

Gabriela Freitas

**Um diálogo entre Flusser e Heidegger: o ser no universo das
imagens técnicas. A dialogue between Flusser and Heidegger: the
being in the universe of technical images**

O termo *imagens técnicas* é muito usado por Vilém Flusser ao se referir às imagens constituídas por pontos, grânulos e pixels, não mais por planos e superfícies, como se caracterizavam as imagens tradicionais. Destarte, portanto, colocamos a distinção entre dois tipos de imagem: a tradicional e a técnica. Compreender as diferenças quanto às suas constituições torna-se relevante para a sociedade contemporânea, em que passamos a nos relacionar com o outro e com o mundo por meio de imagens. Segundo Flusser, as imagens técnicas constituem virtualidades concretizadas e tornadas visíveis (Flusser 2008: 22). O autor afirma ainda que esse tipo de imagem, a técnica, não ocuparia o mesmo nível ontológico das imagens tradicionais (Flusser 2008: 13). Para dar início a essa reflexão partiremos, então, de uma breve compreensão das diferenças entre as imagens tradicionais e técnicas.

Entre imagens tradicionais e técnicas

Quando nos referimos às imagens tradicionais, relacionamo-nas aqui, principalmente, às imagens fotográficas, surgidas no final do século XIX. A fotografia, no contexto de seu surgimento, era compreendida como o reflexo do real, o expoente imagético máximo da busca pela veracidade, ratificada pela certeza incontestável de sua força icônica de expressão: *isso foi* (como defende Barthes em seu livro *a Câmara Clara*, de 1980). Ela representava a busca por uma imagem que pudesse ser manipulada e controlada, de forma objetiva, construindo uma “verdade” palpável.

Ao mesmo tempo em que libera as artes para a busca de visualidades não figurativas, a fotografia, nesse período, também é apropriada por cientistas, juristas e policiais como prova

“real” dos fatos. Reflexo objetivo, captado mediante o apertar de um botão. Todo poder concedido ao ato fotográfico reduzido ao movimento do dedo e não às escolhas subjetivas de recorte e criação de *um real* – dentre tantos possíveis -, que são gerados na percepção da realidade visível pelo olhar de quem está atrás das lentes.

Somente após a apropriação da fotografia pelos artistas, anos mais tarde, por volta da década de 1970 (Rouillé 2010), é que se começa a problematizar o potencial criador da fotografia. Os experimentos com a linguagem fotográfica rumo à abstração, iniciados no auge do modernismo (principalmente por artistas da Bauhaus e do Construtivismo Russo como László Moholy-Nagy e Aleksandr Ródtchenko, respectivamente), acabaram se restringindo a uma esfera visual de composições gráficas puristas não figurativas. Vislumbrava-se uma imagem fluida pela investigação da luz, mas os limites tecnológicos restringiam esses experimentos à superfície material do papel, obtendo visualidades abstratas, mas ainda palpáveis.

Nesse processo de incorporação da fotografia pelas artes, a imagem deixa seu caráter purista de lado e se imiscui em outros tipos de imagem e até mesmo em outras manifestações artísticas. Essa imagem híbrida é um prenúncio de uma realidade multimídia que já se fazia anunciar no cinema e que ganha força total na era digital, principalmente com o surgimento do computador pessoal. Um misto entre cinema, escultura e design, por exemplo, caracteriza a obra do artista Anthony McCall, com suas instalações realizadas por meio de projeções de imagens geométricas em movimento. McCall, na década de 1970, cria verdadeiras esculturas impalpáveis, com o apelo visual de um volume sólido tridimensional, mas feitas, em realidade, apenas de luz – trabalho que retoma no início dos anos 2000. Assim, o artista convida o observador a participar da obra, adentrando seus *solid light films* com o próprio corpo.

Percebemos, então, uma grande transformação na relação do observador da obra com a imagem. No auge do modernismo o observador contempla passivamente a imagem palpável e fixa a um suporte material. Já por volta da década de 1970, ele é convidado à participação e incorporação a uma imagem em movimento e impalpável. Na contemporaneidade, o observador não só participa mas interage com a obra, podendo alterar sua própria estrutura básica, atuando como co-criador em tempo real. Com o desenvolvimento das possibilidades

tecnológicas digitais e o advento da internet, o convite à participação se torna um convite à imersão interativa, que vai além da participação (Maciel 2006: 75).

