

A LEITURA DE IMAGENS TRADICIONAIS E DE IMAGENS TÉCNICAS EM FLUSSER

Jessé Antunes Torres¹ (Unisul)

Resumo: Este ensaio busca retomar algumas teorias do filósofo Vilém Flusser sobre a imagem tradicional e a imagem técnica, por ocasião da reedição no Brasil daquele que muito provavelmente é o seu mais célebre livro, *Filosofia da caixa preta*, e como contribuição ao XI Seminário Leitura de Imagens para a Educação: Múltiplas Mídias. Flusser defendia que as imagens técnicas – imagens produzidas por aparelhos – têm um estatuto diverso daquele das imagens tradicionais. Assim, também sua leitura deve ser pensada de forma diferente. As contribuições de Flusser para uma filosofia da técnica continuam atualíssimas nesta nossa era dos *smartphones* e *gadgets* diversos.

Palavras-chave: Vilém Flusser; imagem; imagem técnica; escalada da abstração.

1 Introdução

Vilém Flusser, filósofo de origem tcheca e judaica que se exilou no Brasil de 1940 a 1972 por conta do avanço do nazismo na Europa, é conhecido como um relevante pensador da imagem, da mídia e do design. Nos últimos anos tem-se observado um interesse crescente na obra do autor em nosso país. Em 2016 houve a abertura do Arquivo Vilém Flusser São Paulo, no campus Ipiranga da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), um arquivo-espelho daquele que se encontra em Berlim, que abriga toda a obra inédita do autor. Em 2017 também foi anunciado um projeto editorial que visa à publicação de tudo que Flusser escreveu em português pela editora É Realizações.

No momento em que escrevo este ensaio, chega ao mercado brasileiro uma nova edição do livro *Filosofia da caixa preta*, que Flusser publicou em alemão em 1983 e em português em 1985². Passados 35 anos de seu lançamento, o texto, traduzido para mais de vinte línguas, continua atualíssimo, es-

¹ Mestrando em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul), campus Tubarão. MBA em Comunicação Pública e Empresarial pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: <jessehtorres@gmail.com>. (O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e do Arquivo Vilém Flusser São Paulo – PUC-SP.)

² Em outros países o livro é conhecido como *Por uma filosofia da fotografia*, ou nomes similares. No Brasil, a mudança para *Filosofia da caixa preta* decorreu de uma sugestão de Maria Lília Leão, responsável pela primeira edição da obra em terras tupiniquins.

pecialmente nesta nossa era de *smartphones* e *gadgets* vários. Neste pequeno e ímpar livro, Flusser elaborou uma verdadeira filosofia da técnica. A versão em língua portuguesa do livro é especial porque, além de traduzida pelo próprio Flusser, é já uma versão revista do original alemão, uma vez que era uma prática do autor a retradução enquanto reelaboração de seus escritos.

Flusser afasta-se de uma abordagem estritamente semiótica para propor uma reflexão sobre as imagens técnicas baseada principalmente na cibernética, como apontou Arlindo Machado (1998, p. 11). Cibernética que, em Flusser, como escreveu Pias (2015, p. 131), caracteriza-se pela sincronização e acoplagem, por volta do fim da Revolução Industrial, “de máquinas e homens em ‘aparatos’ cibernéticos”, nos quais “absolutiza-se o funcionar”. Assim, *Filosofia da caixa preta* não é um livro sobre a arte da fotografia no sentido tradicional. Antes, toma a fotografia como pretexto para uma reflexão sobre o aparelho e a liberdade do homem frente a este.

O crescente interesse na obra de Flusser talvez se explique pelo fato de o pensamento do autor, como expõe Machado (1998, p. 17), “ser absolutamente certo na análise das mutações culturais e antropológicas que estão a ocorrer no mundo contemporâneo”. Em 2010, meu trabalho de conclusão do curso de Jornalismo na Universidade Federal de Santa Catarina abordou o tema Flusser como pensador dos novos meios digitais e em rede. Atualmente, no âmbito do mestrado em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina, pesquiso um outro aspecto da obra, a chamada ficção filosófica. Neste ensaio, retomo e amadureço algumas reflexões iniciadas naquela primeira monografia escrita em 2010 e procuro oferecer uma contribuição ao debate deste XI Seminário Leitura de Imagens para a Educação a partir da minha condição de estudioso da obra flusseriana.

