



## **O APAGAMENTO DE GEORGE FLOYD: O QUADRADO PRETO E A BLACKOUT TUESDAY COMO MODALIDADE DE MANIFESTAÇÃO POLÍTICA**

**Luiz Guilherme Staine Prado\***

**Universidade Federal Fluminense – UFF**

[luizguilhermes@gmail.com](mailto:luizguilhermes@gmail.com)

**Carlos Roberto Staine Prado Filho\*\***

**Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP**

[crsprado@gmail.com](mailto:crsprado@gmail.com)

**RESUMO:** A morte de George Floyd, em Minneapolis no dia 25 de maio de 2020, vítima de violência policial, é mais um triste episódio da história do racismo na sociedade norte americana e da perpetuação do abuso de poder e da violência sistêmica contra a população negra. Nas mídias e redes sociais, as imagens que envolvem o caso de Floyd e descrevem os protestos que se seguiram ao redor do mundo, ocuparam a linha do tempo de milhões de usuários. Neste contexto da produção imagética dentro do ativismo virtual, este artigo utiliza como base a teorias da imagem, fotografia, linguagem para propor uma análise crítica sobre o movimento BlackoutTuesday como modalidade de manifestação política.

**PALAVRAS-CHAVE:** Quadrado Preto – Blackout Tuesday – Imagem Técnica – Ativismo Virtual – Redes Sociais

## **THE UPSTAGING OF GEORGE FLOYD: THE BLACK SQUARE AND BLACKOUT TUESDAY AS A MODALITY OF POLITICAL MANIFESTATION**

**ABSTRACT:** The death of George Floyd, victim of police brutality, in Minneapolis, May 25, 2020, is another violent episode in the north american history of racism and systemic violence against the african american population. On mainstream and social media, the images concerning Floyd's case and the protests that followed his untimely death occupied millions of user's timelines. In this context of image production in virtual activism, this article employs image, photography, theoretical language theories as basis to propose a critical analysis of the Blackout Tuesday movement as a modality of political manifestation.

---

\* Possui graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense – UFF (2016). Mestrando em Arte Multimídia com especialização em Fotografia pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa – FBAUL (2020).

\*\* Possui doutorado em Relações Internacionais (2018) pelo programa de pós-graduação San Tiago Dantas (UNESP/UNICAMP/PUC-SP).

**KEYWORDS:** Black Square – Blackout Tuesday – Technical Image – Virtual Activism – Social Media

## A PRIMEIRA IMAGEM DE GEORGE FLOYD

Em seu livro “A câmara clara”, um dos mais importantes sobre fotografia da contemporaneidade, o filósofo francês Roland Barthes reflete sobre como o próprio tempo age sobre uma fotografia; é o “isto foi” que o autor se esforça em compreender ao enfrentar a “ferida” provocada pela observação de uma foto de sua mãe no jardim de inverno ainda quando era criança. Barthes pontua que o referente da fotografia não deve ser entendido como o referente dos demais sistemas de representação porque algo necessariamente real foi colocado diante da objetiva sem a qual a fotografia não existiria. Segundo ele:

Na fotografia nunca posso negar que a *coisa esteve lá*. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. É, uma vez que esse constrangimento só existe para ela, devemos tomá-la, por redução, pela própria essência, o noema da Fotografia. (...) O nome do noema da Fotografia será então “*Isto-foi*” ou ainda, o Inacessível. (BARTHES, 2013, p. 87)

A fotografia não rememora o passado, mas confirma que o que é observado existiu, é a certeza por conta de uma imagem que permanece como testemunho do real que não pode ser alcançado, é inacessível. O que inevitavelmente se esforça em reconstituir algo de uma imagem, surge de sua relação com o observador e aqui tem como força de impulso a ativação da memória, que em movimento se contorce na tentativa de encurtar as distâncias. Em “O Ato Fotográfico e Outros Ensaios” o teórico francês Philippe Dubois comenta sobre a questão expondo um paradoxo temporal criado pelo tempo do registro da imagem e o tempo em que a observamos.

De todas as artes da imagem, de fato, a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanção física direta (a impressão luminosa) e porque lhe cola literalmente na pele (estão intimamente ligados), mas é igualmente, e também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto separado. Tanto mais separado quanto perdido. (DUBOIS, 2015, p. 311)

De acordo com Barthes (2013, p. 89), “Na fotografia, a presença das coisas nunca é metafórica; e, no que respeita aos seres animados, a sua vida também não (...) a

imobilidade da foto é como que o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo”. Assim, devido a essa armadilha que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno, a fotografia prova que o objeto foi real, ela leva a pensar que ele está vivo

Aqui, há aproximação com o pensamento de Huberman quando discorre sobre a hipótese da imagem que arde em seu contato com o real, ou seja; torna-se “viva” por conta da capacidade de realização e potência de realismo da imaginação.

