

**Kaue Nogueira de Carvalho Mariano**

***Desaparelho:***

**do protótipo ao conceito**

Sabemos, desde a descrição flusseriana da condição pós-histórica, que a subjetividade humana é caracterizada por um funcionalismo programado para o constante aperfeiçoamento dos aparelhos – brinquedos que simulam palidamente o pensamento humano e se dispõem hierarquicamente dentro de uma cadeia automática e autônoma de programação retroalimentada. Nessa cadeia de programação, o aparelho fotográfico se destaca, pois sua invenção é a origem do abandono da existência humana estruturada linearmente para a estruturada quanticamente, se tornando a “[...] fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos” (Flusser 1998: 87). O aparelho fotográfico não só é a gênese da pós-história e modelo para entender os demais aparelhos, mas também um fundamental vetor de programação dos funcionários, já que suas fotografias programam seus receptores para um comportamento mágico de segunda ordem e leva-os a “[...] viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias” (Flusser 1998: 86).

Dentro deste quadro, a fotografia experimental ganha grande relevância pois, dentro do clima absurdo de automatização e robotização da vida através de aparelhos e fotografias, sua prática é exemplo e essência no jogo contra o aparelho: ou seja, ela seria a expressão da liberdade por excelência; esta o problema fundamental. Afinal, “qualquer filosofia trata, em última análise, do problema da liberdade” (Flusser 1998: 94). Se a fotografia experimental é autenticamente um gesto – pois seu movimento, ao invés de expressar uma condição, articula uma liberdade (Flusser 2014: 16) – que responde (sem saber) ao problema da liberdade através da práxis, a filosofia da fotografia trata-se da conscientização dessa práxis, visando “apontar o caminho da liberdade” ao identificar “aberturas para a liberdade na vida do funcionário dos aparelhos” e refletir sobre o “significado que o homem pode dar à vida, onde tudo é um acaso estúpido, rumo à morte absurda” (Flusser 1998: 96).

Tudo isto nós lemos no *Ensaio sobre a fotografia* de Vilém Flusser. O ensaio a seguir é uma contribuição a essa filosofia, esta que é talvez a “única revolução ainda possível” (Flusser 1998: 96), ao propor um estudo do ente fotográfico chamado *Desaparelho* (→ imagem 1). Para tal, será apresentada uma descrição fenomenológica do gesto de fotografar equipado com *Desaparelho*, fazendo uso da rede conceitual de Flusser e de sua própria descrição do gesto de fotografar, assumindo a pós-história como época em que vivemos. A hipótese a ser defendida é esta: o trato

com o *Desaparelho* engendra um gesto fotográfico que, inversamente ao gesto tradicional, problematiza a fotografia a partir de si mesmo.

## O protótipo

Originalmente chamado de *Interferofotoscópio*, o *Desaparelho* é uma criação minha e trata-se, tecnicamente, de um simples e pequeno ente que, acoplado à entrada de luz de um aparelho fotográfico, faz o aparelho produzir uma imagem resultante da sobreposição de três imagens do ambiente – a saber, da frente, da esquerda e da direita do aparelho. Quando utilizado em um aparelho fotográfico em que o mundo codificado em imagem pelo aparelho é mostrado em tempo real numa tela (live view) ou num visualizador ocular (viewfinder), como o é nas câmeras modernas e nos smartphones, a sobreposição dessas imagens também se dá em tempo real. Em termos funcionais, tal é a sua descrição. Talvez aqui podemos nos perguntar: ao criar sobreposição de imagens, como o *Desaparelho* se encaixa dentro do quadro da filosofia da fotografia descrita por Flusser?