2. A leitura da imagem tradicional

Mas o que é uma imagem? Para Flusser (1998 [1985], p. 27), “imagens são superfícies que pretendem representar algo. [...] São, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano”. *Imaginação*, no entendimento do autor, é a capacidade tanto de produzir quanto de decifrar imagens,

sendo a decifração das imagens a reconstituição das duas dimensões perdidas/abstraídas quando da sua produção.

Como expõe o filósofo em 1981, durante o ciclo de conferências *Imagem-imagem técnica*, na XVI Bienal de São Paulo, na palestra intitulada *Leitura da imagem tradicional*,

superfícies enquanto armazéns de informação são lugares de linhas e manchas. Codificam a informação armazenada em símbolos planos coloridos. Superfícies obrigam a intenção mediadora e informadora a simbolizar o mundo (real ou fictício, desejado ou receado) por este tipo de código (FLUSSER, [1981a], f. 2).

Como expõe Flusser, quando tratamos de imagens estamos lidando com superfícies, planos. O significado das imagens está na superfície, e pode ser captado por um golpe de vista. Entretanto, esse será apenas o significado superficial. “Quem quiser ‘aprofundar’ o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem” (FLUSSER, 1998 [1985], p. 27). É o que o autor chama de *scanning*. Tal *scanning* segue tanto a estrutura da imagem quanto os impulsos do próprio observador. Por isso o significado da imagem é sempre uma síntese entre as intencionalidades do emissor e do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos denotativos. Por oferecerem um espaço interpretativo, são essencialmente conotativas.

O vaguear do olho pela imagem, segundo Flusser, é circular, pois volta a contemplar elementos já vistos. Por isso o tempo do olhar sobre a imagem é o tempo do “eterno retorno”, circular. “O olhar diacroniza a sincronidade *imagética* por ciclos” (FLUSSER, 1998 [1985], p. 28, grifo no original). Esse tempo que circula é o tempo da magia, muito diferente do tempo linear, que estabelece relações de causalidade. (A escrita teria inerentemente essa temporalidade causal, linear e processual.) Nesse tempo da magia, tanto faz se o nascer do sol traz o canto do galo ou se o canto do galo traz o nascer do sol. Na já citada conferência na XVI Bienal, Flusser ([1981a], f. 2) escreve: “Eis pois a estrutura da sensibilidade, do pensamento e da técnica da imaginação: ao produzir imagens, sincroniza ela as diacronias do mundo, e ao decifrar imagens, re-diacroniza as sincronias imaginadas. ” “É assim que imagens devem

ser lidas: como mediações a serem utilizadas ao dissolvermos a sincronia da sua informação na diacronia do mundo” (FLUSSER, [1981a], f. 3).

Logo nas primeiras páginas do seu *Filosofia da caixa preta*, Flusser (1998 [1985], p. 25) nos oferece um glossário de “definições de trabalho” úteis para a leitura do seu livro em que define “situação” como “cena onde são significativas as relações-entre-as-coisas, e não as coisas-mesmas”. As imagens seriam códigos que traduzem eventos em situações, em cenas. A característica do imagético seria justamente essa codificação em que são significativas as relações entre os elementos que compõem o todo.

3. A escalada da abstração

Imagens técnicas, por sua vez, são imagens de um novo tipo, para Flusser. E para entendermos como o autor concebe isso devemos considerar o modelo teórico da “escalada da abstração”, proposto por ele para a compreensão da evolução das estruturas da cultura, uma vez que para o filósofo tcheco-brasileiro todas as revoluções são revoluções técnicas. A escalada da abstração é a história da progressiva abstração das dimensões do mundo físico no mundo simbólico. Como escreve Winkler (2015, p. 153), “Vilém Flusser faz a sugestão revolucionária de distinguir os meios segundo a dimensionalidade de sua ordenação dos significantes” – embora encontremos já no físico e filósofo alemão Johann Wilhelm Ritter³ um precursor desse pensamento, segundo mostrou Siegfried Zielinski em seu livro *Arqueologia da mídia* (2006).