## STUDIUM E PUNCTUM

Ao longo da reflexão, Barthes formula dois conceitos que se diferenciam na observação das imagens fotográficas: o *punctum* e o *studium*. Este último é descrito como uma “investimento geral, empolgado, evidentemente, mas sem acuidade particular (...) uma espécie de interesse geral, por vezes comovido, mas em que a emoção passa pelo circuito razoável de uma cultura moral e política” (Barthes, 2013, p.34). O *studium* corresponde à educação e a memória cultural que o observador possui. O *punctum*, por sua vez, é aquilo que fere, um detalhe na imagem produzido ao acaso e que afeta o observador em seu íntimo; “é aquilo que eu acrescento à foto e que, no entanto, já está lá (...) uma espécie de fora de campo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver” (BARTHES, 2013, p. 67)

O *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não [...] O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio. (BARTHES, 2013, p. 60)

A interpretação do *isto foi*, do sentido de morte na fotografia é valiosa como referência na elaboração dos trabalhos. Entendemos, segundo o pensamento de Barthes, que a fotografia não é um objeto morto. Esta relação com a morte é, acima de tudo, algo que confere força e vitalidade à imagem, fazendo com que ela componha e participe de rituais intensos no presente. Me interessa particularmente pela passagem – O Tempo como *Punctum*, em que o autor analisa a fotografia de Alexander Gardner: Retrato de Lewis Payne, 1865, e verifica, sobre o *isto foi* – que a intensidade do tempo pode ser uma forma de *Punctum* – “é a ênfase dolorosa do noema, a sua representação pura”. (BARTHES, 2013, p.107)

**Figura 1.** Condenando à morte pela tentativa de assassinato do secretário de Estado americano, W.H. Seward. O retrato mostra o rapaz em sua cela, Barthes comenta: “A foto é bela, o rapaz também: é o *studium*. Mas o *punctum* é: ele vai morrer”.



**Figura 2.** Fotograma de vídeo que mostra o oficial Derek Chauvin ajoelhado sobre o pescoço de George Floyd.



Fonte: Getty Images

Esta é a imagem que apresenta o norte americano George Floyd, 46 anos, negro, ao mundo. É importante que o leitor entenda que apesar do registro em vídeo do

acontecimento, o que permanece em nossa memória é uma imagem, uma fotografia. Segundo Campany (2017, p. 37) – “Filme é todo luz e sombra, movimento incessante, transitoriedade, bruxuleio, uma fonte de devaneio bachelardiano como as chamas na lareira. Fotografia é inerte e congelada, tem o poder criogênico de preservar objetos através do tempo sem desgaste. O fogo derreterá o gelo, mas o gelo derretido apagará o fogo”. A fotografia é também um fenômeno psíquico natural – que utilizamos para conectar lugares a imagens e assim reter na memória o que se deseja, “Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias” (DUBOIS, 2015, p. 314).

O *Studium* é: o olhar cínico e ofensivo do policial que confronta a câmera, o óculos esportivo sobre a testa, o distintivo torto no uniforme, a mão escondida no bolso que faz peso sobre a perna e revela, também, a intenção performativa de demonstrar o ato violento com calma e frieza. A ponta do pé esquerdo apoiado no chão. O tempo, assim como na fotografia de Lewis Payne também age como *Punctum* no retrato de Floyd. Sabemos que o desfecho da história que a fotografia conta é a morte de Floyd e sabemos também que em dado momento do vídeo ouve-se sua súplica “I can’t breathe” (Não posso respirar). Portanto, o *Punctum* desta imagem aparece em forma de interrogação. O *Punctum* é: no momento em que a imagem é registrada, George Floyd está vivo? O que estou a observar acontece antes ou depois de suas últimas palavras?

## **RANCIÈRE E A IMAGEM COMO PALAVRA MUDA**

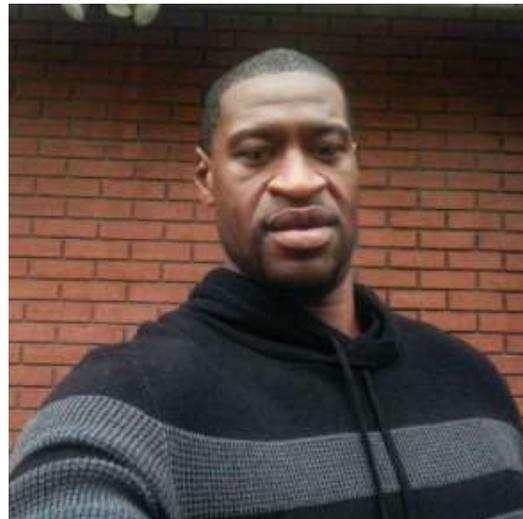
Rancière (2003) propõe uma releitura dos conceitos barthesianos. A palavra na literatura ou na oralidade faz ver o visível não presente. A fotografia, tal qual Rancière a define não é, como o discurso oral, a tradução de um pensamento ou sentimento, capaz de dissimulação, mas, a partir da dupla relação evidenciada por Barthes, – *studium*, que revela a imagem como discurso histórico e lhe atribui significações práticas e *punctum*, que evidencia a imagem como presença sensível bruta (o *isto foi*) – “uma maneira como as próprias coisas falam e se calam” (RANCIÈRE, 2003, p. 22).

Tal duplicidade é definida por Rancière a partir de um sistema de articulação entre o visível e o dizível, e entre o visível e o invisível, onde uma imagem pode ser essencialmente duas coisas: testemunhos legíveis da história, e objetos impermeáveis a

qualquer travessia de sentido. *Punctum* e *studium* participam de uma dinâmica em que convergem a uma observação: ambos concebem a imagem como algo que não fala, ancora-se, ao contrário, no silêncio. A imagem fotográfica como *palavra muda* tem um duplo sentido no qual é tanto a materialidade visível a ser decodificada, quanto a sua *mudez*, um algo mais além do visível que ela esconde.

A fotografia põe seus recursos técnicos a serviço desta poética dupla, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida: e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela própria imagem mesma que nos traz esses rostos. (RANCIÈRE, 2003, p. 23)

**Figura 4.** *George Floyd por ele mesmo.* Retrato de George Floyd.

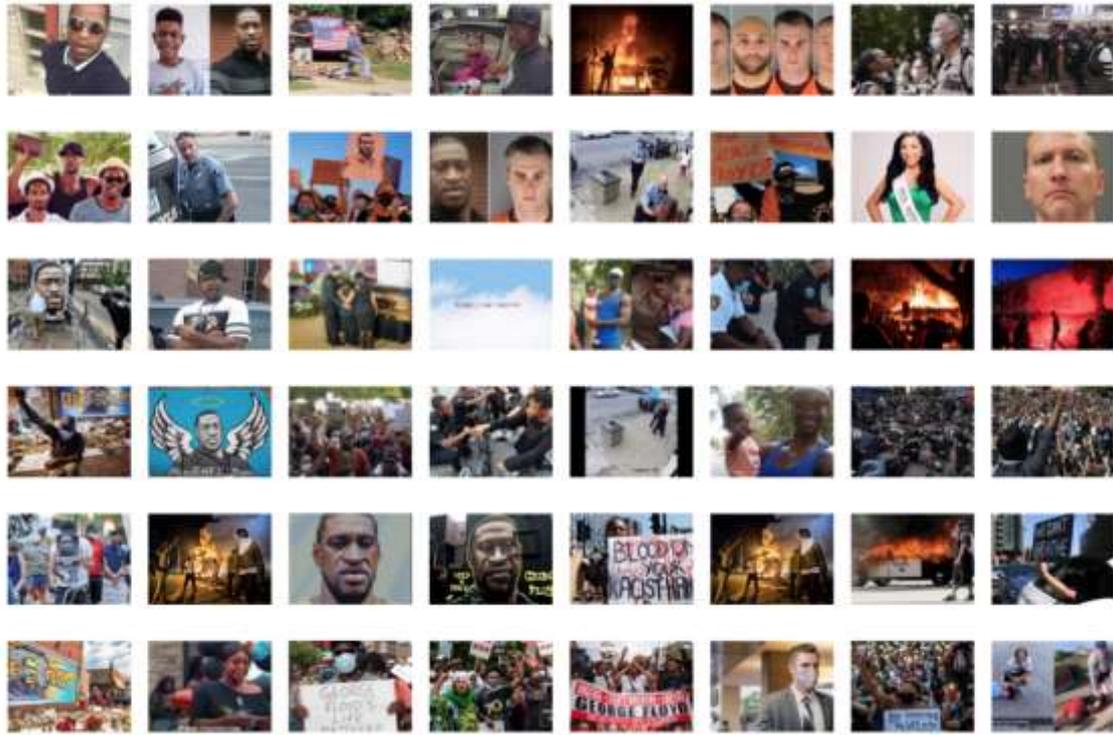


Fonte: Getty Images

## **BLACKOUT TUESDAY E O QUADRADO PRETO**

Um dia após a morte de G.F. o vídeo gravado por Darnella Frazier, jovem negra que presenciou a ação policial, é amplamente divulgado nas redes sociais e impulsiona os protestos *Black Lives Matter* em mais de 140 cidades americanas levando dezenas de milhares de pessoas às ruas. Nas mídias sociais, informações sobre a vida pessoal de Floyd são compartilhadas por familiares e amigos que o descrevem como um homem de bem, trabalhador e pai de família, “A Gentle Giant” (um gigante gentil) nas palavras de uma amiga próxima da vítima. Uma pesquisa de imagens no site de busca Google com o nome George Floyd, no dia 5 de setembro de 2020 exibe os seguintes resultados:

**Figura 3.** As imagens ao redor de George Floyd. Resultado de busca Google, 5 de setembro de 2020.



Estes são os principais resultados do buscador de imagens de maior popularidade na internet, portanto, podemos supor que estas são as imagens escolhidas pelos usuários que atingem o maior número de compartilhamento em seus perfis particulares nas redes sociais e também as que circulam nos principais meios de comunicação: revistas, blogs e jornais. As imagens se dividem basicamente em 3 categorias: retrato, fotojornalismo e arte gráfica ou digital. As fotografias de retrato compõem um arquivo pessoal de Floyd; elas criam empatia com o espectador, que é capaz de se reconhecer naqueles momentos já que, a forma como escolhemos registrá-los, ou seja, a composição da fotografia é, de modo geral, comum a todos. Somada aos inúmeros trabalhos de arte, produzidos em homenagem à G.F., estas imagens apresentam a figura de George como ele deve ser lembrado, eternizado – esta é a razão principal de chegarem ao público em primeiro lugar. Elas dão à George Floyd um rosto.