É nesse contexto que se inserem as imagens técnicas contemporâneas. Possibilitadas pelo sistema binário digital, essas imagens são impalpáveis na sua essência: pontos e pixels que formam superfícies nulodimensionais, como afirma Flusser (2008:13). Uma imagem híbrida e fluida que está em constante transformação. Essa realidade se torna cada vez mais possível, se pensarmos nas tecnologias móveis possibilitadas pelo *wireless*, que permitem a interação *online* de qualquer participante em qualquer momento e lugar, e na tecnologia da Realidade Aumentada (RA), que sustenta o intervalo entre o real e o virtual com a fusão de imagens dessas duas naturezas - criando uma realidade mista e impalpável. Essas imagens passam a se relacionar com o próprio corpo do homem, dando origem a novas interfaces entre homem e mundo (Bentes 2006: 93). Nesse cenário, e a partir de um diálogo entre Flusser e Heidegger, procuraremos problematizar os modos do *ser no* universo das imagens técnicas.

O *ser no* universo das imagens técnicas

Enquanto o sentido das imagens tradicionais seria o de possibilitar uma orientação no mundo, o sentido das imagens técnicas seria o de gerar sentido (Flusser 2008: 50). Os aparelhos que geram imagens não são mais refletores, mas projetores e, assim, podemos criar novas realidades pela manipulação das imagens: “As imagens técnicas tornam imaginável a abstração mais abstrata e o inconcebível em concretamente vivenciável (ibid.: 127). Como, então, distinguir entre essa realidade imaginada – uma realidade de sonho – e a realidade concreta? No universo das imagens técnicas, não faz sentido fazer essa distinção, já que imergimos nesse mundo misto, por vezes impalpável, por vezes tangível, mas igualmente – e cada vez mais naturalmente - percebido e vivenciado.

Se relacionarmos a dinâmica de geração de sentido das imagens técnicas ao conceito de *mundo*¹ em Heidegger, encontraremos alguns pontos em comum. Para o filósofo, o *mundo* é constituído por uma rede de conexões que geram sentido. Como palco do *ser-aí* (*dasein*), o *mundo* é compreendido por meio da circunvisão, ou seja, a partir de uma percepção

¹ Sempre que a palavra ‘mundo’ vier grifada em itálico é porque nos referimos ao conceito de *mundo* heideggeriano.

antinômica do mundo, em que não se faz distinção entre o sujeito e o objeto. Para Heidegger, a própria estrutura da existência é antinômica. Na medida em que o homem vê o “todo”, ele se vê “essencialmente co-inserido nesse todo como algo último, experimenta seu *ser-aí* como estando ‘envolvido’ por esse *medium* inquebrantável, encontra-se em antinômias” (ibid.: 23).

Voltando às imagens técnicas, de acordo com Flusser, a vivência de mundo por meio delas nos levaria a dar as costas ao mundo objetivo (ibid.: 135), pois nosso interesse se voltaria à construção de superfícies secundárias, opostas a esse mundo. Só dispensaríamos nossa atenção àquilo que está traduzido em imagem e, nesse sentido, chegaríamos ao estado de uma “liquidação de toda ontologia, isto é: as imagens técnicas não ocupam níveis de um ‘real’ qualquer, mas são vivenciadas enquanto ‘o concreto’.” (ibid.:142)

Em seus ensaios, Flusser discute a imagem sob um ponto de vista fenomenológico e muitos dos conceitos usados nesse processo provêm, claramente, de um diálogo com o filósofo Martin Heidegger, apesar dessa informação nunca aparecer de forma explícita em seus textos. Ao supor que o homem dá as costas ao mundo objetivo, quando imerso no onírico universo das imagens técnicas, Flusser questiona uma visão de mundo proposta por Heidegger, conforme expusemos anteriormente. Dar costas ao mundo objetivo é dar costas ao *mundo* como *todo*, pois o mundo só se realiza enquanto *mundo* a partir da circunvisão, o que inclui a percepção tanto do sujeito como do objeto. E o *dasein* só se realiza como *ser-no-mundo*, portanto, a partir da circunvisão. A separação entre mundo objetivo e mundo subjetivo já incorre na quebra do conceito de *mundo* heideggeriano, onde o *dasein* se manifesta.