Para Flusser, de início o ser humano encontra-se num mundo físico tridimensional cuja quarta dimensão poderia ser considerada o tempo. A abstração da dimensão temporal produz as primeiras obras da cultura humana, que são “esculturas” – ferramentas como facas de sílex e estátuas como a Vênus de Willendorf. Quando o homem apreende a matéria para informá-la e transformá-la em objeto da cultura, abstrai a dimensão temporal, visa a imortalizar-se na obra (*vita brevis, ars longa*). É o primeiro degrau da escalada da abstração.

³ Ritter (1776–1810) foi responsável pela descoberta da região ultravioleta do espectro eletromagnético.

O próximo passo é a abstração de mais uma dimensão – um passo para trás, um recuo para a visão das superfícies –, resultando em imagens, que são de natureza bidimensional. Nas cavernas de Lascaux e Pech Merle encontraríamos as primeiras tentativas do homem de orientar-se no mundo através de códigos bidimensionais. Progressivamente, entretanto, imagens passam a deixar de ser uma mediação para o mundo para tornarem-se biombos que encobrem o mundo, devido à idolatria. Imagens viram objeto de adoração e perdem sua função orientadora. Para Flusser ([1981a], f. 3) isso se dá devido a uma “dialética inerente em toda mediação: em vez de os instrumentos funcionarem em função do homem, o homem passa a funcionar em função dos instrumentos”.

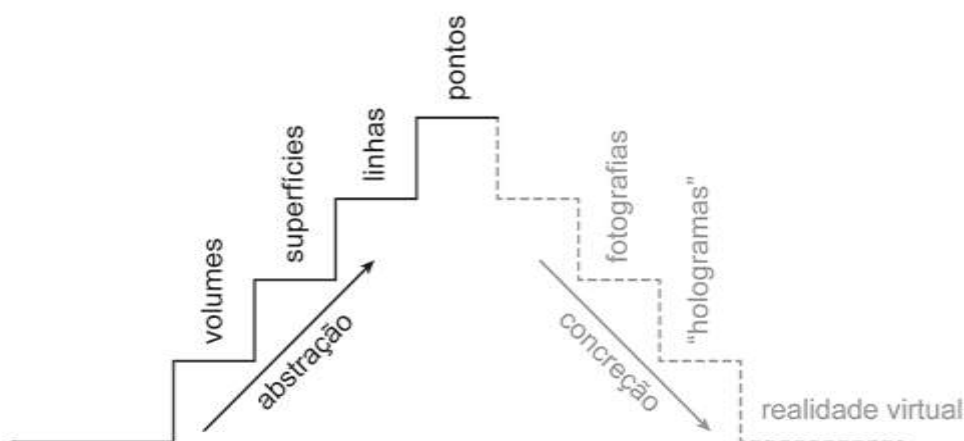
Para *remediar* o cenário, novas formas de mediação surgem. É necessário que se abstraia mais uma dimensão. Ao criticar a imagem, decompô-la e racionalizá-la, para Flusser, o homem cria a escrita, que nasce justamente da imagem. A escrita seria um código unidimensional, linear, que “rasga” a imagem para expor o mundo ocultado pela idolatria (embora páginas de livros e revistas sejam bidimensionais por questões práticas, um texto é essencialmente uma linha que termina no derradeiro ponto final). O “elo perdido” entre a escrita e a imagem, nós poderíamos constatá-lo nas formas de escrita hieroglíficas, que enfileiram elementos pictóricos. A escrita cria a história, mas não no sentido de que permite o registro dos relatos, mas de que ela cria a percepção humana do mundo como processo. Quando a imagem era a forma por excelência de mediação com o mundo, o ser humano vivia um tempo do eterno retorno, mágico-mítico. A palavra escrita cria a história. Critica as imagens para desmitificá-las.