No compartilhamento em rede, conforme a veloz esteira digital, são estas imagens que têm o prestíssimo papel de se sobreporem à primeira imagem, que expõe G.F. em situação humilhante. Por último, as imagens de fotojornalismo são fundamentais

para sustentação do ativismo virtual. Elas informam com clareza e objetividade, mantendo o fluxo de notícias sobre as manifestações (as imagens alastram tal qual o fogo em Minnesota). Estas imagens possuem maior alcance e abrangência do que os textos, de modo que são legíveis em qualquer língua. Nesta perspectiva, vale o dito: “uma imagem vale mais que mil palavras”.

### UM QUADRADO PRETO É APENAS UM QUADRADO PRETO

O movimento online *BlackoutTuesday*, originariamente *TheShowMustBePaused*, idealizado por Jamila Thomas e Briana Agyemang, é uma ação coletiva que surge com o propósito inicial de proporcionar um dia na semana para os artistas e gravadoras refletirem sobre o planejamento de ações de justiça racial. As empresas e entidades participantes são incentivadas a se abster de lançar músicas e outras operações comerciais durante o apagão para dar prioridade às informações sobre os protestos e doações. No entanto, as gravadoras e o público transformaram o movimento em algo diferente.

Quando o movimento *#TheShowMustBePaused* assume o novo nome de *#BlackoutTuesday* acaba por assumir também um novo propósito — a fuga de uma responsabilidade real disfarçada de ativismo.

**Figura 5.** #blackouttuesday #blacklivesmatter. Exemplo de postagem nas redes sociais dos adeptos do movimento *Blackout Tuesday*.



O que se pode extrair desta imagem? O que aprender com ela? O que ela revela ou qual segredo guarda? A resposta é dolorosamente óbvia, o quadrado preto é apenas um quadrado preto, ou seja, a imagem não representa nada, não diz nada. Por conta de uma sensação ilusória de união pela causa, o quadrado preto é compartilhado ao redor do mundo milhares de vezes pelos usuários de redes sociais que acreditam que através de tal ato, estão oferecendo sua contribuição à questão da justiça racial de maneira engajada e inteligente. No entanto, o que efetivamente se alcança é o apagamento das imagens e o silenciamento dos textos, suprimidos por uma *hashtag*. O quadrado preto é um fim em si mesmo.

Muitos ativistas negros criticaram a participação no movimento Blackout Tuesday ao perceberem que o quadrado preto apagou as publicações com a *hashtag* – *#blacklivesmatter*, que continha informações importantes sobre os protestos e fundos de doações. Assim, o movimento evoluiu para ser a resposta fácil das grandes gravadoras<sup>1</sup>, que de modo geral, não fizeram nada além de um mínimo esforço – apenas o necessário para que fossem vistas como apoiadoras da causa e não serem acusadas de omissão. Quando se lucra diretamente com as ideias e a cultura negra, solidariedade não é o bastante. Postar um quadrado preto no Instagram sem de fato se envolver com qualquer ação concreta, é enganoso para si e para os outros.

## **A IMAGEM TÉCNICA E A DIALÉTICA IMAGEM E TEXTO NA TRAJETÓRIA DO OCIDENTE**

A obra de Vilém Flusser “A Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma filosofia da fotografia” (1981-1982) considerada precursora da filosofia da fotografia, é a mais popular de Flusser e se mantém provocativa e atual ainda no século XXI. O autor se preocupou em estudar os fenômenos da comunicação humana e seu interesse pela fenomenologia levou-o à filosofia da linguagem. Nesta obra, Flusser aprofunda sua intuição em pensar uma teoria geral dos modelos e os processos de codificação do mundo e o faz a partir de uma mudança de enfoque; a língua deixa de ser o centro de referência para dar lugar a imagem técnica e o aparelho que a produz, a caixa preta.

---

<sup>1</sup> A matéria, *We need More Than a Black Square* do Jornal norte americano *The Cornell Daily Sun*, conta detalhadamente quais foram as ações destas gravadoras. Link: <https://cornellsun.com/2020/06/03/we-need-more-than-a-black-square/>

O autor busca compreender e decifrar o aparelho em função do qual acredita viver a atualidade. Portanto, situado no contexto de emergência dos aparelhos, sua intenção é elaborar um breve tratado de epistemologia no qual afirma a câmera fotográfica quanto aparelho modelo e seu produto – a imagem técnica, como meios que determinam o modo de ser do indivíduo na sociedade contemporânea.

Aparelhos, processos e suportes decorrentes das novas tecnologias interferem em nossos sistemas de vida e de pensamento, em nossa capacidade imaginativa e em nossas formas de percepção do mundo. Isto não é novidade, o interessante no pensamento do autor e o motivo pelo qual evoco suas ideias aqui, é seu pioneirismo em afirmar um suposto estado de alienação do ser humano – que nada mais é do que a sua programação em função dos aparelhos, onde o próprio pensa programá-los para viver em função de uma liberdade sonhada, mas inexistente.

No caso da *Blackout Tuesday*, os artifícios da imagem possuem caráter operatório fundamental nesta programação, sem os quais, ela não seria possível. A tendência desse modo de se manifestar politicamente é perigosa e danosa à própria democracia. Para compreender melhor como se chega a essa forma de manifestação política nas redes sociais, em que a imagem não tem nada a mostrar e os textos não têm nada a dizer, é imprescindível o estudo sobre o uso das imagens e dos textos conforme nossa trajetória histórica.

A escrita nos possibilitou organizar os acontecimentos de forma sucessiva em uma linha do tempo cronológica – é a flecha que descreve arbitrariamente uma série de eventos e os situa em uma trajetória linear; tem como critério a ordem em que cada um ocorre, resultando em uma sequência coesa e lógica de passado, presente e futuro. Importante ter em conta que o tempo considerado pela historiografia é complementar ao tempo cronológico. A ciência da história utiliza a cronologia do tempo para ordenar as narrativas que constrói.

Assim como o tempo cronológico pode ser organizado por referenciais variados, o tempo histórico também pode variar de acordo com a sociedade e os critérios que sejam relevantes para qualquer que seja o estudo proposto. Ambos têm grande importância para que o homem organize sua existência, e o que se deve ter em mente é que – a invenção do alfabeto inicia a história e com isso inaugura a consciência histórica, cuja concepção de linearidade vem a contrapor o que Flusser chama de consciência mágica; a consciência

das imagens, do eterno retorno das imagens. Portanto, a escrita surge como reação à alienação do homem em relação a imagem, ou seja, uma crise de idolatria:

Imagens tem o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem em vez de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente, a realidade reflete imagens. (FLUSSER, 2018, p. 17)

Se, de acordo com o autor a escrita inaugura a história, o contexto de idolatria do qual se refere acima é a pré-história, tal qual o próprio define como sendo a época do domínio da ideia e da imagem; o paganismo de consciência mágica inscrito no tempo circular da imagem, do qual as relações lineares de causalidade não fazem parte. Este modo de percepção da realidade, de consciência mágica, pode ser melhor compreendido se analisarmos a relação entre observador e imagem que o autor propõe:

O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser aprofundar o significado da imagem deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. O olhar segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador e o que será decifrado por esse método é o resultado entre duas intencionalidades [...] o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. [...] O tempo que circula e estabelece relações é muito específico: tempo de magia. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis. (FLUSSER, 2018, p.16)

## **INVERSÃO E ALUCINAÇÃO**

Não existe imagem sem imaginação. A imaginação é a nossa capacidade de fazer e decifrar imagens e seria enorme equívoco descreditá-la a uma pura e simples faculdade de desrealização. Ocorre que devemos entendê-la, aqui, em seu sentido constitutivo e considerar sua qualidade de realização, como Huberman (2012) ressalta que sua intrínseca potência de realismo a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade.

Deste modo, podemos entender melhor o momento de idolatria que Flusser comenta, pois é justamente esta potência de realismo da imaginação, que pode fazer desta

interação um jogo perigoso. O observador neste caso é o homem da crença. Em sua crença, portanto, seus esforços estão para superar o incômodo de qualquer incerteza e evitar o desconforto diante das questões mais pungentes e primitivas. Diante do que é reivindicado aceita sua incapacidade, pois acredita na existência de algo maior (que não habita o mesmo mundo de produção de conhecimento) uma soberania inquestionável que se apossa dos mistérios das coisas.

O homem da crença necessita de convicção. Confiante então, será capaz de reviver na imagem o invisível e lhe atribuir sentido teleológico e metafísico, ou seja, ele produz sua própria verdade; uma verdade superlativa e dogmática de que diante da imagem, existe algo de outro. Acreditar em algo somente porque queremos pode nos levar ao engano – uma imagem pode ser um meio seguro tanto para penetrar no mundo, quanto para alienar-se dele. Nessas circunstâncias, Flusser aponta que o propósito das imagens é perdido, o homem se esquece do motivo pelo qual as imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo – e a imaginação torna-se então, alucinação.

## **RASGAR IMAGENS PARA ESCREVER A VERDADE DA HISTÓRIA. O PRIMEIRO SALTO**

Por volta do segundo milênio a.C. tal alucinação encontra seu apogeu e algumas pessoas se empenham em lembrar a função originária das imagens; era preciso libertar a visão em direção ao mundo concreto e cessar o delírio. Mobilizadas por um desejo iconoclástico (desejo de destruir imagens, o termo tem origem no grego *eikon*, ícone ou imagem e *klastein*, quebrar) de libertar a consciência da tirania, da idolatria exercida pelas imagens, se inicia o processo de rasgamento – cujo método consistia em desfiar as superfícies das imagens em linhas e alinhar os elementos imagéticos. Para sustentar tal modelo, Flusser argumenta que a própria linha do texto é consequência de uma dissolução do plano pictórico em linhas (consequência de explicação e imagem) e que essa transcodificação é nitidamente observável em determinadas tabelas mesopotâmicas. Segundo ele:

Tratava-se de transcodificar o tempo circular em linear, traduzir cenas em processo. Surgia assim a consciência histórica, consciência dirigida contra as imagens. [...] A luta da escrita contra a imagem, da consciência histórica contra a consciência mágica caracteriza a história toda. (FLUSSER, 2018, p.18)

De acordo com Flusser, a escrita alfabética foi inventada por duas principais razões: Primeiro de tudo “se escreve alfabeticamente e não ideograficamente com o objetivo de ser capaz de pensar de maneira iconoclasta” (FLUSSER, 1992, p, 34). Para escrever significados que anulassem as imagens, como também para libertar-se do pensamento mítico. A segunda razão, que vem a complementar esta noção, “é a criação do discurso linear (...) que permite uma argumentação consistente ao invés do resmungo mítico circular” (FLUSSER, 1992, p.38). Os círculos mágicos do pensamento pictórico são traduzidos, estreitados e arranjados dentro de uma linha textual de única dimensão. Ou, para entendermos de outra maneira: este é o salto em que a pré-história torna-se história.

Flusser e Derrida afirmam sobre camadas/dimensões perdidas no processo de consolidação da escrita de forma que, para se realizar uma crítica à escrita linear, teríamos que fazer surgir dela seus outros espaços dimensionais. Sobre tal redução da representação fonética deve-se pontuar, em contraposição, a possibilidade de se escrever sem que haja conexão com a palavra falada e citam os hieróglifos, ideogramas, símbolos lógicos e matemáticos – como sistemas simbólicos que de certa forma resistiram a esta desbastação dos elementos pictóricos e portanto, são mais complexos e sofisticados, fato também notável nas linguagens orientais se comparada às do ocidente. Mas então o que faz prevalecer este modelo linear e a que ele serve?

Sobre o passado não-linear de nossa escrita fonética, Derrida (1973, p.106) explica sobre um dever de suprimi-lo e um suposto recalçamento de classe em relação ao pensamento simbólico pluridimensional (que se afasta da linguagem linearizada) – “Foi preciso vencê-lo e pode-se, se assim se quiser, falar aqui do êxito técnico: garantia de maior segurança e maiores possibilidades de capitalização num mundo perigoso e agustiante. Mas isto não se fez de uma vez. Instalou-se uma guerra, um recalque de tudo que resistia à linearização”. O modelo linear então, segundo o autor, estaria a favor da economia, da técnica, da hierarquização e da formação de ideologia pela classe dos que escrevem, ou antes, dos que dispõem dos meios para tal.

O que nos vale é analisar a ideia de inadequação deste modelo linear frente aos novos tipos de conhecimento produzidos. Me admira a intuição de ambos autores ao observarem, de dentro de um contexto ainda analógico, que a aceleração de um progresso

histórico sem fim provocaria a crise da estrutura linear e a perturbação da consciência histórica. Segundo Derrida:

Desde há mais de um século, pode-se perceber esta inquietude da filosofia, da ciência, da literatura, cujas revoluções devem todas ser interpretadas como abalos destruindo pouco a pouco o modelo linear. Entendamos o modelo épico. O que se dá hoje a pensar não pode ser escrito segundo a linha e o livro, a não ser que se imitasse a operação que consistiria em ensinar as matemáticas modernas com o auxílio de um ábaco. Esta inadequação não é moderna, mas hoje se denuncia melhor do que nunca. (DERRIDA, 1973, p.109)

A condição se manifesta em maior nível conforme o desenvolvimento de outras tecnologias operantes e criadoras por si, de novas formas de comunicação, novas linguagens – aquilo que é tradicional é colocado em questão pela vontade de se transpor o homem, a ciência e a linha. A invenção da fotografia e do filme, as imagens técnicas e a emergência dos aparelhos impulsionam um segundo salto, rumo a um novo estágio, uma nova consciência ainda em formação, embrionária em uma amálgama de números, texto e imagem que se transmutam. Para seguirmos em frente a investigar esta nova possibilidade é preciso, antes, analisar sob a perspectiva deste progresso histórico, a causa da crise dos textos, a textolatria – contexto em que surgem as imagens técnicas.

## **TEXTOLATRIA**

Flusser argumenta sobre um estado de incapacidade de leitura na medida em que a hierarquia dos códigos de texto e imagem são confundidas; são as consequências imprevistas, como menciona, do jogo entre imagem e texto. A linha representa a dimensão que resta, como vimos até aqui, “a escrita se funda sobre a nova capacidade de codificar planos em retas e abstrair todas as dimensões, com exceção de uma: a da conceituação” (FLUSSER, 2018, p. 19).

O propósito dos textos é servir de mediação entre homem e imagem, assim investindo contra e a consciência mágica, a idolatria. As imagens devem ser, antes, significadas pelos conceitos – o texto está aquém da imagem em nossa direção ao mundo, ou seja, o pensamento conceitual é mais abstrato que o pensamento imaginativo – e o autor completa: Ao inventar a escrita, o homem se afastou ainda mais do mundo concreto, quando, efetivamente, pretendia dele se aproximar.

