

**Osmar Gonçalves****Estética da Fotografia: um diálogo entre Benjamin e Flusser<sup>1</sup>**

Em suas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin nos diz que o passado costuma trazer consigo um índice misterioso que o impele à redenção. Que mesmo inconscientemente somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes, por sonhos, idéias, ecos de vozes que já emudeceram. Se assim é, nos adverte o filósofo e teólogo alemão, “existe um encontro secreto marcado entre as gerações” (Benjamin, 1996: 223). Uma série de ressonâncias, interseções, afinidades eletivas que aproximam épocas e mentalidades distintas. Pois bem. Quando lemos, uma após a outra, as obras de Walter Benjamin e Vilém Flusser é difícil não pensarmos nesse sopro de ar que persiste no tempo, nos ecos que reverberam de um lado ao outro, nos fios invisíveis que os atravessam e aproximam.

Do interesse pela tradução – atividade que ambos desenvolveram durante toda a vida – ao estudo da linguagem, do fascínio pela obra de Franz Kafka à análise das imagens técnicas, da crítica da cultura à filosofia da mídia são, de fato, muitas as ressonâncias, os pontos de contato que aproximam os dois pensadores. Tradutores, críticos, ensaístas, Benjamin e Flusser são intelectuais difíceis de se enquadrar em campos disciplinares, são teóricos essencialmente nômades, transversais. Ambos operam na fronteira, no interstício e estão sempre em trânsito, estabelecendo pontes entre diferentes línguas e culturas, entre disciplinas e campos do saber os mais diversos.

Contudo, nada os aproxima mais do que a aposta que fazem num modo de escrita e pensamento arriscado, descontínuo, enigmático. Um modo de pensar que desarticula as referências, que subverte os padrões instituídos – as convenções balizadoras do texto acadêmico – investindo na dimensão sensível do conhecimento, apostando no poder de invenção e descoberta tanto da poesia quanto da ficção<sup>2</sup>. Trata-se, sem dúvida, de um estilo extremamente

---

<sup>1</sup> Apresentado no Simpósio *Flusser em Fluxo*, que aconteceu nos dias 24 e 25 de maio de 2012, na Universidade Federal do Ceará, UFC. Currículo do autor: <http://lattes.cnpq.br/1880465509972947>

<sup>2</sup> “É preciso fertilizar a ciência com a poesia”, disse certa vez Flusser. E Benjamin, sabemos, queria transpor para o campo da filosofia e da escritura da história, em particular, os métodos criativos das vanguardas artísticas, especialmente as técnicas da colagem e da montagem. “Método deste projeto: montagem literária. Não preciso dizer nada. Somente exibir”, disse o pensador alemão na introdução ao Trabalho das Passagens. In: Passagens. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ousado, original, um modo de pensar que lhes rendeu diversas críticas ao longo dos anos, sendo visto muitas vezes como dispersivo e até mesmo carente de método<sup>3</sup>.

Desde o início, entretanto, o que estava em jogo era outra forma de se pensar a escrita e a linguagem filosóficas, um modo na qual ela não é tomada apenas como instrumento (mero veículo de comunicação), mas em seu caráter essencialmente expressivo, criador. Linguagem como um corpo vivo, portanto, como um órgão que tem seu peso, sua espessura e que pode (e deve) assumir diferentes aspectos, formatos, modulações, dependendo dos objetos e das experiências que procura revelar<sup>4</sup>.

Assim, contra uma concepção instrumental/cartesiana da linguagem, Benjamin e Flusser defendiam um pensamento disruptivo, fragmentário, que aposta na deriva e na errância, que se abre ao jogo do encontro e do acaso, procedendo não como um argumento linear – uma escritura sistemática, hierarquizante – mas como um evento progressivo, uma espécie de meditação peripatética, uma *flânerie* na qual tudo o que é encontrado por acaso pelo caminho pode tornar-se uma direção potencial para o pensamento e onde as imagens, os afetos, as sensações valem tanto quanto os conceitos.