A ascensão da escrita alfabética como código mediador por excelência do homem com o mundo faz com que a imagem perca a centralidade que tinha na vida pré-histórica. A imagem deixa de ser protagonista. Para Flusser, a imagem vai se refugiar em *guetos* chamados museus e exposições – e chamo aqui atenção para a escolha altamente significativa da palavra “gueto” por Flusser, um judeu que (sobre)viveu o horror do holocausto.

Entretanto, mesmo textos podem deixar de ser mediações para o mundo e tornarem-se opacos. É a *textolatria*, segundo Flusser, que torna necessário subir mais um degrau da escalada da abstração. A abstração de mais uma dimensão cria os códigos *nulodimensionais* (de zero dimensão), nos quais encontraríamos a redução do mundo a *pontos*. Esses novos códigos surgem para criticar os textos e combater a *textolatria*. Nos códigos nulodimensionais, é o número, a cifra, o valor matemático que está no pano de fundo.

Há de se perguntar, entretanto, como algo que não tem dimensões pode ser tangível ou visível. É que, embora os códigos nulodimensionais sejam estruturados em pontos (invisíveis), sua visualização se dá na projeção/concreção. O vetor da abstração se inverte, pois não há mais o que ver ou tocar. Nesse sentido, é como se o homem tivesse começado a descer a escada/escalada da abstração, mas pelo lado oposto – o lado da projeção/concreção de mundos alternativos/simbólicos (Figura 1). Uma imagem estruturada em códigos nulodimensionais é o que Flusser chama de imagem técnica – trata-se de uma imagem que não nasce a partir da abstração da circunstância em duas dimensões, mas da abstração de textos. Se a escrita nasce das imagens, a imagem técnica nasce da escrita.

Figura 1 – Uma representação gráfica simplificada da “escalada da abstração”



Fonte: elaborada pelo autor.

Na prática, a imagem técnica é “imagem produzida por aparelho” (FLUSSER, 1998 [1985], p. 24), como o computador, o televisor ou o telefone celular, hoje. Mas também é a imagem produzida pela “rudimentar” câmera fotográfica. Flusser localiza na invenção da fotografia o surgimento da imagem técnica – dialogando com autores como Walter Benjamin (2012 [1935/1936]), que em seu célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* já apontava as mudanças estéticas e sociais decorrentes da fotografia e do cinema. Para Flusser, a câmera fotográfica é um aparelho para a produção automática de imagens possibilitado pelo conhecimento científico – e o próprio conhecimento científico só foi possível graças ao desenvolvimento da escrita.

É necessário, contudo, tomar a “escalada da abstração” flusseriana como apenas um modelo teórico conceitual, e, portanto provisório, como o próprio autor advertia: “O que se acaba de propor é um modelo ‘fenomenológico’ da história da cultura, um modelo que não visa validade geral mas apenas servir de gancho sobre o qual se possa pendurar o problema das techno-imagens” (FLUSSER, 2008, p. 18).

Uma crítica que se poderia fazer é que Flusser, ao compreender as revoluções técnico-culturais sob o modelo da escalada da abstração, faz “história”, ou seja, não deixa de cair na linearidade causal e processual. Entretanto, é preciso que entendamos que a subida de um degrau na escalada da abstração não significa que o degrau anterior desaparece, mas sim que passa a ser remediado, contaminado pelo novo código. Além disso, escrever textos era o que sabia fazer Flusser – “[...] sou prisioneiro do alfabeto [...]” (FLUSSER, apud LEÃO, 1999, p. 18), disse certa vez em carta a Maria Lília Leão. Houve tentativas do autor de se envolver com o vídeo e as tecnologias digitais, mas o seu *medium* por excelência era o texto, batido à máquina de escrever. E apesar dessa limitação, a escrita de Flusser, como expõe Costa (2018), é contaminada pela imagem.

Se a escrita inaugurou a era da história, a imagem técnica inaugura uma nova era, a da pós-história. Para Flusser (1998 [1985], p. 37), a invenção da imagem técnica é algo tão importante e tão revolucionário quanto a invenção da escrita. Tanto que no prefácio à edição brasileira de *Filosofia da caixa*

pretão autor expõe que as reflexões de seu livro partem da hipótese de que “seria possível observar duas revoluções fundamentais na estrutura cultural”: a “invenção da escrita linear” e a “invenção das imagens técnicas” (FLUSSER, 1998 [1985], p. 21). A pós-história é um conceito central em Flusser, e no mesmo ano de 1983 ele publica no Brasil um livro de vinte ensaios, *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar* (FLUSSER, 1983), em que problematiza justamente os aspectos políticos da nossa situação, a saber, do “[...] aparato como o modelo estético, ético e epistemológico de hoje” (NOVAES, 2015, p. 323).

4. A leitura da imagem técnica

Na visão de Flusser, não podemos ler as imagens técnicas da mesma maneira que lemos as imagens tradicionais, pois, se o fizermos, voltamos ao comportamento mágico-mítico e à idolatria. Na realidade, uma grande parte da massa, que não reflete sobre o estatuto das imagens, reage às imagens técnicas de uma forma mágico-mítica. Seu comportamento é programado pelas imagens técnicas, principalmente para o consumo e o funcionamento. Pois frente ao aparelho o homem perde sua dignidade e torna-se *funcionário*.

Para o nosso filósofo, imagens técnicas “são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam de ser decifradas” (FLUSSER, 1998 [1985], p. 33). Seu caráter aparentemente não simbólico, objetivo, “faz com que o seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens” (FLUSSER, 1998 [1985], p. 34). A leitura ingênua da imagem técnica parece nos dizer que ela representa fielmente a realidade. Mas como podemos dizer que uma fotografia em preto e branco é um retrato da realidade, se o mundo não é preto e branco? A aparente objetividade da imagem técnica é uma ilusão – ela é tão simbólica quanto qualquer imagem.

A questão, para Flusser, é que o conjunto “aparelho-operador” é demasiadamente complexo para ser penetrado pelo decifrador da imagem técnica: é uma *caixa preta* – termo importado da cibernética que designa “um dispositivo fechado e lacrado, cujo interior é inacessível e só pode ser intuído através de experiências baseadas na introdução de sinais de onda (*input*) e na observação da resposta (*output*) do dispositivo” (MACHADO, 1998, p. 12). Por essa

dificuldade é que somos ainda “analfabetos” em relação às imagens técnicas (FLUSSER, 1998 [1985], p. 35). A *câmera obscura* é uma caixa preta.

Para Flusser, a imagem técnica, por ser ainda imagem, é também mágica, como a imagem tradicional. Mas trata-se de uma magia que não é idêntica à das imagens tradicionais. O crítico de fotografia deve decifrar, além de *ideias*, como na pintura, *conceitos* (FLUSSER, 1998 [1985], p. 58).

No confronto com determinada fotografia, eis o que o crítico deve perguntar: até que ponto conseguiu o fotógrafo apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria? [...] As fotografias “melhores” seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho (FLUSSER, 1998 [1985], p. 62).

Se quem sabe ler sabe escrever, somos tentados a pensar que quem sabe fotografar sabe decifrar fotografias. Isso, para Flusser, é um engano. A democratização do ato fotográfico fez com que hoje todos tenhamos nosso telefone celular com câmera, mas quem fotografa como amador não é capaz de decifrar fotos. O amador acredita que o fotografar é um “gesto automático graças ao qual o mundo vai aparecendo” (FLUSSER, 1998 [1985], p. 75).

Artigos de jornal são lidos em função das fotos. “As imagens não mentem”, é o que muita gente diz, sem refletir. A fotografia está em todos os lugares, e diante da inflação de imagens no mundo contemporâneo estamos “surdos’*opticamente*” (FLUSSER, 1998 [1985], p. 82). Como escreve Costa (2018, p. 134),

o problema que perpassa todo o livro [*Filosofia da caixa preta*] está na presente incapacidade de idealizar imagens técnicas, o que resulta na incapacidade de imaginar também os textos e as imagens tradicionais. E isso se deve à mudança de paradigma que acompanha a escrita linear, pelo paradigma da imagem técnica. [...] O problema de imaginar imagens está diretamente relacionado à nossa dificuldade de pensar e vivenciar o mundo no paradigma da imagem técnica.

