

APONTAMENTOS PARA UMA LEITURA SOBRE FOTOGRAFIA E FILOSOFIA NA OBRA DE VILÉM FLUSSER

Ricardo Mendes

Um ponto de partida

Uma frase do prefácio da primeira edição de *Filosofia da caixa preta* (Hucitec, 1985, p.8), entendida em princípio como uma mera formalidade, pura redundância em seu contexto, pode ser escolhida como nossa meta: “A intenção que move este ensaio é contribuir para um diálogo filosófico sobre o *aparelho* em função do qual vive a atualidade, tomando por pretexto o tema fotografia”

A partir dessa colocação vamos estabelecer uma abordagem da obra de Flusser, não como um relato final, mas um roteiro para leituras que procurem compreender a aproximação do autor à fotografia. Esse é um percurso que aponta certamente para uma crítica filogenética, mas tal alvo é um objetivo distante.

Para elaborar esse roteiro de viagem é necessário estabelecer algumas primeiras decisões. Não se pretende aqui desenvolver um quadro histórico da presença de Flusser no Brasil, pois esse traçado já foi delineado em ensaio anterior, intitulado *Pensando a fotografia* (a memória), de 1998 ¹.

É mais importante delinear a partir de que horizonte se estrutura a obra flusseriana. Esse aspecto é fundamental se considerarmos que a produção de Flusser foi regularmente caracterizada como dispersiva tematicamente e criticada por sua ausência de método.

Uma aproximação mais sistemática a seus textos, que constituem sim uma obra dispersa, de difícil acesso e conseqüente compreensão de seu

¹ O ensaio foi apresentado em 1998 no *Internationales Vilém-Flusser-Symposium: für eine Philosophie der Fotografie: Idee und Wirkung* (Bielefeld/Alemanha) e em 1999 no seminário *Vilém Flusser no Brasil: uma apresentação* (SP/RJ). O texto integra os anais desse último evento, editados pela Relume Dumaré (2000), estando também disponível no site *Vilém Flusser no Brasil: Bodenlosigkeit* (<http://www.fotoplus.com/flusser>).

desenvolvimento, permitirá observar uma situação completamente distinta. Esse conjunto revela uma obra marcada por uma condensação temática severa em busca de concisão e síntese. É, nesse sentido, que a presente abordagem sobre sua obra deve ser entendida.

Em carta a Sérgio Paulo Rouanet, datada de 9 de fevereiro de 1980, Flusser expressa com clareza o ponto que nos interessa: “meu campo original” é a lingüística; “meu trabalho atual”, a política e epistemologia (em sociedade pósindustrial) ².

As questões da língua, a qual deve ser entendida de forma mais adequada como linguagem em todas as suas modalidades, é o tema de seu primeiro livro – *Língua e realidade* (Herder, 1963). Flusser propõe então uma análise que estabelece uma visão integradora de diferentes modalidades, da expressão verbal a visual e sonora. Sua intenção é definir um modelo que permita entender a comunicação em sua prática cotidiana, mas que aponte também para a produção criativa. A leitura dessa obra é essencial para compreender em contexto mais amplo aspectos que surgirão anos mais tarde ao abordar as technoimagens, em especial o conceito de liberdade do fotógrafo.

Datam do mesmo período, meados da década de 1960, os primeiros textos de Flusser enfocando linhas temáticas que ganharão gradativamente relevância para nosso tema. É nesse período que atua como professor em filosofia da ciência na Escola Politécnica, bem como produz seus primeiros artigos sobre automação e cibernética, utilizando aqui a terminologia de época.

Em paralelo, dedica-se a partir daí à teoria da comunicação. Entendam-se nesta perspectiva, dois desdobramentos significativos de sua produção: um, enfocando os gestos, e outro, numa complementação possível, os objetos.

² Essa carta integra o conjunto mais expressivo de sua correspondência com intelectuais brasileiros, diálogo que se estenderá por toda a década de oitenta. O uso dessa categoria de fonte é um aspecto inexplorado nos estudos sobre o autor, mas fundamental para sua compreensão seja no aspecto de datação de textos, seja no debate com contemporâneos. Tal documentação epistolográfica é abundante, mas está parcialmente reunida no Vilém_Flusser_Archiv, em Köln (AL), ordenada por remetente, sem maior tratamento catalográfico.

É nesse quadro de preocupações definidas em meados da década de 1960 que é possível identificar a elaboração de uma obra teórica marcada por uma visão aparelhística da cultura contemporânea. Noções de aparelho e do funcionário tornam-se freqüentes em sua obra ao final daquele período. A influência de Hannah Arendt é comentada várias vezes por Flusser e aspectos desse debate podem ser vistos, por exemplo, no artigo *A banalidade do mal*, publicado em *O Estado de S. Paulo*, de 26 de julho de 1969 (Suplemento Literário, p.5).

A aplicação do conceito do aparelho como ordenador da cultura contemporânea parece estar completa em sua obra ao final de 1980, de quando data o manuscrito em português do livro *Pós-história*, publicado apenas em 1983. A noção do aparelho introduz um tema correlato: o da liberdade. Este será um aspecto conflituoso em seus textos, como veremos adiante.

O horizonte de trabalho de Flusser parece caracterizar-se em meados da década por dois aspectos relevantes para nosso debate: a análise epistemológica, que aproxima continuamente os campos da ciência e da arte, e o método fenomenológico adotado.

A descoberta da fotografia, por Flusser

Em meados da década seguinte, mais exatamente em 1976, Flusser já aborda a diretamente a fotografia, no caso em sua análise dos gestos. Apresenta naquele ano em São Paulo, em palestras realizadas no Instituto Goethe, algumas análises dessa produção, como o gesto de fotografar, o de escrever, e o do vídeo. No ano seguinte, realiza no mesmo local outra série de palestras, em que aborda a questão do imaginário e do tecno-imaginário. No entanto, é possível identificar aproximações anteriores sobre o tema da fotografia.

Data de 1970 a antologia *Coisas que me cercam*, apresentada ao Fundo Estadual de Cultura, mas nunca publicada. Nela, configura-se pela primeira vez o interesse de Flusser pela análise dos objetos, cujo entendimento seria proposto anos mais tarde como a gênese de uma filosofia do design. Deixemos esta

interpretação de lado, e observemos, um pouco, dois dos 17 ensaios da coletânea: *Aparelhos fotográficos*, originalmente intitulado *Reflexões fotográficas*, e o artigo final, *Aparelhos automatizados*, que será abordado mais adiante.

Em *Aparelhos fotográficos*, Flusser trata a câmera fotográfica como modelo de conhecimento. Essa aproximação marcará a incorporação da fotografia na obra de Flusser nos próximos anos até ser deslocada, re-interpretada de forma mais abrangente, ao final da década de 1970.

A câmera é vista como objeto de dupla função: aumentar a eficiência da visão e torná-la mais permanente. Flusser analisa-a num paralelo entre objeto que tem a “fidelidade como meta” e o “conhecimento objetivo”. A partir daí o tema da objetividade é problematizado, abordando-se aspectos como o tempo da máquina e o dos objetos (fragmento, distância, ângulo), a escolha dos ângulos e a multiplicação infinita de pontos de vista, e as possibilidades de tradução (tema tão caro ao autor) realizada no registro. Dessa interpretação da câmera como modelo de conhecimento, Flusser aponta como conclusão a falta de objetividade como inerente a toda tentativa de reprodução, a toda compreensão humana (ou não).

O passo seguinte é mais ousado e terá efetiva difusão. Ele pode ser detectado, porém, em sua gênese na correspondência de Flusser com seu antigo aluno, Alan Meyer, em carta datada de primeiro de setembro de 1973. Nessa carta, revelase primeiro o entusiasmo do autor: “Não resta dúvida que uma filosofia da fotografia faz falta.” E então, elabora-se uma aproximação, algo imprecisa, que ganhará forma dois anos depois: “A fotografia é a filosofia de nosso tempo.”³

Esta afirmação é feita em sua participação em mesa redonda, realizada em 1975 nos tradicionais encontros fotográficos sediados em Arles (França), então um evento de referência para parte da intelectualidade fotográfica brasileira. A mesa, enfocando as relações entre pintura e fotografia, reúne

³ Flusser aborda ainda na mesma carta, com mais clareza o tema da liberdade do fotógrafo, propondo exercícios de análise sobre a relação máquina-corpo: “Será a máquina ‘parte do corpo’ ou estará entre ‘memória’ e ‘corpo’? Ou será ilustração que ‘memória’ faz parte de ‘corpo’?”

personalidades como Érika Billeter, da *Kunsthaus* de Zurique, e Jean-Claude Lemagny, da Biblioteca Nacional francesa, para citar apenas duas referências conhecidas no Brasil. A apresentação de Flusser é reproduzida na revista *Le nouveau Photocinema* (n.39: 21-26, out.1975), no artigo *Art, photographie et philosophie*, em conjunto com a de Jean Clair.

Nessa apresentação, Flusser propõe a fotografia como um gesto de olhar, uma teoria, utilizando uma abordagem que se aproxima daquela apresentada posteriormente no texto *O gesto de fotografar*. Ele parte da análise do movimento de um homem num quarto ao redor de um tema (outro homem que posa) munido de uma câmera (ou, numa possibilidade que ele apresenta, mas não desenvolve, uma câmera munida de um homem).

Três aspectos são destacados nesse processo: a busca de um ponto de vista, a manipulação de uma situação para fixá-la em superfície e o recuo crítico que o fotógrafo opera observando a si mesmo.

Flusser estabelece uma comparação entre tal situação e o da própria “situação filosófica”. Aponta primeiro o paralelo entre a abordagem da relação fotógrafo-objeto e sua similaridade com a dúvida metódica, em si. Como desdobramento, ressalta que ao contrário da abordagem marxista, o aparelho não se apresenta como alienador do homem, mas como um “modelo da dignidade do homem frente à máquina”. Num segundo momento, analisa a relação objeto/foto como modelo crítico a partir dos aspectos de objetividade e manipulação, e por fim, enfoca a escolha do fotógrafo com modelo de auto-crítica.

Flusser parece então completamente fascinado com a proposição da fotografia como modelo ideal de conhecimento. No entanto, sua produção posterior, cristalizada no capítulo *O gesto de fotografar*, começará a indicar uma transição: uma alteração de enfoque que se dará em *Filosofia da caixa preta*.

É fundamental lembrar porém que seu painel em direção a uma “teoria dos gestos” será publicado, postumamente, mais de uma década após as edições alemãs e brasileiras de *Filosofia da caixa preta*. Existem algumas versões datilografadas em português e francês, datadas possivelmente do

período entre 1979 e 1982. Em especial, em português, existem duas variações com uma apresentação intitulada *Esboço para uma introdução a uma teoria geral dos gestos*. Aqui, Flusser estabelece com maior clareza a proposição de uma análise fenomenológica dos gestos humanos, visando estabelecer numa teoria, que ainda marcada pelo aspecto da comunicação seria superior e mais abrangente. Subentende-se que tal fenômeno – o gesto – seria um elemento revelador da relação homem/realidade.

Dos textos sobre fotografia, que precedem *Filosofia da caixa preta*, é este capítulo o mais significativo no que toca ao método de análise empregado, a fenomenologia. A fotografia surge novamente como uma paráfrase metodológica do conhecimento, da epistemologia. E nessa aproximação o autor reforça enfaticamente o método adotado, a abordagem fenomenológica: “... hemos de contemplarlo com si no conociéramos nada de él y cual si con toda ingenuidad lo viésemos por vez primera, si queremos descubrir lo que ahí ocurre ‘realmente’.”⁴ Agora, o paralelo entre filosofia e fotografia surge de forma menos entusiasmada, mas ele é destacado, embora sob o rótulo de gesto de contemplação⁵. A fotografia fixa visões, dá “forma”. A busca do ângulo é vista como processo teórico, enfrentamento a uma situação, como crítica. “El gesto del fotografo es un gesto filosófico; o, dicho de otro modo: desde que se invento la fotografia es posible filosofar no sólo em el medio ambiente de las palabras, sino también em el de las fotografías. (...) La fotografía es el resultado de una mirada al mundo, y simultaneamente um cambio del mundo: algo de tipo nuevo.”⁶

6

Como será usual em outras oportunidades a referência ao cinema surge apenas como forma contrastante, não merecendo maior desenvolvimento. Assim, a câmera fotográfica é vista como aparelho categorial e a cinematográfica como processual, ressaltando a relação tempo espacial distinta de tais aparelhos na captação, aspecto que definiria a similaridade estrutural da primeira com a prática filosófica.

⁴ Citações a partir da edição espanhola: *Los gestos: fenomenologia y comunicacion*. Barcelona: Herder, 1994, p.101.

⁵ Idem, p.115.

⁶ Idem, p.104-105.

Nessa direção, é relevante apontar que uma interpretação mais ambiciosa do tema da fotografia na obra de Flusser deveria ser feita em paralelo as análises sobre o vídeo. Esse veículo constitui um ponto de interesse marcante para o autor por suas possibilidades dialógicas, pela intersubjetividade possível em seus usos. Flusser começa a abordar o vídeo nos anos 70, em especial no panorama francês, momento pouco estudado de sua produção.

Em *O gesto de fotografar* ganha maior relevância na análise o aspecto da interação homem-máquina, cristalizada no conceito de liberdade do fotógrafo. Essa interação é mais uma vez proposta como meta modelar no quadro pós-industrial, embora Flusser não apresente novos comentários nessa direção.

Este aspecto revela um dos principais pontos críticos na obra de Flusser em sua interpretação aparelhística. Rouanet discute com o autor esse aspecto em várias oportunidades, em especial através de carta datada de 28 de janeiro de 1981, em que aborda de forma extensa questões de método e estratégia, a partir da leitura da versão manuscrita do livro *Pós-história*. O interlocutor analisa a possibilidade apresentada por Flusser para enfrentar a ameaça do programa contido nos aparelhos, a de realizá-lo, participar do jogo.

“V. descreve a realidade aparelhística usando uma linguagem aparelhística. Sua crítica não se situa num ponto de Arquimedes colocado além da realidade sistêmica, e sim no interior dela, aninhado nela, anti-corpo que tem a mesma estrutura celular que o corpo ao qual adere: (...) demônio roedor que devora vísceras, confundindo-se com elas.”

O enfrentamento Rouanet e Flusser neste aspecto antecipa o debate, exigindo maior reflexão, no entanto já permite contrastar posições frente o tema. A questão da liberdade na obra de Flusser merece estudo detalhado e cuidadoso, testando sua cosmovisão.

Nos primeiros momentos, ele propõe ações como explorar as falhas dos programas, os defeitos ocultos nos aparelhos. No entanto, essas proposições parecem ser abandonadas, talvez por reduzirem o espaço de enfrentamento, por sua simplicidade ainda. Como será freqüente na sua produção da década de

1980, o autor remeterá essa possibilidade em direção a um novo interlocutor desejado: os artistas (e no caso, os fotógrafos).

No entanto, o capítulo *Gesto de fotografar* apresenta em sua conclusão um conjunto de perguntas, algumas das quais seria interessante trabalhar em outra oportunidade, retomando-as no conjunto da obra, em especial porque projetam a aproximação filosofia e fotografia num campo amplificado. A saber: “Que influencia há tenido – si es que realmente se há dado – el invento de la fotografia sobre la filosofia? (...) No se puede decir de hecho que gracias a la fotografia (aunque no solo por ella) se há difuminado la distincion entre arte y filosofia?”⁷

No livro *Pós-história*, lançado em 1983, mas cuja versão em português está finalizada em 1980, a fotografia é apresentada em novo contexto. Essa obra corresponde a uma aplicação abrangente da visão de aparelho sobre a cultura contemporânea; nela a fotografia surge integrada a uma análise da relação texto-imagem que abordará os desdobramentos propostos pela abordagem do encadeamento imagem tradicional-texto-tecnoimagem.

Esse arco de eventos é o mesmo apresentado em *Filosofia da caixa preta*. A tecno-imagem parece constituir a confluência de dois tópicos: a fotografia e a automação. Ganha relevância a proposição da tecno-imaginação, como capacidade de decifrar tecno-imagem, como vivência em realidade enquanto contexto programado. A crítica histórica da nova condição é descartada e o foco dirige-se sobre o programa. A leitura do capítulo *Nosso programa* permite entender a concepção de Flusser da nova condição, e as conseqüências da substituição de visões de mundo causais e finalistas por uma abordagem programística, em que as concepções usuais de liberdade e política se esgotariam.

No tocante ao tema da automação é relevante apontar como as concepções apresentadas estavam definidas anteriormente. Retomemos a antologia *Coisas que me cercam* e o capítulo final *Aparelhos automatizados*. Ele

⁷ Idem, p.115.

corresponde integralmente à comunicação apresentada em 1969 no simpósio realizado em São Paulo, durante a II Bienal de Ciências e Humanidades.⁸

Em artigo que antecede o evento, intitulado *Da lunática autonomia*, publicado em *O Estado de S.Paulo* (23.08.1969, Suplemento Literário, p.5), a proposição de programa e aparelhos já era introduzida: “Uma análise fenomenológica do instrumento revelará, com sua essência, o original simulado. A mesma análise de uma máquina revelará na essência, além disto, uma determinada teoria.” A pergunta de fundo como revela o título apontava para autonomia das simulações representadas em máquinas, seus programas.

Embora o arco de tempo seja extenso, o capítulo final da antologia *Coisas que me cercam* constitui formalmente o terceiro capítulo de *Filosofia de caixa preta*, finalizado uma década mais tarde.

Esse aspecto, essa permanência parece apontar como uma abordagem da questão da fotografia na obra de Flusser deve estar subordinada a um conjunto de preocupações mais abrangentes e enraizadas. Por um lado, a linguagem; por outro, a visão aparelhística.

Nessa perspectiva, é relevante retomar nosso ponto de partida, aquela frase extraída do prefácio, de 1985, de *Filosofia da caixa preta*: “A intenção que move este ensaio é contribuir para um diálogo filosófico sobre o *aparelho* em função do qual vive a atualidade, tomando por pretexto o tema fotografia.”

Assim uma leitura da obra de Flusser, que não dê conte do quadro geral apresentado, é severamente redutora. Aspectos centrais como programas e simulações derivadas, expressos desde sempre em sua produção, ficariam completamente obscurecidos. Por que não lembrar curiosamente de suas ficções como o conto *A vaca*, publicado em *O Estado de S. Paulo*, em 12 de setembro de 1963, que trai suas preocupações com os temas da simulação e da máquina, da máquina biológica propriamente (uma segunda domesticação dos animais).

⁸ Publicado como: Alguns aspectos filosóficos da automação. *Revista brasileira de filosofia*, IBF, XX (77): 58-70, jan/mar.1970.

Combatendo a idolatria

A percepção do tema da fotografia em Flusser sofre certamente das dificuldades enfrentadas para compreensão de sua obra, considerando a peculiar dispersão da mesma em livros e artigos associada à profusão de antologias editadas postumamente, que não orientam o leitor no que se refere à exegese necessária.

Por outro lado, a difusão no campo da fotografia parece ter sofrido as conseqüências do deslocamento entre distintos quadros de conhecimento. A crítica às preocupações de Flusser surge às vezes amplificada em função dessa condição. É o caso por exemplo da noção de índice, usualmente apontada com omitida em sua abordagem.

Em princípio, trata-se de uma questão de terminologia. O aspecto indicial é introduzido de início sob a terminologia *sintoma*, como presente no glossário que integra a edição de *Filosofia da caixa preta*, já na sua edição alemã em 1983. Ela está presente no texto de *Pós-história*: “As imagens tradicionais são produzidas por *homens*, as tecnoimagens por *aparelhos*. O pintor coloca *símbolos* em superfície, a fim de significar determinada cena. Os aparelhos são caixas pretas que são programadas para devorarem *sintomas* de cenas, e para vomitarem tais sintomas em formas de imagens. Os aparelhos *transcodam* sintomas em imagens. O programa dos aparelhos provem de textos: por exemplo das equações da química e de ótica.”⁹

Em *O gesto de fotografar*, o tema surge num primeiro momento de forma resumida: “El sujeto es la *causa* de la fotografia y el *significado* de la pintura”¹⁰. Flusser desdobra-o porém ao discutir o caráter duplo da fotografia em seus aspectos indicial e simbólico, apresentando-a como conciliação estabelecida pela técnica entre duas escolas: o idealismo empirista e o idealismo racionalista.

⁹ *Pós-história*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p.101.

¹⁰ *Los gestos: fenomenologia y comunicacion*. Barcelona: Herder, 1994, p.99.

O que é relevante porém, e deveria ser o foco da análise desse aspecto seria identificar em que momento Flusser decide minimizar a noção de índice, submetendo-a ao enfoque do programa do aparelho como elemento de concretização de virtualidade.

O impasse mais relevante na obra de Flusser parece residir na discussão da liberdade do fotógrafo. Como conciliar essa visão programática com leitura histórica, considerando que essas percepções e processos simultâneos convivem? Como transcender os programas? Flusser aponta em sua obra para o papel do crítico.

Stefania Bril, crítica a quem se deve certamente uma boa parcela de responsabilidade pela difusão da obra de Flusser junto à comunidade fotográfica brasileira, parece ter acreditado nessa possibilidade. Afinal, a imagem era conveniente para elaboração de uma certa mitologia. Nesse aspecto, a proposição da liberdade do fotógrafo, como faz Flusser, parece abrir espaço considerável para uma mistificação apaziguadora.

Seria importante ainda apontar dois aspectos da obra de Flusser que mereceriam uma avaliação mais consistente. Ambos remetem de origem ao quadro de referências filosóficas a partir de qual ele trabalha: o Existencialismo e a Fenomenologia.

Tais temas constituem desafios para os leitores. A análise do primeiro permitiria precisar a condição em que a proposição da visão do programa se desenvolve, como a questão do absurdo joga em seu desenvolvimento e define a possibilidade de ação. A segunda possibilitaria caracterizar o que parece ser uma contribuição original do autor no campo da teoria da comunicação. Rouanet, após a leitura do livro *Natural:mente* (1978), comenta longamente este aspecto em carta datada de 10 de outubro de 1980. Essa marca fenomenológica é revelada expressamente por Flusser no artigo *Não imaginarás*, publicado em 9 de outubro de 1965, que aborda os modelos científicos.

Para finalizar parece adequado retomar do prefácio original de *Filosofia da caixa preta*, em trecho omitido em sua reedição em 2002, a disponibilidade de Flusser para o diálogo: “Que me leiam e não me poupem.”