Outro ponto a ser questionado: se no universo das imagens técnicas não há mais sentido na distinção entre mundo real e imaginado, por que o homem estaria dando as costas ao mundo objetivo, como propõe Flusser? Torna-se difícil pensar nesse mundo onírico das imagens técnicas justamente por seu caráter impalpável, ou nulodimensional, como coloca Flusser. No entanto, Heidegger já alerta para o fato de que a concepção espacial de *mundo* não está ligada a questões dimensionais, mas a um *estar-junto*, familiarizado, habitando um mundo experienciável. Enquanto afastarmos uma postura de tematização do mundo - aí sim, separando sujeito do objeto -, para uma percepção por meio da mera *observação* e não da

circunvisão, esse *mundo* imagético pode, sim, constituir um palco para as experiências do *dasein* enquanto *ser-no-mundo*.

O ser se revela no ente por meio dessas experiências vivenciadas no *mundo*. Um mundo que, sob o olhar da *circunvisão*, pode ser compreendido em três dimensões que estão sempre juntas: 1) mundo circundante; 2) mundo compartilhado (com os outros); 3) mundo próprio. Para Heidegger, o *ser-no-mundo* “não diz ser dentro do mundo, mas fundamentalmente ser mundo, e isso na experiência de sendo em ser, de existir na dimensão infinitiva de ser.” (Flusser 2008b: 27). O ser não está dentro do mundo, o que simplificaria essa relação a uma mera questão espacial. *Ser-em* pressupõe que o *em* derive de *innan* – morar, habitar, deter-se. “O ente ao qual pertence o *ser-em*, neste sentido, é o ente que sempre eu mesmo sou [...], ‘eu sou’ diz, por sua vez: eu moro, detenho-me junto... ao mundo, como alguma coisa que, deste ou daquele modo, me é familiar.” (Heidegger 2008b: 100)

Na ficção torna-se mais fácil – e visível – compreender essa situação trazida pelas imagens técnicas, como fizeram os irmãos Wachowski com o filme *Matrix*, de 1999. Podemos dizer que o filme aborda dois níveis de realidade, um palpável e outro impalpável. O *dasein* pode habitar essas duas realidades complementares, vivenciando uma e outra conforme sua vontade ou necessidade. Quando ligado à máquina (um sistema computacional), o ente da realidade originária (palpável) repousa fisicamente, mas continua sendo o mesmo cujo ser, por meio de imagens endógenas estimuladas pela máquina, mergulha na experiência da realidade impalpável. Essas duas realidades fazem parte no mesmo *mundo* do ser. No caso de *Matrix*, as realidades estão tão ligadas que, se um personagem morre no mundo simulado e impalpável, ele morre também no mundo palpável.

No momento em que isolamos apenas uma dessas realidades e passamos a considerá-la como um *mundo* à parte, na tentativa de compreender, a partir dela, o papel do ser na outra realidade/*mundo*, aí estaremos adotando a postura objetiva de tematizar uma realidade em detrimento da outra. Nessa situação realmente acabamos, como propõe Flusser, dando as costas ao mundo objetivo de onde partimos, justamente por separá-lo, isolando-o do mundo subjetivo no qual pensamos adentrar, adotando uma postura de *observação* (e não *circunvisão*) da outra realidade.

Um filme mais recente que também tem seu roteiro baseado numa situação de múltiplos níveis de realidade é *Inception*, do diretor Christopher Nolan, 2010. Diferentemente de *Matrix*, a máquina geradora de realidades aqui é a própria mente humana, por meio dos sonhos. Imagens tão nulodimensionais quanto as imagens técnicas, porém geradas pelo aparelho (para usar o termo flusseriano) mais antigo de todos: o cérebro humano. Em *Inception* podemos distinguir claramente a inserção de uma realidade-sonho dentro da outra. A cada passagem para um novo nível de realidade, o personagem repousa no nível anterior, mas o que acontece na realidade precedente, influencia aquela que está contida nela. E as experiências vivenciadas em cada nível de realidade passam a fazer parte do repertório de vivências daquele *ser*.