O *Desaparelho* foi criado com a intenção de se jogar contra o aparelho, e daí seu nome. Se “interferofotoscópio” é mais fiel ao seu aspecto funcional, já que remete a “visualizador de interferência luminosa”, “*Desaparelho*” é mais fiel ao seu aspecto conceitual, pois remete a “negação do aparelho”. O que tomamos aqui como jogar contra o aparelho é obrigar conscientemente o aparelho a “[...] produzir uma imagem informativa que não está em seu programa” (Flusser 1998: 96), se tomarmos por aparelho o grande aparelho. Já Lenot (2017), que baseou seu estudo no trabalho de Flusser e investigou dezenas de trabalhos fotográficos experimentais, define o jogo contra o aparelho, a fotografia experimental, como “um ato deliberado de recusa crítica das regras do aparelho de produção fotográfica, pelo qual o fotógrafo põe em questão um ou vários dos parâmetros estabelecidos do processo fotográfico” (Lenot 2017: 9). Mas, todavia, como saber se não fui programado para criá-lo? Como saber se tal intenção em inventá-lo foi minha, quando o aparelho fotográfico robotizou a vida até o mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos? Como saber se esse ente não se trata, na verdade, de uma contribuição ao aperfeiçoamento do aparelho? Como saber se, ao fundo, os parâmetros da fotografia foram questionados?

O *Desaparelho* foi funcionalmente explicado. Foi construído tecnicamente a partir de textos e imagens científicas que, como sabemos, compõem a caixa-preta. Nesse sentido, o gesto de o criá-lo pode ter sido completamente programado e, portanto, funcional e não livre. E tal gesto, como possível contribuição ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos, deve ser tomado como risco real. Todavia, como nos lembra Flusser: “Uma questão técnica, contudo, nunca é apenas uma questão técnica. Existe um complexo *feedback* entre a técnica e o homem que a utiliza” (Flusser 2010: 35). A questão do *Desaparelho* não é, portanto, meramente técnica. Este *feedback* que nos fala Flusser,

pelo menos a respeito do *Desaparelho*, não foi intencionalmente programado. Em outras palavras, se foi intencionalmente programado para tecnicamente sobrepor imagens do ambiente em tempo real, fenomenologicamente falando não foi programado para programar funcionários a se comportar segundo modelos pré-determinados. Se há uma relação direta entre técnica e comportamento que pode ser deduzida a priori, em toda a sua extensão, se trata de outra questão (provavelmente insolúvel), e foge de nossa investigação. Aqui, o fenômeno como aparece no trato com o *Desaparelho* precisa ser fenomenologicamente descrito. E dessa descrição duas conclusões são possíveis: a) se mesmo que tecnicamente distinto do aparelho tradicional ele for fenomenologicamente similar no seu uso, isso significa mais uma vitória do aparelho sobre o funcionário<sup>1</sup>; b) Mas se tal distinção técnica leva a um gesto fenomenologicamente distinto do gesto tradicional, abre-se a possibilidade (não certa) de vitória do ser humano sobre o aparelho. Em qualquer dos casos, somente a descrição fenomenológica desse ente poderá nos mostrar se se trata ou não de um aparelho, que alcance ele tem no jogo contra o aparelho (se tem algum) e, enfim, se ele nos consegue apontar o caminho da liberdade numa existência funcional e automatizada no universo da pós-história.

## Do gesto

O *Desaparelho* é ente misterioso. É claramente técnico, mas misterioso. Fisicamente é leve, de estrutura simples e cabe na mão. Pode lembrar um prisma, mas com uma devida distância. Mesmo girando-o na mão, seu “bom para” não é de pronto acessível, como o é para a maioria dos entes do mundo humano, e nisso constitui algo de seu mistério. Quando devidamente acoplado a um aparelho fotográfico, ele se mostra muito similar ao aparelho: ele é bom para jogar, para produzir imagens automaticamente quando apontado para o mundo. Tal similaridade fenomênica com o aparelho leva a uma similaridade de gesticulação com ele, ainda que inicial. Seu tamanho e versatilidade – já que pode produzir sobreposições imagéticas em qualquer aparelho fotográfico (o que inclui as câmeras presentes nos aparelhos celulares) – dão ao *Desaparelho* uma grande simplicidade de uso. É tão simples carregá-lo e brincar com ele quanto o é o aparelho tradicional, apesar de sua complexidade técnica. Como diz o próprio Flusser: “embora [o aparelho] repouse sobre teorias científicas complexas e sobre técnicas sofisticadas, é muito fácil manipulá-lo. O aparelho propõe um jogo estruturalmente complexo, mas funcionalmente simples.” (Flusser 1998: 74). Tais características tornam o *Desaparelho* muito parecido com o aparelho.

---

<sup>1</sup> Nota-se como, apesar de tecnicamente distintos em vários aspectos, o trato com aparelhos fotográficos analógicos e digitais se mostram como gesto fenomenologicamente similar, pois foram intencionalmente criados para tal.