Os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas (...). Decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos é analisar cenas. Em outros termos, a escrita é metacódigo da imagem. (FLUSSER, 2018, p. 19)

No entanto, das consequências imprevistas – a capacidade de algumas imagens também serem metacódigos de textos, e a possibilidade dos próprios textos impedirem o acesso às imagens; se revelam as mais inusitadas. Elas demonstram o movimento desta articulação. Em uma das passagens mais densas e elucidativas de seu texto, Flusser expõe o problema com incrível capacidade de síntese ao descrever uma trajetória do Ocidente nos termos da relação texto-imagem. O autor explica:

Na Idade Média assume a forma de luta entre o cristianismo textual e o paganismo imagético; na Idade Moderna luta entre a ciência textual e as ideologias imagéticas. A luta, porém, é dialética. À medida que o cristianismo vai combatendo o paganismo, ele próprio vai absorvendo imagens e se paganizando; à medida que a ciência vai combatendo ideologias, vai ela própria absorvendo imagens e se ideologizando. Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los. Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando. As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos cada vez mais imaginativos. Atualmente o maior poder conceitual reside em certas imagens, e o maior poder imaginativo, em determinados textos da ciência exata. [...] Ocorre, porém, que os textos podem tapar as imagens que pretendem representar algo para o homem. (FLUSSER, 2018, p. 20)

Dessa maneira, o homem é incapaz de decifrar os textos, não conseguindo alcançar as imagens abstraídas; o texto já não desempenha seu papel de mediação – e assim, passa a viver não mais para se servir dos textos, mas em função destes. Surge a textolatria, tão alucinatória como a idolatria. Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história para. Em tal mundo, explicações passam a ser supérfluas: mundo absurdo, mundo da atualidade. É neste contexto, a fim de ultrapassar a crise dos textos, que as imagens técnicas são inventadas. A primeira delas, a fotografia.

É preciso reconhecer o traço caricatural da obra aqui discutida; a saber – Flusser exagera propositalmente os contornos do modelo que propõe, para “enxergar melhor” os momentos de ruptura da história, tal qual a idolatria e a textolatria, e, além disto, poderíamos entender este traço como uma forma de provocação ao leitor. A divisão flusseriana da história em partes, entende esta como um processo dialético, composta por

fases estáveis, e dividida por rupturas que iniciam novas eras; como se fosse composta por “uma série de situações estáveis, pontuadas por intervalos raros de eventos importantes que ocorrem com grande rapidez e ajudam a estabelecer a própria era estável” (HANKE, 2015, p. 71).

No final do século XX vivemos um desses raros intervalos na história, uma “transformação da nossa cultura material pelos mecanismos de um novo paradigma tecnológico que se organiza em torno da tecnologia da informação”. Portanto, observa-se a preocupação do autor com o contemporâneo e sua busca de entender a condição da sociedade e as tendências atuais. Dessa maneira, ao se deslocar da *língua* para o *aparelho*, analisando as estruturas da cultura, seu pensamento reverbera na teoria da comunicação, teoria da mídia e também nas artes.

O progresso histórico analisado por Flusser observa as transformações das categorias básicas do pensamento humano: o tempo e o espaço. Segundo Hanke (2015) “o espaço expandiu a uma escala planetária e global, enquanto o tempo encolheu a uma instantaneidade”. A contínua aceleração, movendo-se da pena, para a caneta, para a impressão, para o aparelho, faz visível a loucura de um progresso histórico sem fim e fala-se da “reorganização da temporalidade simultânea” e da “planetarização da informação midiática”, da “era da informação” e “sociedade em rede” – termos e definições comuns à teoria dos mídia.

Flusser argumenta que a história passada não tem mais relevância para explicar o presente. Ao superar o enfrentamento com a natureza por meio do progresso tecnológico, o ser humano acaba por ultrapassá-la e nesse sentido ultrapassa até os limites de sua própria realidade que é inapreensível pelo fato de que nosso pensamento ainda é resultante da história, da consciência histórica. O fim da história significa o fim da cultura enquanto contraponto da natureza, e a superação e substituição dela pela tecnologia.

Vistos historicamente, todos esses elementos poderiam ser considerados apenas como mais um passo numa linha histórica: a energia nuclear como aumento da energia animal, elétrica, do carvão e do petróleo. O computador figuraria como mais um passo no aperfeiçoamento do ábaco e do cálculo matemático e o foguete representaria um passo a mais nessa linha de desenvolvimento que começou com a carroça, passando pelo carro e, por último, pelo avião. Mas essa explicação baseada no gradualismo ou continuísmo não acertaria o que Flusser explica, aplicando Marx: a quantidade se transformou em nova qualidade. (HANKE, 2015, p. 80)

A “futilidade da história” implica no fim dela e no início de uma nova era ainda sem nome. No artigo “Sobre a Moda”, escrito em 1967, Flusser defende que a modernidade se acelerou tanto que “nós perdemos o chão debaixo de nossos pés”. (HANKE, 2015, p. 75) Consequência: a chegada da pós-história.