Para trazer à discussão os níveis ontológicos sobre os quais também fala Flusser, devemos adotar uma postura de dis-tanciamento, como propõe Heidegger: “Dis-tanciar é, numa primeira aproximação e sobretudo, um aproximar dentro da circunvisão, isto é, trazer para a proximidade no sentido de providenciar, apontar, ter à mão.” (Flusser 2008b: 159) Nesse dis-tanciar, o homem põe o mundo diante de si e o percebe como um *todo* a partir da imagem do mundo, ou seja, o homem compreende o *mundo* como imagem: “Onde se chega à imagem do mundo, cumpre-se uma decisão essencial sobre o ente na totalidade.” (Heidegger 2002: 112). Ao olhar o *mundo* de um ponto dis-tante, o homem se percebe como parte desse mundo e, por isso, também se concebe como imagem e como *ser-no-mundo*. O homem contempla, portanto, sua experiência enquanto ente, mas não de forma passiva, pois essa contemplação se dá no mesmo tempo da vivência, ela é participativa no sentido de perceber um ente que *é, sendo (no-mundo)*.

Apenas a partir de um dis-tanciamento o homem consegue perceber o cotidiano no qual está inserido, tomado pelo ‘falatório’, ou aquilo que se diz por aí, distante de um pensar filosófico - o que nos leva a uma situação de decadência, segundo Heidegger (2008b:290). De acordo com o filósofo, vivemos numa situação cotidiana de falatório para ignorar a indeterminação do *dasein*, pois o confronto com essa indeterminação revela a abertura do ser – o que gera angústia.

Somente quando nos distanciamos e percebemos essa dinâmica, enfrentando a angústia, é que se torna possível desconstruir aquilo que é imposto pelo falatório, numa atitude de de-

cisão (*Idem*:290) em busca da abertura originária do ser, o que constitui um filosofar genuíno, como propõe Heidegger.

Assim, vemos que a concepção do mundo como imagem leva a um distanciamento necessário ao processo da percepção desse mundo pela circunvisão por meio de uma contemplação ativa, que desvela o *ser-no-mundo* e suas vivências na abertura originária do ser. A constituição de uma imagem de mundo é parte da própria dinâmica de compreensão da ontologia do mundo. Segundo Heidegger, quando temos a imagem de algo, a própria coisa está diante de nós (Heidegger 2002: 112). A imagem, portanto, possibilitaria essa visão circundante que se distancia da postura tematizante e objetivadora da ciência, por exemplo.

Diante disso, retomamos a questão ontológica no que diz respeito ao universo das imagens técnicas. Quando Flusser diz que as imagens tradicionais e as imagens técnicas ocupam níveis ontológicos diferentes, concordamos com o autor. As imagens tradicionais refletem o mundo, não criam um mundo de significados próprios, ou seja, elas se constituem enquanto coisas já pertencentes à realidade desse mundo, que apenas o reafirmam. Já as imagens técnicas, como vimos aqui, criam sentidos, geram novas conexões, *estando-no-mundo* como uma de suas possibilidades, e, por sua vez, também criando novos *mundos*. Imagem de mundo que constitui o mundo em si.

Quando Flusser afirma que, diante das imagens técnicas chegaríamos à liquidação de toda ontologia, algumas indagações nos chamam atenção. O autor diz que essa liquidação se daria devido ao fato de as imagens técnicas não ocuparem níveis de um “real”, mas serem vivenciadas enquanto o concreto. Mesmo imerso no ‘concreto’ mundo onírico das imagens técnicas, o ser não deixa de *estar-no-mundo*. Se o tomamos isoladamente a partir desse mundo onírico, tendo ainda a consciência de um *mundo* do qual partiu, estaremos considerando o homem apenas como ente, que se constitui num mero objeto de observação. Quando imerso nesse mundo dos sonhos, o ente vive uma experiência de *ser-naquele-mundo*, por mais impalpável que seja. Além disso, mundo constituído como imagem não deixa de ser *mundo*.