Salvar os fenômenos, portanto, manter a riqueza e a singularidade dos objetos: eis uma preocupação fundamental de ambos os filósofos. Neles é possível identificar, com efeito, uma atenção especial às próprias coisas, um respeito singular aos objetos, algo que Goethe chamou de “delicado empirismo” (*Goethe apud Benjamin, 1996: 103*). Isto é, uma construção de pensamento que se caracteriza pelo cuidado com os detalhes, com os extremos, com as particularidades do objeto.

Trata-se, no fundo, de um *pensamento estético*, uma escrita que se deixa contaminar a cada vez por seus objetos e que procura permanecer na superfície, rente aos fenômenos, pois não acredita que a “verdade” se encontre por trás das coisas – sob uma espécie de véu de aparências que deveríamos perfurar – mas nas próprias coisas, no detalhe, no universo micrológico. Diante de um conhecimento científico e filosófico que se baseia, no mais das vezes, na abstração, Benjamin e Flusser procuram preservar um contato mais imediato com os fenômenos, um comportamento mimético que mantenha toda a riqueza e a imediatez da experiência sensível.

Segundo Adorno, esse modo de escrita tem um caráter essencialmente aberto, processual e se estrutura de modo ensaístico e/ou experimental. Em sua célebre abordagem *O ensaio como*

---

<sup>3</sup> São conhecidas, nesse sentido, as acusações de falta de seriedade científica atribuídas frequentemente a Flusser e as severas críticas que Theodor Adorno dirigiu a Benjamin, tendo como resultado último a rejeição de sua tese de livre docência em Frankfurt, em 1925.

<sup>4</sup> Na *Dialética Negativa*, Adorno fala sobre a capacidade mimética da linguagem, essa qualidade intrínseca de se transformar, de se assemelhar a algo pela via expressiva, retórica e de como o pensamento e a escrita de Benjamin são um caso muito particular dessa concepção. Adorno afirma, por exemplo, que a escrita de Benjamin “adere e se aferra na coisa, como se quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear”. In: *Negative Dialektik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1966, p.63.

*forma*, o filósofo alemão afirma que a escrita ensaística é indissociável da experiência sensível e subjetiva do autor, e que ela só se produz quando consegue guardar “o peso do aqui agora das sensações” (Rodrigues, 2003: 167). Atento assim às particularidades do fenômeno, imerso na desmesura e na desproporção da experiência, o ensaio tende à imanência, aposta no saber sensível, num modo de escritura que contemple não apenas a tessitura abstrata dos conceitos, mas a matéria heterogênea e palpável dos sentidos.

Pensamento imersivo e sensorial, o ensaio é também incompleto, lacunar e se move segundo um impulso de aventura, um impulso não sistemático. Ele é da ordem da deriva e da errância: está mais interessado em se perder e errar sobre o mundo do que em buscar supostas “verdades” ou certezas acerca do mundo. Por isso, Benjamin (1984: 51)<sup>5</sup> nos diz, logo no início do prefácio à *Origem do drama barroco alemão*, que “método é desvio, é caminho indireto” e Flusser afirma, nos *Writings*, que o mais interessante no processo de conhecimento “não é o resultado, a hipótese confirmada ou refutada. O interessante é o que se mostra ao longo da experiência empreendida” (Flusser, 1979: 138), são os aspectos insuspeitos, inesperados, os diversos achados que aparecerem ao longo do processo.

Neste ponto, gostaríamos de colocar uma questão que, embora paradoxal, nos parece incontornável, fundamental. Trata-se de saber até que ponto ou em que medida esse pensamento fragmentado e disruptivo, pensamento que se dá “aos solavancos e aos pedaços” (Adorno, 1986: 180), que é atento às próprias coisas, à superfície e à materialidade dos objetos, não seria a expressão mesma de um pensar fotográfico, de uma potência ou uma modulação fotográfica do pensamento? Ou, dito de outro modo, até que ponto a filosofia de Benjamin e Flusser não mimetizou o *modus operandi* da fotografia, sua potência ou sua qualidade de pensamento?

Ora, uma das lições que a Filosofia da técnica nos ensinou – essa rica linhagem inaugurada por pensadores como Georg Simmel, Siegfried Kracauer, o próprio Benjamin e seguida posteriormente por Marshall McLuhan, Flusser, Hans U. Gumbrecht, entre outros – é que existe uma interdependência entre o pensamento e as mídias. Que estas últimas não são subordinadas ao mundo conceitual, mas, ao contrário, impõem condições à percepção, ao saber e ao conhecimento. As mídias, sabemos hoje, desencadeiam mutações perceptivas profundas, transformam nossa percepção do tempo e do espaço, mudam radicalmente nosso modo de viver e de pensar.

Ao ler as obras de Benjamin e Flusser, a impressão que temos é de que a fotografia exerceu aí sua força, provocou uma dobra, fez-se pensamento. Ou, em modo inverso, o pensamento de

---

<sup>5</sup> E, no belíssimo *Rua de mão única*, ele diz ainda que “saber orientar-se numa cidade não significa muito”, difícil mesmo é “perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta”, isso requer instrução, aprendizado. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p.39-40.

ambos tornou-se em certo sentido fotográfico. Flusser o percebeu com clareza quando disse que é possível pensar hoje com imagens do mesmo modo com que se pensava e filosofava antes com palavras. “A fotografia é a filosofia de nosso tempo”, afirmou certa vez o pensador tcheco-brasileiro. “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 en el de las fotografías.” (Flusser, 1994: 104)

De fato, a fotografia inaugura uma nova modalidade discursiva, outra forma de escrita fundada já não mais na palavra, mas numa sintaxe composta por imagens. Aos olhos de Flusser, o surgimento do aparelho fotográfico teria mesmo um caráter revolucionário comparado apenas à invenção da escrita (1998: 37), pois a fotografia teria a capacidade singular de reunificar o pensamento, de libertar-nos do império do conceitual, de uma cultura excessivamente textolátrica e logocêntrica, nos ensinando a pensar por imagens. Um pensamento que tem suas próprias qualidades estéticas, ontológicas e que não pode ser recuperado pela linguagem verbal. Talvez por isso Benjamin e Flusser tenham não apenas teorizado sobre a fotografia – investigando sua importância estética, política, epistemológica – mas procurado pôr em prática suas metamorfoses perceptivas, transformando em escrita e pensamento um modo de ser essencialmente fragmentário, disruptivo, imagético.

## II.

“O que torna as primeiras fotografias tão incomparáveis talvez seja isto: elas representam a primeira imagem do encontro entre a máquina e o homem”.

“Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”.

Walter Benjamin

Não há dúvida de que a fotografia ocupa um lugar central na arquitetura filosófica de Benjamin e Flusser. Dentre os diversos dispositivos e imagens técnicas sobre os quais escreveram – como o panorama, o estereoscópio, o cinema, a televisão e o vídeo – ela certamente ocupa um lugar de destaque.

Talvez porque a fotografia opere um corte fundamental, uma ruptura paradigmática não só no universo das imagens (na ontologia do visual), mas na nossa própria maneira de ser e de *estar-no-mundo*. A partir da invenção da fotografia, com efeito, passamos a viver num mundo povoado cada vez mais por máquinas e dispositivos de ordem simbólica. Esses aparatos se multiplicam e

se instalam ao nosso redor formando uma espécie de cultura técnica, uma enorme multitude de sistemas maquinais que incide sobre todas as formas de produção de imagens, afetos e enunciados. A tal ponto e com tal intensidade que hoje é praticamente impossível pensarmos o fenômeno da comunicação e da experiência estética sem a mediação dos dispositivos tecnológicos. A criação artística e nossa própria vida passaram a ser mediados, de forma sempre mais intensa, pelos aparelhos e instrumentos pós-industriais.

Neste ponto, cabe perguntar qual seria o papel da fotografia nesse processo. Ora, o dispositivo fotográfico – tal como o percebeu Benjamin e teorizou posteriormente Flusser – é, sem dúvida nenhuma, o modelo, o protótipo, a mãe de todos os aparelhos, um *schema* ainda rústico e insipiente dos aparatos simbólicos que surgiriam ao longo do século XX<sup>6</sup>. Daí seu lugar de destaque na estética filosófica de ambos os pensadores. Para eles, a máquina fotográfica não era apenas um meio capaz de produzir novos tipos de imagens (mecânicas, reproduzíveis, multiplicáveis), mas um modelo – o mais contundente, o mais original – para o entendimento do mundo contemporâneo, mundo este marcado pela predominância dos aparelhos e que tende, de forma crescente, a viver e se organizar em função deles.

Antes de mais nada, porém, é preciso notar que a fotografia aparece aos olhos de ambos como uma imagem meio mágica, uma criação fascinante que nasce envolta numa aura de magia e mistério. Nas palavras de Benjamin, a fotografia surge na primeira metade do século XIX como uma “grande e misteriosa experiência”, como um fenômeno de novo tipo<sup>7</sup>.

A capacidade que o aparelho fotográfico possui de gerar uma imagem do mundo visível com um “aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza” a partir de um simples estalar de dedos, de um gesto brusco – um “disparo” na terminologia fotográfica – lhes parecia uma experiência fenomenal. Experiência para a qual o termo *caixa-preta* de Flusser oferece uma excelente metáfora, na medida em que remete precisamente ao que há de incompreensível e impenetrável nesse processo. Vale lembrar que Susan Sontag (1990: 3), em seus primeiros ensaios, já apontava o aparelho fotográfico como “o mais misterioso de todos os objetos que compõem (...) o ambiente que reconhecemos como moderno”.

---

<sup>6</sup> Benjamin dizia, por exemplo, que “se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia”. In: A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Obras Escolhidas Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.167. E, de forma mais direta, Flusser afirma que “o aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato. Analisá-lo é método eficaz para captar o essencial de todos os aparelhos, desde os gigantescos (como os administrativos) até os minúsculos (como os chips), que se instalam por toda parte”. In: Filosofia da Caixa Preta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

<sup>7</sup> “Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim”, diz Benjamin sobre uma foto de Dauthendey, “percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”. In: Pequena história da fotografia. Obras Escolhidas Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.94.

A fotografia, sabemos, é um tipo de imagem essencialmente nova, uma imagem que nasce de uma conexão física e existencial com o “real”. Trata-se de algo inédito na história da arte. Pois nela, para além do gênio artístico, para além de toda perícia e/ou estilo do fotógrafo, há sempre algo do real que pulsa, que persiste, provoca nosso olhar. E nós, espectadores, sejamos amantes ou não da fotografia, sejamos técnicos ou artistas, profissionais ou amadores, sentimos “a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (...). “Algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na arte” (Benjamin, 1996: 93-94).

Talvez por isso as fotografias sejam tão frequentemente comparadas a espectros ou fantasmas. Ambos são seres limiares, ambos vivem no interstício, na fronteira entre passado e presente, entre vivo e morto – uma existência singular, a meio caminho entre a “coisa” (o real) e a representação<sup>8</sup>. De fato, as fotografias se apresentam a nós menos como declarações sobre o mundo do que como pedaços do mundo – *miniaturas da realidade*, na feliz expressão de Sontag. São como vestígios, assombrações ou, como disse certa vez Giorgio Agamben (2007), são “significantes instáveis”, representações em estado puro.

Contudo, apesar dessa qualidade única e singular da imagem fotográfica, a fotografia não pode ser reduzida apenas ao seu caráter sógnico, pois trata-se, antes de tudo, de um novo meio, um aparato que põe em jogo uma série de metamorfoses perceptivas, que instaura novos modos de sentir e perceber o mundo, reconfigurando profundamente nossa relação com o visível (e com o invisível que lhe é correlato).

Com efeito, a fotografia não para de expandir, de fazer nascer o visível, nos permitindo ver e conhecer mundos até então desconhecidos, inimagináveis. Como percebeu Benjamin, para além dos infinitos debates em torno de seu estatuto artístico ou das questões acerca de sua qualidade representativa, a fotografia deveria ser compreendida em seu valor ontológico, isto é, como um meio que desvela, descobre, “cria” um novo real, uma realidade jamais vista antes, simplesmente, porque invisível a olho nu. De acordo com Benjamin, isso se deve ao fato de que: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação.” (Benjamin, 1996: 94)

---

<sup>8</sup> Não são exatamente signos, portanto, mas algo que se insinua *entre*, que habita a fronteira, o limite tênue onde a imagem se confunde com seu objeto, a representação com a presença.

Com seus inúmeros recursos – suas imersões e emersões, suas interrupções, paradas, efeitos de aceleração e rarefação do tempo – a câmera nos apresenta um campo de experiências visuais que foge ao espectro de uma percepção sensível “normal”. O universo do muito pequeno ou muito rápido, de movimentos imprecisos, improváveis, toda uma vida minúscula que pulsa nas pequenas coisas, nos pequenos gestos, em micro-acontecimentos, a câmera consegue tornar grande e formulável, abrindo nossos olhos para experiências que habitam uma faixa do espectro luminoso muito aquém (ou além) daquelas captadas pelo olho humano. Do infinitamente pequeno ao infinitamente grande, portanto, um novo universo se “cria”, se desvela aos nossos olhos graças a intervenção da máquina fotográfica. Como dizia Paul Klee, agora não se trata mais de “representar o visível, mas tornar visível” (Klee *apud* Parente, 2001: 14).

### III.

“A filosofia da fotografia é necessária porque é uma reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos”.

V. Flusser

Seguindo a linha iniciada por Benjamin, Flusser não se interessa apenas pela imagem, pelo signo fotográfico em si. Na contramão de uma análise semiológica – nos moldes da *Ontologia da Imagem Fotográfica*, de André Bazin ou da *A Câmera Clara*, de Roland Barthes – Flusser deseja pensar o dispositivo, a materialidade, a constituição técnica, construtiva e conceitual da fotografia. Quer investigá-la, por assim dizer, por dentro!

Para o filósofo tcheco-brasileiro, a máquina fotográfica é um tipo novo de instrumento, algo que difere radicalmente dos instrumentos tradicionais (como o pincel, o cavalete, os pigmentos...), usados até então no processo de construção das imagens. Trata-se de um instrumento pós-industrial, um aparelho, não apenas uma ferramenta ou utensílio, mas um “brinquedo” complexo e sofisticado criado para simular nosso pensamento, para dar forma material a processos mentais<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Cf. a este respeito, o capítulo Aparelho da *Filosofia da caixa-preta* e também o livro de Gilbert Simondon. *Du Mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1969.

Flusser chama esse aparelho de *caixa-preta* no intuito de remeter às ideias de magia e mistério. Isto porque esses são objetos de rara complexidade, objetos cujo funcionamento escapa aos usuários. Quem os utiliza sabe apenas confusamente o que se passa em seu interior, conhece apenas seu *input* e *output*. Sabe muitas vezes como operá-los, como disparar seus comandos, mas não entende o que se passa verdadeiramente ali.

Por isso, Flusser vai dizer que a tarefa de todo crítico, artista e/ou filósofo das imagens é promover o branqueamento dessa caixa-preta. É conhecer o que se passa ali dentro, saber desmontar e remontar a imagem, saber desconstruí-la para refazê-la. Trata-se, em outras palavras, de não se tornar refém do aparelho e de seus programas – programas não apenas técnicos como normalmente se pensa, mas também estéticos, éticos, políticos. Trata-se de não ser uma extensão do aparelho ou, na feliz expressão de Flusser, um “fotógrafo do instrumento”<sup>10</sup>.

Deste modo, na era das máquinas, numa cultura técnica em que a produção artística e a nossa própria vida são cada vez mais mediadas por dispositivos de toda ordem, é essa relação crítica e subversiva com os aparelhos que vai estabelecer para Flusser a diferença entre o verdadeiro criador, de um lado, e o mero “funcionário”, de outro: entre aqueles que desejam restabelecer a questão da liberdade, o lugar do lúdico e do imaginário, e aqueles que simplesmente endossam as normas e a funcionalidade prevista pelos aparelhos.

Categoria evidentemente mais difundida, o funcionário é aquele que consegue dar conta dos receituários e das bulas dos fabricantes, que compreende bem os procedimentos, as técnicas, mas que trabalha dentro do programa, nos limites impostos por este, respeitando suas normas e prescrições. Nas palavras de Rubens Fernandes Junior: “O “funcionário” (...) é aquele que repete à exaustão suas tarefas, com a exatidão prevista tanto pela própria programação das suas tarefas, como pela imposição do sistema. Ele (...) não consegue compreender a finalidade do aparelho, ou seja, não consegue aparelhá-lo, apenas produz ou reproduz as potencialidades inscritas no aparelho, que é grande, mas limitada.” (Junior, 2006: 14)

O “funcionário”, portanto, essa figura emblemática do capitalismo pós-industrial, respeita as regras pré-estabelecidas, *faz cumprir o programa* – o que conduz, evidentemente, a uma padronização dos resultados, à homogeneidade visual repetida à exaustão. Talvez, por isso, Deleuze (1990) coloque a necessidade de nos perguntarmos hoje se, realmente, vivemos a civilização das imagens ou a civilização dos clichês. Pois estes últimos estão por toda parte, invadem o exterior e o interior dos homens, se multiplicam em enxurrada nas redes telemáticas, ameaçando fazer dos homens meros instrumentos de sua reprodução incessante.

---

<sup>10</sup> Segundo Flusser, todo programa, por sua própria natureza técnica e construtiva, é limitador, tende a uma certa repetição, ao automatismo. Na realidade, é exatamente isso que o faz funcionar.

Os clichês – as imagens-funcionárias, na terminologia flusseriana – são percepções já prontas, representações programadas, preestabelecidas, conjuntos estáveis, imóveis, que circulam como fantasmas do exterior ao interior dos homens impedindo-nos de ver o que vem de fora, enrijecendo nossa percepção, produzindo uma espécie de ortopedização do olhar. Todos os dias somos bombardeados pelos jornais, ilustrações, pelas imagens-cinema, imagens-televisão, clichês que se amontam aos nossos pés, tornando cada vez mais difícil, mais dramática a tarefa do verdadeiro criador. Afinal, como extrair hoje uma verdadeira imagem dos clichês? Como nos reconectar novamente com o mundo; restituir a força revelatória e expressiva das imagens? Como desautomatizar a percepção para que possamos ver de novo, com novos olhos, com os olhos ingênuos (ou nem tanto) de uma criança?

Esse é o desafio e a tarefa do verdadeiro criador, aquele que não se submete aos programas, que não endossa a produtividade programada pelos aparelhos, que opera nas brechas, nas dobras, subvertendo os códigos, desarticulando as referências, rompendo com os modelos instituídos. O criador se lança na aventura do imprevisto, no jogo do acaso, procura produzir imagens novas e inesperadas, imagens que escapem aos automatismos, à funcionalidade, ao perigo de operarmos conforme as normas e os programas de toda ordem.

Ao invés de endossar as categorias previstas, portanto, ele inventa seus próprios procedimentos, insere elementos não previstos ao longo do processo, cria novos dispositivos. Numa palavra, ele joga contra o aparelho. Penetra em seu interior e extrai dali imagens imprevistas – imagens para as quais ele não estava originalmente programado. Ao fazer isso, o criador consegue restabelecer a questão da liberdade – o lugar da invenção e do lúdico, o espaço da imaginação – num mundo marcado pelo automatismo generalizado, pela repetição cega dos programas, a multiplicação insistente e insidiosa dos clichês.

#### IV.

“Nosso desafio não é uma sociedade de deuses ou de artistas inspirados, mas sim uma sociedade de jogadores”.

V. Flusser

Vem daí a importância do conceito de jogo na estética filosófica de Flusser. O jogo, sabemos, é uma atividade lúdica que se desenvolve de maneira livre e desinteressada. Trata-se de um ritual “mágico”, um exercício incontrolável cuja principal característica é não ter finalidade, não ter alvo ou meta, além daquela estipulada pelo próprio jogo, pelo prazer livre e desinteressado de interagir com as formas, com o movimento, com o outro e o mundo. Por isso, o poeta e filósofo alemão

Friedrich Schiller vai dizer que o jogo é puro movimento, é “a realização do movimento como tal”, um estado de pura liberdade. E acrescenta: jogo é um impulso que “se exerce acima das necessidades naturais da vida e independentemente dos interesses práticos. É uma manifestação de ordem espiritual, que se apresenta, sobretudo, como jogo estético”(Schiller *apud* Nunes, 2002: 55).

Finalidade sem fim, portanto, pura gratuidade, a atividade lúdica do brincar é realizada pelo simples prazer que proporciona e deve ser compreendida como um estado do homem, uma qualidade definidora do humano – momento em que este se apresenta de maneira correlata à liberdade, relacionando-se com esta em seu mais alto grau.

Pois bem. É no espaço lúdico do jogo, no que ele guarda de atividade livre e desinteressada, no que há nele também de comportamento inventivo e irreverente, que podemos encontrar novamente a experiência do imprevisto, do improvável, a afirmação libertária e criadora do imaginário, a capacidade de invenção num mundo que se encontra, cada vez mais, “aparelhado”, programado, mundo onde os roteiros, as normas, os automatismos de toda ordem avançam sistematicamente sobre todas as esferas da vida<sup>11</sup>.

E, neste ponto, os dois pensadores novamente se encontram, pois Benjamin via na experiência do jogo, na vivência do lúdico, da brincadeira, a segunda metade da arte. Para o filósofo alemão, toda atividade artística-mimética se encontra cindida entre duas forças, duas tensões que a impulsionam dialeticamente. De um lado, a busca pela forma, a conquista da bela aparência (*schöner Schein*), um interesse que prevaleceu em toda arte clássica do belo. De outro, o impulso ao jogo, à experimentação, à bricolagem, à capacidade de brincar, de se perder, de se colocar no lugar do outro. Numa longa nota da segunda versão da *Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin nos diz que:

Aquele que imita só faz a coisa na aparência. Também se pode dizer: essa coisa ele a brinca/representa brincando (*spielt*). Assim se descobre a polaridade que reina na mimesis. Os dois lados da arte: a aparência e o jogo/a brincadeira (*Spiel*) estão como dormindo dentro da mimesis, estreitamente dobrados um no outro, tais as duas membranas da semente (Benjamin *apud* Gagnebin, 2008: 125).

Para Benjamin, essa segunda metade da atividade artístico-mimética tende a prevalecer na arte contemporânea. Desde as vanguardas históricas, com efeito, boa parte das práticas artísticas se oferece ao espectador como acontecimento, performance, dispositivo, como uma experiência a meio caminho entre o jogo, a bricolagem e a experimentação, uma criatividade lúdica e

---

<sup>11</sup> Ver a este respeito a perspectiva de Jean-Louis Comolli, sobre a roteirização crescente de todas as esferas da vida a partir das mídias, da sociedade do espetáculo. COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

dispersiva da qual, nos diz Gagnebin (2008: 122), “não se pode garantir o caráter revolucionário, mas que desenha uma outra apreensão do estético”.

Aqui, já não se trata mais de evocar a nostalgia da bela aparência, de restaurar uma beleza inacessível, uma imagem aurática – o objeto a ser cultuado, contemplado – mas de instaurar bons encontros, de produzir acontecimentos, criar práticas que se apresentem como um exercício coletivo, como uma experiência ao mesmo tempo estética e política, mais ligada às noções de experimentação e de jogo do que aos arcaicos conceitos de contemplação e beleza. Nas palavras do próprio Benjamin, “nas obras de arte, o que é acarretado pelo murchar da experiência, pelo declínio da aura, é um ganho formidável para o espaço de jogo (*Spiel-Raum*)” (Benjamin *apud* Gagnebin, 2008: 125).

Essa dimensão lúdica, esse jogar com e contra o aparelho, nos leva atualmente ao encontro de uma série de obras fotográficas que se colocam num lugar limítrofe, numa zona de indiscernibilidade entre linguagens, artes e saberes. Tratam-se de obras que repensam o fotográfico, que questionam seus limites, suas fronteiras, tomando a fotografia como um processo a ser reaberto. É o caso das obras de Cássio Vasconcelos, Miguel Rio Branco, Mário Cravo Neto, Kenji Otta, Rosângela Rennó, Cao Guimarães, Eustáquio Neves, entre outros. Não é nosso intuito aqui promover a análise dessas obras, mas apenas apontar para o fato de que elas dificilmente podem ser compreendidas a partir de um pensamento de caráter purista ou ontológico. E esse é o grande mérito dos escritos de Benjamin e Flusser sobre a fotografia.

Pois nenhum deles estava interessado num discurso da especificidade, na defesa de uma ontologia fotográfica. Ao contrário, Benjamin e Flusser sempre pensaram a fotografia de modo fenomenológico, ou seja, como uma mídia em movimento, uma forma em devir, em transformação constante. Fotografia como um organismo em expansão, um campo que se reinventa e se reconstrói a cada nova obra. De fato, a questão primordial para Benjamin e Flusser nunca foi *o que é a fotografia*; se ela constitui ou não uma forma de arte, se é apenas uma técnica industrial a serviço da ciência ou uma ferramenta poética em prol da fantasia e do imaginário. A questão essencial sempre foi: *o que pode a fotografia?* Quais são suas potencialidades, suas qualidades estéticas, políticas e epistemológicas?

Para ambos os pensadores, a fotografia foi e continua a ser um meio fundamental, não apenas porque amplia e faz nascer o visível, não apenas porque nos ensina a pensar por imagens, instaurando outra modalidade de pensamento, mas porque nos ajuda a compreender o mundo moderno, mundo este marcado como nunca pela predominância dos aparelhos e de seus programas. Segundo Flusser, a fotografia constitui hoje um lugar de resistência, lugar de uma reflexão-em-ato “sobre a possibilidade de se viver livremente num mundo programado por

aparelhos”. Assim, num mundo “aparelhado”, hiperprogramado como nosso, o ato fotográfico representaria uma linha de fuga, talvez a “única revolução possível”, na medida em que é capaz de “apontar o caminho da liberdade” no coração mesmo da técnica, no interior do aparelho (Flusser, 2002, p.82-4).

Dito de outro modo, a fotografia seria capaz de instaurar novamente o lugar da invenção e do imaginário, reinsserir o lúdico e o novo, por meio do próprio aparelho, apesar da força insidiosa dos programas, dos roteiros, dos automatismos de toda ordem. Em suas análises, Flusser vai ainda mais longe ao dizer que no jogo entre a máquina fotográfica e o fotógrafo estariam contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial e que “jogar contra o aparelho”, subverter a máquina, talvez seja atualmente o único exercício de liberdade possível – uma prática a que os fotógrafos, mesmo inconscientemente, já se dedicam há quase duzentos anos.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W (1966). *Negative Dialektik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1986). *O ensaio como forma*. In: Adorno. Trad. e Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática.
- Agamben, G, (2007). *Infancy and History*. Londres: Verso.
- Benjamin, Walter (1984). *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter (1996). *Obras Escolhidas Vol. I – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter (2000). *Obras Escolhidas Vol. II. Rua de Mão Única*. Trad. Rubens R. T. Filho e José Carlos Barbosa. São Paulo: Brasiliense.
- Bernardo, Gustavo, Finger, Anke e Guldin, Rainer (2008). *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume.
- Comolli, Jean-Louis (2008). *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG.
- Deleuze, Gilles (1990). *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Fernandesd Junior, Rubens (2006). *Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. FACOM, n 16.
- Flusser, Vilém (1979). *Natural: mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Duas Cidades.
- Flusser, Vilém (1985). *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography.
- Flusser, Vilém (1994). *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- Flusser, Vilém (2002). *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Gagnebin, Jean-Marie (2008). *Da estética da visibilidade à estética da tatibilidade em Walter Benjamin*. In: Formas de percepção estética na modernidade. Org. Edvaldo Souza Couto e Carla Milani Damião. Salvador (Bahia): Quarteto Editora.
- Nunes, Benedito (2002). *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática.
- Parente, André (org.) (2001). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Ed. 34.

- Rodrigues, Silvina (2003). *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval.
- Simondon, Gilbert (1969). *Du Mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier.
- Sontag, Susan (1987). *Contra a interpretação*. Trad. de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM.
- Sontag, Susan (1990). *On photography*. New York: Anchor Book.