## AS IMAGENS TÉCNICAS

O papel-chave da fotografia em Flusser se manifesta na qualidade “da foto como protótipo de todas as imagens técnicas, do fotógrafo enquanto o primeiro homem pós-histórico, da câmera como o computador arquetípico. E, como a fotografia é historicamente a primeira das tecno-imagens, ela apresenta os traços mais característicos das imagens técnicas. Essa visão ontológica da fotografia como paradigma de todos os tipos e formas de aparelhos, é sem dúvida o aspecto de maior originalidade do pensamento de Flusser.

Refletindo sobre esse ambiente de devoção, no qual a realidade é substituída por instantâneos, conclui-se que nesse processo o homem se aliena e esquece o motivo pelo qual, num dado momento, resolveu converter tudo em imagens: com o objetivo de orientá-lo no mundo. Logo a imaginação se transforma em alucinação, e o homem se torna incapaz de decifrar as imagens. No limite desse autoengano, deixa de manipular os aparelhos que ele próprio inventou e passa a ser manipulado por eles. Sobre esta questão, Huberman (2012), destacando o caráter múltiplo da imagem e a necessidade de uma crítica que nos de fundamento para que possamos nos orientar em suas diversas bifurcações, assinala:

(...) nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição [...] o pensamento filosófico viverá a viragem mais decisiva quando ‘a imagem quanto mentira’ da tradição platônica sofrer uma alteração capaz de promover ‘a verdade quanto imagem’. (p. 209)

**Figura 6.** Frame do filme “*They Live*” (1988), de John Carpenter. Exemplo da dialética imagem-texto; os textos baratos desembocam nas imagens técnicas.



Para Flusser (2018), a tarefa das imagens técnicas seria a de reunificar a cultura através de um código comum. Na cultura ocidental, dividida em três ramos: a imaginação marginalizada pela sociedade, o pensamento conceitual hermético e o pensamento conceitual barato, seu propósito era reintroduzir as imagens na vida cotidiana, “tornar imagináveis os textos herméticos, e tornar visível a magia subliminar que se escondia nos textos baratos (...) deviam construir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias”. (p. 26)

No entanto, a tarefa destinada não se concretiza e o autor conclui que a revolução das imagens toma um rumo diferente. As imagens técnicas “não tornam visível o conhecimento científico, mas o falseiam; não reintroduzem as imagens tradicionais, mas as substituem; não tornam visível a magia subliminar, mas a substituem por outra. Nessas condições as imagens técnicas passam a ser “falsas”, “feias” e “ruins”, além de “não terem sido capazes de reunificar a cultura, mas apenas de fundir a sociedade em massa amorfa”. E justifica que isso acontece porque as imagens técnicas se estabeleceram em barragens. Os textos científicos desembocam nas imagens técnicas, deixam de fluir e passam a circular nelas. As imagens tradicionais desembocam nas técnicas e passam a ser reproduzidas em eterno retorno. E os textos baratos desembocam nas imagens técnicas para aí se transformarem em magia programada.

Todo ato científico, artístico e político visa eternizar-se em imagem técnica [...] Como a imagem é a meta de todo ato, este deixa de ser histórico, passando a ser um ritual de magia. Gesto eternamente reconstituível segundo o programa. Com efeito, o universo das imagens técnicas vai se estabelecendo como plenitude dos tempos. (FLUSSER, 2018, p. 28)

Devemos concluir que as novas imagens surgem de textos por salto comparável ao qual surgem os textos, e se ao primeiro salto chegamos à consciência histórica, no segundo alcançaremos consciência nova, jamais articulada adequadamente (porque exige novo meio pra sua crítica, outros moldes, outra consciência que ainda está para ser formada). Na descrição de Flusser, as imagens técnicas perturbam o fluxo dos acontecimentos da história, quando não os interrompem, ou os coloca em movimento inesperado. Mesmo tendo vivido em uma época analógica (1920-1991), o autor parecia já prever o que aconteceria nas décadas seguintes com a invenção da internet, dos smartphones e das redes sociais.

O caso de George Floyd e o quadrado preto nos apresenta um fenômeno novo que demonstra que para além das boas intenções, é extremamente necessário pensar sobre a consequência final da profusão de imagens e o funcionamento dos algoritmos aos quais elas estão condicionadas. Com senso crítico mais apurado quanto ao uso destas imagens, estaremos mais atentos para que, diante das causas políticas, não se perca de vista seu propósito maior, e não menos importante, conscientes de que se a luz de alguém já não brilha, em algum momento, em uma fotografia de 1/60 segundos, esta luz foi guardada e sua imagem é uma memória que não deve ser apagada, mas lembrada com respeito.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara: Nota sobre a fotografia**. Lisboa: Ed. 70, 2013.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Ed. Papyrus, 2012.
- FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta: Ensaio para uma filosofia da fotografia**. São Paulo: Ed. É Realizações, 2018.
- HANKE, Michael. **Do conceito à imagem: a cultura da mídia pós Vilém Flusser**. Natal: Ed. EDUFRN, 2007.

HUBERMAN, Georges-Didi. **Quando as imagens tocam o real**. Artigo retirado de <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>. 2012.

RANCIÈRE, Jacques. (2016). **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2016.

**RECEBIDO EM: 30/09/2020**

**PARECER DADO EM: 26/01/2021**



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)