Flusser ainda diz que, nesse contexto, passaríamos de um *estar-no-mundo* a um *estar-face-as-imagens*. A postura de estar *face* às imagens pode levar a uma má compreensão de um contemplar passivo dessas imagens, enquanto o homem se percebe como estando fora delas para *observá-las* e não dis-tante, numa dinâmica de circunvisão, como propõe Heidegger.

Nesse caso, não haveria vivência mas controle, pelas imagens, das experiências de mundo do homem, que se deixaria levar passivamente. *Estar-face-as-imagens* pressupõe um comportamento que nos remete ao homem que habita a caverna de Platão. No universo das imagens técnicas podemos ser criadores, além de espectadores; criadores de *mundos* que podem ser oníricos, mas que, ainda assim, se relacionam às experiências e vivências pessoais de seu criador – um *ser-em-seu-mundo*.

Neste momento, porém, devemos fazer uma consideração em relação a essa questão que se discute. Flusser afirma que as imagens técnicas poderiam nos levar a habitar um mundo onde *estamos-face-as-imagens*, dependendo do contexto da experiência do ser com essas imagens. Elas nos permitem ser criadores, sim, mas nem todos os homens se apropriam das possibilidades criativas dessas imagens. Esses, serão controlados por elas. E é, portanto, para essa situação que Flusser quer chamar atenção. Num mundo em que o homem interage por meio de máquinas e aparelhos, faz-se necessário, conforme propõe o autor, conhecer a programação do aparelho para poder quebrá-la e controlá-la. E nesse ponto concordamos com ele. Assim, apenas o homem que saiu da caverna (se dis-tanciou) pôde perceber o funcionamento daquela programação e sair da situação *face-a-imagem* para ter uma visão circundante do *mundo*.

Trazemos, portanto, mais uma vez, a necessidade do dis-tanciamento, da percepção do *mundo* como imagem para compreendê-lo a partir da circunvisão. No entanto, na sociedade contemporânea, torna-se cada vez mais difícil interromper o ritmo frenético de vida e da quantidade de imagens produzidas (às quais somos submetidos a cada minuto) para realizar esse dis-tanciamento e acabamos, como receia Flusser, nos deixando levar pelas imagens, ou, como coloca Norval Baitello (2005), somos devorados por elas – iconofagia.

Heidegger alerta para o fato de que “todos os modos de aumentar a velocidade com que, hoje, de forma mais ou menos forçada lidamos, impõem a superação da distância.”(2008b:159). Ele fez essa ressalva no momento de expansão da radiodifusão e, segundo diz, essa situação faria com que esse dis-tanciamento se desse pela ampliação e destruição do mundo circundante cotidiano – dinâmica sobre a qual discorremos anteriormente. Em tempos de internet, em que superamos não apenas a distância mas a própria noção de tempo e espaço, essa reflexão se faz ainda mais importante e necessária.

Podemos, sim, ser criadores sem nem mesmo precisar sair de casa. Nossos computadores pessoais, com seus *softwares* ligados à rede de computadores de todo o planeta nos permitem, com as pontas dos dedos, gerar novas interfaces ou ainda externar imagens que habitam a nossa imaginação em pixels constituídos de informação binária virtual, tornando-as visíveis. Além disso, podemos compartilhar essa criação, tão logo esteja pronta, com pessoas de qualquer parte do mundo. No entanto, essa dinâmica acelerada e as múltiplas possibilidades que os aparelhos nos propõem, podem nos levar a um estado de êxtase constante, como alerta Flusser e, mais uma vez, nos tornaríamos consumidores passivos de imagem sem refletir sobre elas, presos na ilusão do êxtase – situação que nos remete novamente ao ‘falatório’ do cotidiano.

Para Flusser, no universo das imagens técnicas vivemos entusiasmados pela inversão da história em espetáculo (2008:57), o que nos leva a estar em constante estado de dispersão e divertimento, numa busca geral por felicidade. Daí a necessidade, reforçamos uma vez mais, do *dis-tanciamento*, posicionando-nos nesse mundo e dando-nos condições de discernimento crítico que nos permitam desprogramar os aparelhos com os quais interagimos, levando-nos a refletir sobre as imagens técnicas, bem como sobre os mundos – e experiências de mundo – que criamos por meio delas.