Na palestra *Leitura da imagem técnica* (FLUSSER, [1981b]), na XVI Bienal, o filósofo fala de quatro engodos na leitura desse novo tipo de imagem. O primeiro deles é a pretensão de objetividade dessas imagens, quando na verdade sabemos que as imagens técnicas são, sim, manipuladas. O segundo engodo é acreditar que as imagens técnicas são tão subjetivas quanto as imagens tradicionais, pois na verdade o aparelho tem um estatuto

diferente daquele do pincel, da pena e da caneta, uma vez que é informado por teorias científicas. O terceiro engodo é as tecno-imagens dividirem-se em ramos como fotografia publicitária, científica (ou jornalística), amadora e artística. Pois quem decide em qual ramo uma fotografia se enquadra não é o fotógrafo, mas o aparelho distribuidor da imagem. E o quarto engodo seria mergulharmos no “clima de magia e mito” das tecno-imagens acreditando que são magia e mito espontâneos, quando na verdade a magia e o mito da imagem técnica são *programados*.

Leitura correta das tecno-imagens seria deciframento da intenção dos aparelhos produtores para manipularem a sociedade graças à pretensão objetividade das informações, graças à pretensa liberdade criativa dos operadores das informações, graças à pretensa escolha de vários tipos de informações disponíveis, e graças ao clima subrepticamente mágico-mítico emanado pelas tecno-imagens. Tal leitura seria crítica em duas direções: [...] poria a nu as intenções programadoras que se escondem por detrás das mensagens veiculadas pelas tecno-imagens, e [...] relevaria as virtualidades inaproveitadas inerentes nas tecno-imagens [...] (FLUSSER, [1981b], f. 4).

5. Mosaico e jogo: elogio da superficialidade

O aspecto mosaico da fotografia – e de toda imagem técnica – faz com que Flusser pense a imagem técnica enquanto jogo. O autor enxerga já na fotografia analógica, com seus grãos de sal de prata, esse caráter de mosaico que encontramos nos *pixels* da fotografia digital. Resumo esse grande *insight* do filósofo na seguinte “suposição”: imaginemos uma câmera digital muito rudimentar que tira fotografias que medem 10 por 10 pixels. E imaginemos que essas fotografias sejam tiradas num sistema de cores que apresenta apenas 10 cores diferentes possíveis. Num dispositivo tão primitivo, podemos facilmente visualizar que o número de fotografias que um aparelho pode tirar não é infinito, embora seja muito grande. O número de fotografias possíveis é uma potência de 10. Um número tão grande que supera qualquer escala humana.

Em matemática, entretanto, a distância entre um número extraordinariamente grande e o infinito continua a ser infinita. A partir dessa reflexão é que Flusser pode afirmar que, embora tenhamos a ilusão de que o aparelho fotográfico nos dá a liberdade de fazermos com ele o que quisermos, na verdade só podemos fazer o que ele nos permite. Em relação ao aparelho fotográfico, o fotógrafo é um jogador que brinca com o *programa* do dispositivo. Assim, o

número de fotografias possíveis é gigantesco, mas finito. Já vem definido de fábrica.

Diante do aparelho fotográfico, portanto, o fotógrafo é apenas um jogador, um *Homo ludens* que busca extrair do aparelho suas virtualidades latentes. Face a esse cenário, como falar de liberdade, se o aparelho já contém previstas em seu programa todas as possibilidades? Para Flusser (1998 [1985], p. 95, grifo no original), “*a liberdade é jogar contra o aparelho*”, e os fotógrafos experimentais estariam na vanguarda dessa luta, tentando superar as limitações do próprio dispositivo, tentando fazê-lo produzir uma imagem que não se encontra em seu programa. Pois esses artistas, em vez de serem funcionários do aparelho, colocam-no em seu lugar – para Flusser o aparelho é “cretino”, estúpido, burro. O homem recupera sua dignidade diante do aparelho ao evidenciar a cretinice infra-humana deste último. Todavia, o mesmo Flusser ([1981b]), na palestra *Leitura da imagem técnica*, expusera que é justamente quando o fotógrafo age contra a intenção do aparelho que este vai recuperá-la, como *feedback* necessário para o seu cada vez mais perfeito funcionamento.

O modelo que Flusser nos propõe na verdade se aplica a diversos tipos de imagens com as quais convivemos hoje – imagens geradas por computador, as curvas estatísticas, a visualização de dados... Na contemporaneidade, o código por excelência para o armazenamento e a transmissão da informação é o código matemático, que nos computadores é traduzido para o código binário: zeros e uns. Vivenciamos em nossas vidas cotidianamente a digitalização de todas as nossas atividades corriqueiras.

Aparelho, programa e funcionário são termos frequentes na obra de Flusser que já se encontram em textos da década de 60, de sua fase brasileira. Veja-se, por exemplo, o recentemente publicado *O último juízo: gerações*⁴ (FLUSSER, 2017). A fotografia é apenas um aspecto da sociedade aparelhada. “O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da actualidade e do futuro imediato” (FLUSSER, 1998 [1985], p. 39). A filosofia da fotografia de Flusser pode e deve ser um ponto de partida

⁴ Originalmente intitulado *Até a terceira e quarta geração*. Escrito em 1966, permaneceu inédito até 2017.

para a reflexão sobre a situação do homem numa sociedade estruturada em torno do aparelho. No livro *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, o autor amplia e desenvolve as considerações de *Filosofia da caixa preta* de uma maneira tal que suas reflexões podem ser extrapoladas para pensarmos os computadores e a internet hoje.

As fotografias são o primeiro objeto pós-industrial, pois seu valor encontra-se na informação, e não no objeto material. Multiplicam-se infinitamente. Nesse universo, o *hardware* torna-se cada vez mais barato. É o *software* o verdadeiro portador do valor (FLUSSER, 1998 [1985], p. 47). Em tal mundo, não vale mais a pena possuir objetos. Assim é que o mundo físico se torna cada vez menos relevante. Os aparelhos são pós-industriais porque não “trabalham” – não modificam o mundo. Visam a modificar o homem. São brinquedos. Nesse sentido, grande parte da população não mais trabalha, mas apenas brinca. São *Homines ludentes*.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão [1935/1936]. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

COSTA, Rachel. Os “modos de usar” a filosofia flusseriana. In: FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: É Realizações, 2018. Coleção Biblioteca Vilém Flusser. p. 125-141.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio d'Água, 1998 [1985].

_____. **Imagem-imagem técnica I: leitura da imagem tradicional**. 4 f. Inédito do Arquivo Vilém Flusser São Paulo (SP Bienal Conference Essays / 3-BIENAL-07_1949). [1981a].

_____. **Imagem-imagem técnica IV: leitura da imagem técnica**. 4 f. Inédito do Arquivo Vilém Flusser São Paulo (SP Bienal Conference Essays / 3-BIENAL-10_1952). [1981b].

_____. **O último juízo: gerações**. São Paulo: É Realizações, 2017. 2 v. Coleção Biblioteca Vilém Flusser.

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

_____. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

LEÃO, Maria Lília. Pessoa-pensamento no Brasil. In: BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo (Org.). **Vilém Flusser no Brasil**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 11-32.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio d'Água, 1998. p. 9-18.

NOVAES, Rodrigo Maltez. Pós-história. Termo In: WEIBEL, Peter; ZIELINSKI, Siegfried (Ed.). **Flusseriana: an intellectual toolbox**. Minneapolis: Univocal, 2015. Trilíngue. p. 323.

PIAS, Claus. Cibernética. Termo In: WEIBEL, Peter; ZIELINSKI, Siegfried (Ed.). **Flusseriana: an intellectual toolbox**. Minneapolis: Univocal, 2015. Trilíngue. p. 129-133.

WINKLER, Hartmut. Dimensões. Termo In: WEIBEL, Peter; ZIELINSKI, Siegfried (Ed.). **Flusseriana: an intellectual toolbox**. Minneapolis: Univocal, 2015. Trilíngue. p. 153-155.