundo Flusser (2009), “ao inventar a escrita, o homem afastou-se ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia aproximar-se dele. (...). Os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas”. “O degrau seguinte é alcançado pela transformação das imagens em pictogramas, ideogramas e letras, que abrem ao homem o caminho para o universo da escrita (e de sua decifração, a leitura). As representações planas das imagens transformam-se em representações lineares. O olhar não mais circula sobre a imagem, mas segue uma linha” (Baitello 2006: 4).

O próximo passo representa a transformação desses códigos lineares em cálculos produzidos por meio da técnica ou dos aparelhos. As imagens técnicas são produzidas pelo aparelho fotográfico. Trata-se da produção simbólica mediada pela técnica. Apesar de esse passo parecer um retorno à bidimensionalidade das imagens tradicionais, Flusser (2009) explica que “fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcódificados em cenas”. E, Baitello (2006) aponta que “tais tecnoimagens nada mais têm a ver com as imagens tradicionais, pois são frutos da etapa seguinte na escalada da abstração: não possuem mais nenhuma corporeidade, são uma fórmula, um cálculo, um algoritmo (...). Elas são nulodimensionais, uma vez que a última dimensão espacial que lhes restava também é subtraída”.

Para Flusser (2017), os cálculos e os algoritmos são conceitos, a saber, são produtos da mente humana, da linguagem, utilizados para explicar o mundo objetivo. Com isso o autor salienta

que esse caminho para a abstração vem desde as primeiras imagens tradicionais nas paredes das cavernas, passa pela criação dos códigos lineares, e carrega também, uma herança do pensamento cartesiano, que buscava a adequação da *res cogitans* à *res extensa*. “Este o (sic) aspecto racional da ciência moderna. (...) A matemática tem, portanto, dois aspectos: o aspecto do lado esquerdo das equações, chamado “aritmética”, e o aspecto do lado direito das equações, chamado “geometria”. A aritmética é a articulação matemática do duvidador, da “coisa pensante”. A geometria é a articulação do mundo objetivo, da “coisa extensa”. A adequação desses dois aspectos da matemática é, pois, a linguagem dentro da qual as equações da ciência moderna devem, em tese, ser formuladas” (Flusser 2017: 169).

Assim, Flusser (2017) aponta que essa tendência para a abstração não é novidade e muito menos inerente às novas tecnologias. Seguindo nesse raciocínio, completa: “O mundo objetivo se torna progressivamente oco, e nesse sentido, se adequa efetivamente à razão discursiva. Pois bem: o mundo da tecnologia é esse mundo esvaziado progressivamente. É assim que a ciência aplicada funciona: esvazia progressivamente o mundo objetivo. A tendência é ultimamente quase palpável. Os instrumentos diminuem em seu tamanho e tendem para o total encolhimento. O instrumento invisível é a meta da tecnologia. A propaganda subliminar ou a parapsicologia como método de telecomunicação são sintomas desse desenvolvimento” (Flusser 2017: 173).

Sendo assim, a escalada da abstração aponta para um contexto em que produtos simbólicos, que também são produzidos tecnicamente, são centrais, um cenário em que há mais valor em *não-coisas*. “Este último universo passa a ocupar cada vez mais as vidas humanas e seu entorno: as coisas (e suas inúmeras versões: os produtos, os objetos, o hardware, a matéria bruta) perdem valor enquanto as não-coisas (e suas igualmente inúmeras manifestações: as marcas, os símbolos, os serviços, o software, o valor agregado, a fama) ganham crescente destaque, importância e valor. A nulodimensão passa a ser o mundo para o qual somos impelidos com crescente veemência. Um mundo no qual somente há espaço para seres fluidos como o vento, evanescentes como a luz, efêmeros como o tempo. O mundo das não-coisas nos desafia, procurando desmaterializar nossas existências, transformando-as em cálculos, grânulos, pontos e números” (Baitello 2006: 5).

Outro conceito flusseriano que se insere na discussão do presente estudo é a ideia da terceira catástrofe do homem. Na palestra “Reflexões Nômades”, Flusser fala sobre três momentos da história do ser humano (Baitello 2006: 3): o primeiro deles é a “*hominização*, trazida pelo uso das ferramentas de pedra” (Baitello 2006: 3) onde o ser humano vive o nomadismo em busca de alimento e sobrevivência; e o segundo é a “*civilização*, criada pela vida em aldeias, com sua conseqüente sedentarização” (Baitello 2006: 3), quando o homem deixa o nomadismo. A terceira

catástrofe, “em curso e ainda sem nome, é marcada pela volta ao nomadismo, pois as casas se tornaram inabitáveis” (Baitello 2006: 3).

Diante do exposto, Araújo (2012) afirma que “hoje, perfuramos nossas habitações e as intempéries entram pelos buracos e perfurações, por onde entram os furacões da mídia com suas imagens técnicas a partir das tomadas elétricas”. Cabe aqui atualizar que esses furacões da mídia, para além das tomadas, invadem as casas pelo ar na forma de ondas eletromagnéticas de distribuição de banda de internet. Assim, não apenas nas moradias, mas em diversos outros espaços físicos e também em trânsito, as irradiações midiáticas acontecem sem a necessidade de fios. “O vento, este intangível fantasmagórico, que impulsiona o nômade a seguir em frente e a cujo chamado este obedece, é uma experiência que para nós se tornou representável como cálculo e computação. Começamos a nos tornar nômades não apenas porque o vento sopra pelas nossas casas perfuradas, mas sobretudo também porque ele penetra em nós” (Flusser 1997: 156 apud Baitello 2006: 3).

Flusser não teve a chance de discorrer sobre os meios digitais atuais, sobretudo no que diz respeito aos fenômenos que vêm se desencadeando nos últimos 20 anos, já que faleceu em 1991. Entretanto, tendo como base as reflexões propostas pelo filósofo, é possível pensar sobre fenômenos atuais que envolvem as imagens técnicas, o ciberespaço (e as redes sociais/Instagram) e as configurações culturais que se estabelecem com o desenvolvimento de tais tecnologias.

Olhando para os fenômenos ligados às tecnologias digitais e a possibilidade de mobilidade, e tendo como base as ideias de Vilém Flusser, é possível discutir o Instagram, que é um espaço de produção e disseminação de imagens técnicas nulodimensionais, como um espaço abstrato, que Santaella (2007), ao distingui-lo de espaço cognitivo, define: “A distinção entre espaço cognitivo e espaço abstrato é muito sutil. Enquanto o primeiro se refere aos espaços que resultam de constructos teóricos, o abstrato corresponde a um entre esses possíveis constructos, isto é, trata-se do espaço que é criado por relações lógicas que permitem descrevê-los sem que seja necessário fundar essas descrições em observações empíricas. Em espaços como esses, lugares são simplesmente pontos, símbolos que se constituem em um dos elementos dentro de um sistema geral de elementos abstratos”.

Assim é possível pensar sobre o Instagram: trata-se de aparelho de espaço abstrato onde circulam produtos nulodimensionais. Mesmo os textos que aparecem nas redes, que se utilizam do código linear, quando jogados no ciberespaço ou espaço abstrato são sem dimensão, pois sua transferência depende necessariamente da mediação de interfaces técnicas/tecnológicas que re-codificam as mensagens a partir de cálculos.

A superação de tal situação depende de um retorno à filosofia, à filosofia das imagens técnicas pois “a filosofia da fotografia é necessária por que é reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos” (Flusser 2009: 76); e à tecnoimaginação, que segundo Flusser (2011): “a atual contrarrevolução das tecnoimagens é superável apenas graças à faculdade nova, a ser desenvolvida, e que pode ser chamada ‘tecnoimaginação’: capacidade de decifrar tecnoimagens”.

Além disso, compreender as imagens técnicas, seus efeitos, saber decifrá-las implica em lidar com o aparelho. A sobrevivência no aparelho não está na negação do mesmo, mas sim no jogo. “Os jogos simbólicos dos quais participamos não representam universo de experiência concreta qualquer, mas, pelo contrário, tal experiência concreta representa os jogos. Vivemos a experiência concreta em função dos jogos. Os jogos são nosso terreno ontológico, e toda futura ontologia é necessariamente teoria dos jogos. Tudo é ficção, nada é realidade” (Flusser 2011: 128).

Jogar, para o autor, é estar fora e dentro do aparelho, é lidar com o espaço físico e o abstrato. “É possível não se negar a ser sujeito do mundo, mas também não se deixar tomar como objeto. Estar dentro para conhecer e estar fora para pensar. Jogar seria assim, para Flusser, a única maneira viável de exercício de liberdade” (Baio 2013: 2). Sendo assim, faz-se necessário buscar compreender esses espaços, como o do Instagram, por exemplo, aceitando ser parte desse mundo dominado por tecnoimagens, e se colocando em posição reflexiva em relação à ele.

Considerações finais

O presente trabalho teve como objetivo recuperar alguns conceitos flusserianos, sobretudo os que de alguma forma se relacionam com a noção de espaço, para pensar a plataforma Instagram e suas tecnoimagens e as possíveis relações que tais tecnologias possibilitam. Em um primeiro momento foi trazido à luz deste artigo a questão da fotografia e sua relação com a técnica. Foram abordados Walter Benjamin e Vilém Flusser pois ambos, quando tratam da fotografia e do cinema, estão apontando para a questão técnica enquanto mediadora na produção de símbolos. Entre os perigos dessa mediação técnica de aparelhos, está a objetividade dos produtos simbólicos. Uma vez que são simbólicos, sua objetividade deve ser questionada, entretanto, a sensação de realidade que as máquinas possibilitaram às criações trouxeram consigo uma crença equivocada. A crença na objetividade das imagens inverte a relação que o homem estabelece com elas, onde as imagens ganham status de realidade, enquanto a própria realidade não é questionada.

Também foi revisitado neste artigo o conceito de aparelho. Aparelho é um conceito relacional que abarca aparelhos e meta-aparelhos. Ao mesmo tempo que uma máquina fotográfica é um aparelho, a conversação da época atual também o caracteriza. Ligadas à conceituação do aparelho, as ideias de programa, funcionário e programador também foram lembradas. É com base nessas ideias que segue a argumentação seguinte para apontar o Instagram como um aparelho.

Em um segundo momento foi discutido como as novas tecnologias da fotografia e dos dispositivos móveis promovem mudanças nas relações que os sujeitos estabelecem entre si e com o espaço. Discutiu-se a ideia de ciberespaço, apresentada pela pesquisadora Lúcia Santaella, para entender que o Instagram faz parte desse universo que reconfigura as noções de aqui e agora possibilitando a publicação em tempo real de lugares visitados e momentos vividos.

Por fim, foram trazidas à discussão as noções de escalada da abstração e terceira catástrofe do ser humano em que Vilém Flusser discute a gradativa perda do referencial na realidade em detrimento dos símbolos que reduzem as dimensionalidades até chegar ao nível da abstração, ao ponto de o ser humano viver em função de imagens, símbolos, softwares, enfim, de “não-coisas”. Essas imagens, produtos midiáticos, são como um furacão que invade as moradias e retira o homem da condição de sedentário e o recoloca como nômade. Entretanto, o nomadismo agora se caracteriza por viagens simbólicas, pois o ciberespaço permite que se viaje sem sair de casa.

Embora Flusser tenha produzido a maior parte das suas reflexões entre os anos 40 e 80, suas proposições, sobretudo no que diz respeito às tecnologias, ainda se mostram atuais. O pensador já visualizava uma crescente renúncia de se viver tempo e espaço reais em detrimento de virtualidades. Os novos usos da fotografia, os dispositivos móveis e a conectividade acabaram por comprovar as preocupações do pensador tcheco-brasileiro. É nesse sentido que o presente estudo se apresenta como uma tentativa de exemplificar como podemos mobilizar proposições flusserianas em prol de reflexões sobre fenômenos da atualidade.

Referências

- Amaral, L.; Baitello, N. (2019). Abstração e ouvir. Aproximações entre o pensamento de Jean Gebser e Vilém Flusser e suas contribuições para uma ciência da cultura e da mídia. Revista eletrônica do Programa de Mestrado em Comunicação da Faculdade Casper Líbero, n.44, p. 19-29. Disponível em: <https://revistalibero.casperlibero.edu.br/dossie/abstracao-e-ouvir-aproximacoes-entre-o-pensamento-de-jean-gebser-e-vilem-flusser-e-suas-contribuicoes-para-uma-ciencia-da-cultura-e-da-midia/>. Acesso em: 19 de ago de 2021.
- Araújo, M. (2012). A ecologia flusseriana da Comunicação: ideias e conceitos chave, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, V.35, n.2, p. 373-396. Disponível em:

- <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/1459>
Acesso em: 13 de ago de 2021.
- Baio, C. (2013). O filósofo que gostava de jogar: o pensamento dialógico de Vilém Flusser e a sua busca pela liberdade. *Flusser Studies*, n.15, p.01-11. Disponível em <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/baio-o-filosofo.pdf> Acesso em: 27 de ago de 2021.
- Baitello, N. (2006). Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento. *Flusser Studies*, n. 3, p. 01-07. Disponível em: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/terceira-catastrofe-homem.pdf> Acesso em:11 de ago de 2021.
- Benjamin, W. (1994). Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*, São Paulo: Brasiliense.
- Duarte, R. (2014). *Indústria cultural e meios de comunicação*, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Ferrara, L. (2008). *Comunicação espaço cultura*, São Paulo: Anablume.
- Ferreira, J. (2013). *Narrar a Guerra: produção de sentido no Fotojornalismo*, Tese (Doutorado em Comunicação), Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Flusser, V. (2007). *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*, São Paulo: Cosac Naify.
- Flusser, V. (2009). *Filosofia da Caixa Preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará.
- Flusser, V. (2011). *Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar*, São Paulo: Anablume.
- Flusser, V. (2017). *O último juízo: Gerações I: Culpa e maldição*, São Paulo: É Realizações.
- Joly, M. (2012). *Introdução à análise da imagem*, Campinas: Papirus.
- Quevedo-Redondo, R; Portalés-Oliva, M. (2017). Imagen y comunicación política en Instagram: Celebrificación de los candidatos a la presidencia del Gobierno, *Revista El profesional de la información*, v. 26, n. 5, p. 916-927.
- Santaella, L. (2007). *Linguagens líquidas na era da mobilidade*, São Paulo: Paulus.
- Santaella, L. (2013). *Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação*, São Paulo: Paulus.
- Santaella, L. (2013). Flusser: um pensador visionário, *Flusser Studies*, n.15. Disponível em <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/santae-la-pensador.pdf> Acesso em: 08 de ago de 2021.