Aprender a habitar na virtualidade se tornará cada vez mais necessário pois, se hoje já nos relacionamos, via internet e pela tela do computador, com pessoas que nem conhecemos pessoalmente e que vivem em outra parte do planeta com horários e costumes diversos dos nossos, num futuro próximo essa relação se dará de forma mais intuitiva ainda, fora das telas. A tecnologia da Realidade Aumentada, que citamos aqui anteriormente, constituirá apenas uma das possibilidades de hibridismo entre imagens impalpáveis e realidade palpável.

Essas imagens se confundirão com a paisagem concreta e passarão a fazer parte dela, sem a necessidade de que usemos próteses máqunicas para a interação com elas. O próprio corpo interagirá com essas imagens como se palpáveis fossem. Ingressamos numa época que leva ao máximo a experiência prevista por McLuhan (1964) na década de 1960, de que os meios de comunicação seriam extensões do homem; extensões naturais, sem próteses, tornando as imagens técnicas em parte do mundo.

Outro fator interessante dessa dinâmica é que, além de produzir realidades impalpáveis, a própria natureza da interação é também, por sua vez, impalpável. A internet nos conecta ao outro, nos possibilita o compartilhamento num campo de virtualidades. Flusser chamava o que viria a ser a internet de “formigueiro telemático”: “a teia de fios é o universo todo, o universo dos sonhos dos nossos netos. A cibernética é a arte de tecer tais sonhos.”(2008:130). O mundo virtual da internet, bem como os mundos criados pelas imagens técnicas são também, por sua vez, *mundo*. Desvinculados de uma questão dimensional do espaço e cronológica do tempo, são palco para o compartilhamento de experiências e vivências, o que nos remete ao que Heidegger fala sobre o *ser-no-mundo* ser, também, um *ser-com* os outros. “À base desse ser-no-mundo *determinado pelo com*, o mundo é sempre mundo compartilhado. O ser-em é *ser-com* os outros.” (2008b:175)

Vemos, então, que, no universo das imagens técnicas, podemos conceber vários aspectos dessa relação do *ser-com o mundo*, que parecem se tornar ainda mais perceptíveis que antes – o que não quer dizer que antes elas não existissem, longe disso. Assim, nesse contexto, e diante das considerações que levantamos até aqui, cremos poder afirmar que o universo das imagens técnicas é caracterizado pelo *mundo* significado por essas mesmas imagens, que criam um palco para uma possível manifestação do *dasein* na sua relação com os outros por meio das experiências e vivências e o compartilhamento delas. Portanto, se temos, nesse universo, um *ser-num-mundo* constituído de imagens técnicas, arriscamos dizer que, para além de estarmos, nesse mundo, *face-as-imagens*, nós preferimos supor que possamos habitar o universo das imagens técnicas enquanto um *mundo* em que *estamos-nas-imagens*.

Referências Bibliográficas

- Baitello Jr., Norval (2005). A era da iconofagia. São Paulo: Hacker Editores.
 Barthes, Roland (2007). A câmara clara. São Paulo: Ed.USP.
 Bentes, Ivana (2006). Mídia-arte ou estéticas da comunicação e seus modelos teóricos. In: Bruno, Fernanda, Fatorelli, Antonio (orgs.). Limiões da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: MauadX, 2006, pp. 91-108.
 Flusser, Vilém (2008). O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume.
 Heidegger, Martin (2002). Caminhos de Floresta. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Heidegger, Martin (2008a). *Marcas do Caminho*; tradução de Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein; revisão da tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes.
- Heidegger, Martin (2008b). *Ser e Tempo*; tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante Schuback; pós-fácio de Emmanuel Carneiro Leão. 3 ed. Petrópolis: Vozes.
- Maciel, Katia (2006). *Transcinema e a estética da interrupção*. In: Bruno, Fernanda. Fatorelli, Antonio (orgs.). *Limiares da imagem. Tecnologia e Estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, pp.71-76.
- McLuhan, Marshall (1964). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.
- Rouillé, André (2009). *A fotografia. Entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac.