

Conversa com Flusser

Miguel Freire

*“Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas.”
Flusser (p.32)*

O pensamento desenvolvido por Vilém Flusser em seu *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* circunscreve múltiplos e importantes aspectos para o entendimento da fotografia contemporânea. Se quisermos centrar suas preocupações com a temática: imagem fotográfica em uma primeira e essencial chave para o “deciframento” da fotografia devemos eleger o esforço que ele faz na derrubada da compreensão de fotografia como meio de reprodutibilidade fiel de objetos.

Os laços fundantes da fotografia com o real, a idéia do “olho mecânico” que reproduz o mundo sem interferência humana é incessantemente bombardeada por Flusser. Sua tese tem como alicerce o entendimento que, antes de tudo, fotografia é idéia, é, primordialmente, a materialização imagética do pensamento do fotógrafo. Diz ele (p.32): “Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas.

No caminho que dissolve a definição de fotografia como representação fiel de objetos, Flusser trabalha elementos constitutivos do fazer fotográfico que extrapolam o ato da captação e chegam à magia da fixação da imagem em papel ou sua reprodutibilidade em telas, atingem a midiatização e a recepção das imagens fotográficas pelo espectador.

Para encontrar o significado de uma imagem fotográfica o espectador, em um “golpe de vista” sobre a superfície plana do papel ou écran, escrutina o conjunto formal postado. Esse processo de leitura imagética é colocado por Flusser em oposição à leitura de textos. Aloca fotografia e texto em campos opostos, os vê como adversários nos quais localiza relações paradoxais de aproximações e afastamentos mútuos quando produzem narrativas para compreensão do mundo.

A escrita, criada para aproximar o homem do mundo, terminou por afastá-lo da realidade gerando uma crise no texto. O abismo que o texto cavou entre o homem e a concretude é responsável pelo aparecimento da “textolatria” – leitura mágica do mundo. Essa crise provoca a derrocada da História, se entendermos História como explicação gradual e ininterrupta de imagens, se a compreendermos como vetor responsável pela “desmágicização”, pela “conceituação”. Quando a falência do texto fica instalada a conceituação se fragiliza, as explicações perdem sentido, o mundo se torna absurdo. Nesse ambiente “Surge a textolatria tão alucinatória quanto a idolatria.” Afirma Flusser (p.11)

No campo das imagens uma anomalia semelhante permite o surgimento da idolatria – visão mágica do mundo. Atuando magicamente as imagens enfraquecem sua função mediadora entre o homem e o mundo e, desse modo, fracassam na intenção de representar o mundo real. Deixam de mediar o entendimento do mundo transformando-se em obstáculos para sua compreensão, perdem a função de ponte e assumem a opacidade dos “biombos”. O homem vive em função de imagens e não mais se serve delas para desvendar significados. Não se relaciona mais diretamente com o mundo apenas com suas imagens. Essa inversão de função da imagem Flusser (p.9) chama “idolatria” e ao homem que vive magicamente sob os reflexos de imagens vindos da realidade: “idólata.”

Mesmo promulgando o caráter subjetivo predominante na fotografia Flusser (p.11) estabelece distinção entre ela e as demais formas de representação imagética do mundo, como a pintura, a gravura, etc.. Em sua análise recorre metodologicamente a nomenclatura chamando-a: “imagem técnica” e ver seu nascimento ligado ao combate à crise do texto.

A aparente eliminação do subjetivismo autoral e as ligações de origem da fotografia com as ciências exatas, especialmente a física e a química, agregaram a ela um caráter de veracidade e fidelidade à materialidade do mundo. Tal pressuposto fez com que o apreciador a veja como janelas do mundo e não imagem opaca de reconfiguração da realidade. Essa concepção retira o caráter simbólico da fotografia. Flusser (p. 14 e 18) diz que “o observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos.” Para ganhar status de verdadeiros, obter provas de veracidade os fatos precisam ser fotografados e mediados. Na procura de reconhecimento no presente e perpetuação na memória do futuro as ações científicas, políticas e artísticas têm como objetivo serem fotografadas, filmadas, “videoteipadas.”

Embora opere uma câmera fotográfica, para Flusser (p.21), o fotógrafo não deve ser classificado como operário. Para ele o fotógrafo não trabalha, o fotógrafo brinca com a câmera; joga com o programa pré-existente nela. Para clarificar suas assertivas ele recorre metodologicamente à divisão em categorias que estabelece diferenças entre instrumentos e aparelhos. Os primeiros são prolongamentos de órgãos corpóreos que tornam o homem mais eficiente em suas tarefas. Instrumentos trabalham, retiram objetos da natureza e os transformam. “Aparelhos não trabalham”. A utilidade do “aparelho” é voltada para a alteração, para a mudança do comportamento humano e não para a transformação do mundo.

Fotografias não são bens consumíveis no sentido corriqueiro do termo. Elas são resultados da produção, manipulação e armazenamento de símbolos pelo fotógrafo. A produção fotográfica tem similaridade com resultados produzidos por escritores, pintores, arquitetos, administradores e diferenças com produtos fabris como carro, roupas e alimentos. Fotografias encerram mensagens como os livros, os quadros, os projetos e os balanços de escrituração comercial. São produtos que “não servem para ser consumidos, mas para informar: ser lidos, contemplados, analisados e levados em conta nas decisões futuras,” conclui Flusser (p.22).

Muitos são os autores que fazem analogias entre a câmera fotográfica e os nossos olhos. Comparações diretas entre a concepção da máquina fotográfica e a anatomia do olho. Desde sua descoberta o processo fotográfico guarda similaridades com a forma de elaboração do pensamento humano ao permutar símbolos contidos em um programa de memória. Para Flusser (p.28) as câmeras fotográficas não são máquinas, são “aparelhos”, são “caixas pretas que brincam de pensar”. Também o fotógrafo brinca com a câmera no fazer fotográfico. O ato fotográfico explora as potencialidades contidas no “aparelho” fotográfico. O ato fotográfico não é trabalho, é jogo. “O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele”, reafirma o pesquisador.

O valor de uma câmera fotográfica não reside em seu corpo físico. Não pode ser calculado pela materialidade do hardware e sim pela possibilidade de fazer fotografias, que está incluída e disciplinada no software. Ocorreu uma “transvaolrização”, importa mais o imaterial. O simbólico é que agrega valor na era da “pós-indústria”. Flusser (p.28) alinha argumentos dizendo que na pós-modernidade dos tempos contemporâneos “sobretudo, torna-se observável, na atividade fotográfica, a desvalorização do objeto e a valorização da informação com sede de poder.”

Embora o software que equipa as câmeras seja um limitador de possibilidades de criações fotográficas, dentro do campo das opções ofertadas o fotógrafo pode sempre interferir no resultado definindo previamente sua intenção estética, jornalística, documental, propagandística, política, etc. Para operar a câmera o fotógrafo precisa antecipadamente trabalhar sua idéia, a concepção da imagem fotográfica que pretende realizar. A operação mecânica de captação de imagens consiste, primordialmente, na articulação de conceitos. “O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens, conclui” Flusser (p.32).

Leni Riefenstahl, a fotógrafa do Terceiro Reich, foi acusada por muitos de disseminar ideologia nazista através de suas imagens fotográficas. A fotógrafa e ensaísta Susan Sontag em seu livro *Fascinante Fascismo* (1986, p. 59-83), expõe argumentos e razões que não podem ser desconsideradas. Sontag alerta para a permanência dos ideais fascistas na atualidade, encantando e ludibriando as massas. Condena o agigantamento do culto à beleza que leva a discriminação daqueles que fogem dos padrões pré-estabelecidos, reprova condutas que repudiam o intelecto e acirram o fetichismo da coragem. Afirma que: “uma foto diz e pode ser lida de várias maneiras”. As ideologias geram imagens cuja função é comprovar seus ditames, são imagens representativas, que traduzem ideias comuns, provocam pensamentos óbvios e unívocos e despertam sentimentos previsíveis, conclui a ensaísta (2003 p. 28–73).

Corroborando a opinião de Susan Sontag sobre dissociação entre arte e política Kurtz (2007, p. 12) diz que é uma falácia a desvinculação entre estética e política e alerta para o que chama de “cinismo” na substituição da ética pela estética que, no seu entender, fazem os arautos do pós-moderno. Contra esse atribuído comportamento aos pós-modernistas ela dispara “versão fim de século para o mais radical fenômeno de massas do século XX, responsável pela crise que pareceu obliterar a razão humana: o fascismo.”.

Leni Riefenstahl não admite que sua obra fílmica e fotográfica comungue tais propósitos, para ela o argumento de *Triumph des Willens* passa ao largo da propaganda belicista e pode ser resumido em duas palavras: “paz e trabalho”. Em sua defesa afirma: “através dos anos, procurei sempre o invulgar, o maravilhoso, os mistérios no coração da vida.” Freire (2011 p.126)

Flusser (p. 34 - 35) entende ideologia como unicidade de ponto de vista e renuncia a multiplicidade de interpretação. Para ele a prática fotográfica se opõe a ideologia e o fotógrafo atua “pós-ideologicamente”. O fotógrafo estaria limitado para

atuar apenas dentro do campo traçado pelo programa existente na câmera fotográfica. Fotografias resultam de conceitos pré-estabelecidos na memória da câmera e do fotógrafo e para obtê-las é preciso permutar conceitos e transcodificá-los em imagens, finaliza o pesquisador.

Para dissociar a fotografia do real, ou quebrar o laço de fidelidade entre a concretude dos objetos e sua reprodução imagética fotográfica Flusser (p.38) ataca o ponto da reprodutibilidade cromática no processo fotográfico. Lembra-nos que não existe no mundo cenas em preto e branco. O preto como ausência total da luz e o branco como mistura de todas as cores do espectro solar são situações que ocorrem além dos limites da percepção do olhar humano e, portanto, não existem fora da teoria ótica. Então, o preto e o branco não são cores e sim conceitos cromáticos. Se não existem imagens em preto e branco no mundo, existem, porém, fotografias em preto e branco. Isto porque fotografias são resultados da imaginação, são conceitos teóricos imaginados.

Ainda com relação ao aspecto cromático da natureza, Flusser (p.39) explica que o mundo é, de fato, colorido em sua materialidade. Existem, porém, fotografias em preto e branco dos cenários coloridos do mundo. Fotografias em preto e branco são mágicas, são transcodificações de imagens em conceitos, em pensamentos, em abstrações. Fotografias em gris são portas para o mundo do simbólico, para o campo dos significados. Não apenas as fotografias em preto e branco habitam o espaço da abstração, também as coloridas são abstratas. Em maior ou menor grau para coloridas ou acinzentadas, fotografias serão sempre representações conceituais, expressões do pensamento subjetivo.

Flusser (p. 41) acredita que com a intenção de perenizar conceitos transpostos em fotografias, o fotógrafo procura eternizar-se nos outros homens. Explica o passo a passo que o fotógrafo percorre para galgar esta condição: antes de tudo ele procura codificar em imagens fotográficas os conceitos que estão em sua memória utilizando a câmera fotográfica, em seguida processa as imagens fotográficas buscando perenidade dos seus significados e, por último, dirige sua intenção no sentido de criar modelos para os outros homens.

Lado a lado com a maioria dos autores contemporâneos Flusser (p.46) não se esquece de salientar que a fotografia deve ser entendida, sempre, em dois momentos importantes e indissociáveis: o instante da captação da imagem e o de sua leitura posterior. Inserida nos processos comunicacionais a fotografia obedece à relação binária

de produção anterior de informação seguida de distribuição e leitura. Na elaboração da imagem fotográfica predomina o “diálogo” entre os dados de memória pré-existentes - do fotógrafo e do programa instalado na câmera fotográfica, com as informações novas que se apresentam. Na etapa que segue o domínio é do “discurso”, emissário portador de informações processadas que serão armazenadas em “outras memórias”.

Diferente da pintura tradicional que agrega valores ao objeto – o quadro pintado, a fotografia impõe a transferência de valor do suporte para a informação que este detém. Flusser (p.47) a classifica como “o primeiro objeto pós-industrial.” Não cabe mais ou não é viável possuir o suporte das imagens fotográficas. Além das antigas e multiplicáveis folhas de papel, as fotos existem em profusão nos aparelhos de armazenamento e reprodução imagética, desde os pequenos celulares capazes de fechar o ciclo produção/memorização/distribuição/exposição até os gigantes e sofisticados equipamentos de difusão midiática da informação, que podem incluir até mesmo o uso de satélites. Seu consumo é feito basicamente em écrans. O pesquisador (p.48-50) assinala que ao sabor do canal que a transmite a fotografia pode mudar de classificação, seu significado pode transitar de político para científico, de artístico para jornalístico, etc. Conclui que quando tratamos de imagens fotográficas no mundo contemporâneo é preciso “repensar valores econômicos, políticos, éticos, estéticos e epistemológicos do passado”.

Entendemos fotografia, primordialmente, como uma forma de narrar. Não vemos fotografia como maneira espelhar da vida, como simples reflexos dos fenômenos naturais fixados em pranchas ou projetados em écrans. Recorremos a Paul Ricoeur para melhor entender o pensamento de Wílem Flusser quando este desloca o âmago da fotografia do suporte material para a imaterialidade dos conceitos. Inserida em um processo narrativo a fotografia passaria por fases que Ricoeur (2010, p. 96-147) denomina “tripla mimesis”.

Na Mimesis I o fotógrafo se depara com o mundo e procura a compreensão prática dos fenômenos a serem narrados. Esta instância atende a questionamentos da ação sobre: o quê?; o por quê?; quem?; como?; com quem?; contra quem?. A busca da compreensão que caracteriza a primeira mimesis não escapa da pressuposição conceitual do agente realizador e de seus desejos de transformação. O subjetivismo nasce junto com a criação narrativa que encerra o ato fotográfico, pois a compreensão acontece ancorada no conhecimento técnico e lingüístico do fotógrafo.

A Mimesis II é a instância da análise. Com base na compreensão obtida e construída na etapa anterior o fotógrafo atua primordialmente na construção da narrativa. O processo de reconfiguração da realidade na segunda mimesis é marcadamente interpretativo, por maiores que sejam os desejos de permanência na imaginada “verdade concreta” ocorre, nesta fase, um deslocamento para o campo ficcional no qual é possível apenas privilegiar o compromisso com a veracidade.

O sentido pleno do fazer fotográfico ocorre somente no estágio que Ricoeur denomina Mimesis III. A interseção entre o fotógrafo e seu espectador acontece nesta etapa. O último ato da tripla mimesis é quando a tese proferida pelo fotógrafo assume feições de narrativa “restituída ao tempo do agir e do padecer” que atinge o espectador para sua final reconfiguração da realidade em intermináveis e diversas interpretações.

Esse entrelaçamento narrativo, processo de figuração, configuração e reconfiguração é feito a partir de estratégias memoráveis. Nesse sentido, a narrativa constitui-se em uma espécie de múltiplas camadas de memória, pelas quais se pode dar sentido à obra ou à existência (RICOEUR, 1995, p. 12).

A contextualização histórica feita por Flusser encaixa a fotografia como primeiro produto pós-industrial. Separa o mundo industrial em temporalidade passada no qual as máquinas eram hegemônicas. Chama a câmera fotográfica de “aparelho” em distinção as máquinas da era industrial e os fotógrafos de “funcionários” para diferenciá-los dos operários, com a mesma intenção de distingui-los em suas atividades de trabalho. Estabelece diferença marcante entre produtos industriais – objetos com valor agregado e a fotografia da pós-indústria com valor desprezível no suporte material e valia, somente, na informação que detém.

Flusser (p.71) considera básicos os conceitos de imagem, aparelho, programa e informação para o desenvolvimento de uma filosofia da fotografia. Esses conceitos são partes integrantes e tradutoras da definição de fotografia como: “imagem produzida e distribuída por aparelhos segundo um programa, a fim de informar receptores”. Todos eles implicam conceitos subseqüentes: “*Imagem* implica magia. *Aparelho* implica automação e jogo. *Programa* implica acaso e necessidade. *Informação* implica símbolo.

Para sustentar a necessidade de uma filosofia para fotografia Flusser (p.69-76) projeta um mundo paradoxal, apocalíptico, no qual o homem perde o poder de decisão. Todas as deliberações são tomadas por “aparelhos” e se dão ao acaso. “Os conceitos programados nos aparelhos, que originalmente significavam intenções humanas, não mais as significam. Passaram a ser auto-significantes.” O homem alijado do comando

do seu destino vagueia como errante no vazio. A sociedade seria programada por “aparelhos” para um comportamento mágico, obedeceria a um programa que confere significado mágico à sua vida. Sem consciência o homem segue alienado, ou assombrado com a profecia inscrita no programa dos “aparelhos” que vaticina a reprodução automática de novos “aparelhos” e finalmente a autodestruição.

No mundo contemporâneo, pós-industrial, descrito por Flusser ocorre uma inversão da relação texto-imagem e a humanidade corre risco de ser dominado pela idolatria. É um desenho de mundo no qual o texto seria engolido pela “magicização” da imagem, no qual tudo tende ao acaso estúpido, rumo à morte absurda. O pesquisador parece não escapar de temores iconoclastas. Cabe lembrar que na civilização cristã a palavra precede a imagem, “No principio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus” (João, 1,1). Até mesmo na Grécia antiga o iconoclasmo já estava presente entre os filósofos, como afirma Arlindo Machado (2000, p.9-12) ao discorrer sobre Platão sustentando ser dele a assertiva sobre a imagem: “é uma imitação de superfície, uma mera ilusão de ótica, que fascina apenas as crianças e os tolos, os destituídos de razão”.

Para sair de tão intrincada armadilha a porta apontada por Flusser (p.76) é uma filosofia da fotografia, pensamento sistematizado capaz de conscientizar a práxis fotográfica. Sua necessidade se justifica na reflexão que possibilita para “se viver livremente num mundo programado por aparelho”.

Bibliografia

FLUSSER, Vítém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREIRE, Miguel. *Imagética germânica na construção do olhar fotográfico: nos tempos do Estado Novo*. Tese de doutorado. Niterói-RJ. PPGCOM UFF, 2011.

FREIRE, Miguel. *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro - Dissertação de Mestrado*. Niterói: PPGCOM-IACS/UFF, 2006.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rio Ambiciosos, 2001.

SONTAG, Susan. *Fascinante Fascismo*. In: *Sob o signo de saturno*. Porto Alegre: LP&M, 1986.

KURTZ, Adriana. *A Teoria crítica e o cinema de propaganda totalitária: convergências entre o nazi-fascismo e a indústria cultural e algumas palavras sobre Riefenstahl e o Pós-moderno*. In: *Texto / PPGCOM / UFRGS*, 2007.

RICOEUR Paul. *Tempo e narrativa (tomo I)*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RICOEUR Paul *Tempo e narrativa (tomo II)*. Campinas - SP: Papyrus, 1995,