Com o *Desaparelho* em mãos, devidamente acoplado ao aparelho fotográfico, o que de pronto vejo através de tal conjunto é uma imagem complexa, confusa<sup>2</sup>. Chamarei de *desimagem* tal imagem técnica. Apesar de confusa, nela eu vejo, todavia, elementos (ideias, como chama Flusser) – por exemplo, prédios, carros e pessoas. Todavia, tais elementos não apenas aparecem, muitas das vezes, com uma consistência como que espectral<sup>3</sup>, mas também a composição espacial desses elementos na *desimagem* – ou seja, a maneira como estão espacialmente dispostos no plano da *desimagem* – não reflete a composição que vejo no mundo, me deixando fascinado. No mundo, vejo alguns carros na rua e pessoas na calçada, ambos entre prédios. Quando decodifico uma imagem técnica tradicional, também vejo a mesma composição. Na *desimagem*, todavia, tais entes aparecem uns dentro de outros, ou espacialmente permutados: vejo carros dentro de prédios com pessoas em cima deles. As *desimagens*, portanto, não se parecem janelas, como as imagens técnicas tradicionais. O funcionário vê estas, ainda que de forma velada, como representações objetivas do mundo: “O observador confia nas imagens técnicas [tradicionais] tanto quanto confia nos seus próprios olhos”(Flusser 1998: 34). Inversamente, as *desimagens* são vistas, no trato com o *Desaparelho*, de pronto e inicialmente, como imagens confusas ou abstratas, ao mesmo tempo em que carregam uma carga mágica, um fascínio, dado os elementos “reconhecíveis” do ambiente que nela aparecem permutados ou atravessados. Epistemologicamente, não são levadas tão a sério quanto o são as imagens “verdadeiras” que o aparelho nos dá. Mesmo que distinto do aparelho com respeito a sua codificação imagética, o fascínio das *desimagens* me convida a continuar jogando.

Quando movimento o *Desaparelho* horizontalmente, num círculo ao redor de mim mesmo, os elementos da *desimagem* se movem, de início, imprevisivelmente, mas regularmente. Ao olhar com atenção, é possível reconhecer elementos que vão para a esquerda, e elementos que vão para direita. O mesmo ocorre ao rotacioná-lo num movimento de relógio: vejo elementos que giram no sentido horário, e outros que giram no sentido anti-horário, ao redor do centro da *desimagem*. Tudo isso também é surpreendente. Apesar desses padrões não terem sido programados, os padrões de um programa começam a se revelar, como um software emergente de um hardware. Não nos convém a indagação metafísica sobre um “emergentismo de software a partir de hardware”, mas no trato com o *Desaparelho* aparece um programa. Do ponto de vista do jogo, é isso que me interessa enquanto jogador. Dominando seu programa passo, cada vez, a dominá-lo como um todo, ainda que aparentemente.

---

<sup>2</sup> Como o *Desaparelho* só funciona devidamente quando acoplado a um aparelho fotográfico, passarei a chamar a partir daqui de *Desaparelho* o ente resultante do acoplamento dos dois (*aparelho+Desaparelho*).

<sup>3</sup> Chamo aqui de “espectral” o aspecto parcialmente translúcido, pouco saturado e pouco sólido que os elementos da *desimagem* podem apresentar. Isso acontece devido a composição técnica do *Desaparelho*, que nunca capta o brilho relativo total de qualquer das três imagens que ele captura, mas só capta uma parte desse brilho.

Se no gesto deixo de investigar a formação das desimagens e começo a caçar propriamente, conforme gesto programado pelo aparelho, o *Desaparelho* começa a me frustrar. Quando Flusser (1998) descreve o gesto fotográfico tradicional, compara o gesto do fotógrafo ao do caçador paleolítico que persegue sua caça, com uma diferença de que caça na floresta densa da cultura. Procurará desviar-se das intenções escondidas nos objetos culturais, avançando contra as intenções da sua cultura, para capturar sua caça. Pouco o interessa o interior do aparelho, ou mesmo o mundo dos eventos e da cultura. O “mundo lá fora” só importa enquanto matéria luminosa, pois “a fotografia é a realidade” (Flusser 1998: 53). Podemos facilmente identificar isso na fala, em entrevista, do fotógrafo Daido Moriyama: “Fotografando a cidade, os carros, as pessoas, os televisores, os posters, as telas de cinema... Eu os considero todos iguais. Eu não estava realmente interessado em fotografar o televisor; ele era apenas um assunto [subject] no meu ponto de vista” (San Francisco Museum of Modern Art 2018). Mas o clique capturador da caça, o da sua codificação em imagem técnica, é apenas a última de uma série de decisões.

Quando estou em um parque urbano, munido de aparelho, e interessado em produzir belas imagens de uma garça, por exemplo, eu preciso transcodificar essa intenção em conceito, para que possa ser transcodificada em cena pelo aparelho. Tal transcodificação segue critérios estéticos que, apesar de parecerem externos ao aparelho – o que eu, os canais de distribuição e meus receptores consideram belo –, eles se encontram dentro da memória do aparelho. Estarei, portanto, manipulando o aparelho, procurando pontos de vista no espaço-tempo ao redor da garça, isolando-a de lixeiras, construções e caminhos pavimentados (consequentemente driblando a condição cultural), alterando os elementos de seu tripé (abertura, exposição e ISO), tudo para que a garça seja caçada em uma quantidade sempre finita e relativamente pequena de belas imagens de uma garça. Mas, sempre e no fim, as minhas decisões são limitadas à capacidade imaginativa do aparelho, e qualquer critério de escolhas que preciso tomar já se encontram no interior do aparelho. Ou seja, eu só posso fotografar o fotografável e, nesse caso, qualquer fotografia da garça – seja ela seguindo critérios estéticos, políticos ou científicos (de beleza, bondade ou verdade) – já existe limitada e virtualmente no aparelho. Tudo isso nós já encontramos, estruturalmente, na descrição de Flusser (1998) do gesto de fotografar.

Em suma, o gesto de fotografar munido de aparelho revela uma série de decisões programadas: a escolha da caça, a escolha dos pontos de vista, a escolha dos critérios “alheios”. E quanto mais fotografamos, mais dominamos o aparelho. Sabemos cada vez mais quais inputs resultará em determinados outputs, e já transcodificamos sem mesmo estar fotografando: vivência aparelhística. Vale ressaltar que tal descrição do gesto fotográfico “não se aplica, nas suas linhas gerais, apenas ao fotógrafo, mas a qualquer funcionário” (Flusser 1998: 55). É natural, assim, quando equipamos o *Desaparelho*, gesticulamos, de início, de maneira similar como gesticulamos

com o aparelho. Afinal, estamos programados para fotografar (e funcionar) em termos de caça, de pontos de vista, de critérios “externos”. Mas o *Desaparelho*, em seus primeiros usos “objetivos”, parece negar a funcionar de todo nesses termos.

Ao sair para fotografar equipado com *Desaparelho*, fotografar como fomos programados se mostra gesto muito difícil: simplesmente não é possível fotografar *um* objeto. Se procuro fotografar a mesma garça, antes facilmente fotografável, mirando para ela, desta vez ela é “atravessada” ou colocada ao lado das coisas antes desviadas: latas de lixo, canteiros de obra, crianças andando de patinete. Não consigo, no meu gesto, separar a garça do mundo em sua “individualidade”, em seu “isolamento”, recortá-la do mundo, suspendê-la num plano idealizado e independente; como o caçador que, depois de mirar, atirar e capturar a presa, ele a estampa em uma parede; ou como o cientista que, depois de capturado o animal, ele o isola na mesa de seu laboratório. Claro que com o aparelho “isolá-la” num sentido estrito é difícil. Nesse caso é comum colocarmos-a no microplano de relações com outras coisas: a água em que se encontra, sua sombra, seu alimento, seu habitat ao fundo. Ou mesmo manipular o aparelho de maneira tal que o fundo se desfoque, destacando a garça de todo o resto. O *Desaparelho*, todavia, dá mínimo controle sobre isso, pois colocará “à vista” o que os olhos “não vêem” (e não querem ver). Se me frustro e mudo de ponto de vista, a garça por vezes não aparece<sup>4</sup>, ou aparece junto de outras coisas inesperadas. E conforme circulo no espaço ao redor da garça, procurando pontos de vista para caçá-la, ou então uso outras entradas de luz do *Desaparelho* a fim de capturá-la, outras coisas vão surgindo e desaparecendo, na maior parte das vezes de maneira surpreendente, inesperada. O que parecia uma contingência de primeiros usos se mostra de maneira mais clara cada vez: *um objeto nunca aparece “isoladamente”*. Mas só aparece atravessado ou ao lado de “objetos” do espaço compartilhado que o aparelho, por sua vez e a partir de suas categorias, permite originalmente driblar e velar<sup>5</sup>. E essa condição, inscrita no programa do *Desaparelho*, impede-me de continuar operando o *Desaparelho* como “arma de caça”, e lutará em vão o fotógrafo que insistir.

Toda transcodificação da minha intenção em desimagem precisa, no novo gesto, passar pelas categorias do *Desaparelho*. Posso deixar de lado agora o velho gesto de caçar objetos, para jogar em definitivo com o novo programa. Passo, então, a andar por aí, explorando as potencialidades do novo programa, mas ao mesmo tempo procurando desimagens que se adequem a algum velho critério que eu já tenho em minha memória. Afinal, não é possível

---

<sup>4</sup> Do ponto de vista técnico, mesmo que a garça esteja no plano de captura luminosa do *Desaparelho*, por vezes ela é coberta por outro plano muito mais luminoso de maneira que, em vez dos planos se sobreporem, a garça desaparece.

<sup>5</sup> Em condições especiais, é possível isolar objetos de seu contexto com o *Desaparelho*. Por exemplo, ao fotografar um objeto que se encontra cercado por paredes homogêneas, ou quando o objeto se encontra muito mais iluminado do que os demais. Tratam-se de excessões que, num espaço relativamente rico, não ocorrem.

fotografar de maneira ingênua. “Nem mesmo os turistas ou as crianças fotografam ingenuamente.” (Flusser 1998: 52). Dentre tais critérios, os mais adequados são, de pronto, os critérios estéticos. As desimagens remetem, em similaridade conceitual, às imagens ditas não-representativas, modernas ou abstratas. É possível ver algumas dessas desimagens em anexo (→ imagens 2 a 6). Nesse sentido, vou procurando no *Desaparelho* desimagens que seguem tais critérios estéticos, que sejam atraentes mais por sua forma que por seu conteúdo, e já que fotografar em preto-e-branco ajuda a enfatizar tal forma, é desta maneira que assim escolho fotografar. Posso procurar tais desimagens de maneira mais ou menos aleatória, entrando e saindo de bares, parques e livrarias., e deixando o *Desaparelho* criar ao acaso as relações de sentido entre os elementos que na desimagem aparecerem, e apertando o “gatilho” nas desimagens que me impressionarem esteticamente. Posso também, cada vez, desmontar o conjunto e voltar a fotografar tradicionalmente. Mas também posso manter o trato com o *Desaparelho* e fazer um esforço maior de transcodificação, onde os elementos de composição da desimagem são mais cuidadosamente escolhidos, de maneira que coloco mais intenções (a princípio) próprias. Mas independente da maneira como eu escolha fotografar, uma nova relação espacial começa a se revelar no gesto. Se no velho gesto tinha-se como centro do espaço fotográfico o objeto a ser fotografado (a caça), ao *redor* do qual eu-com-aparelho saltava entre regiões procurando belas imagens (conforme descrição flusseriana), agora eu-com-*Desaparelho* me coloco no *meio* de regiões que, cercado de objetos simultaneamente fotografáveis, giro ao redor de mim mesmo a procura de belas desimagens no interior do *Desaparelho*. *O espaço aparece, portanto, como regiões fotográficas cujo centro sou eu mesmo*. Ao transferir o centro da “caça” para o “caçador”, tem-se uma inversão espacial com relação ao antigo gesto aparelhístico.

A descrição fenomenológica vai mostrando cada vez mais a diferença imagética e gestual que o *Desaparelho* produz a partir de seu programa, nos levando a crer numa efetiva “negação” do aparelho. Por outro lado, ela também mostra uma base de aspectos comuns que ele compartilha com o antigo aparelho, o que o torna conceitualmente próximo deste. Mas a diferença gestual que o *Desaparelho* produz não se trata de mera diferença de conteúdo, cuja estrutura é similar. A nova transcodificação que ele exige, contemplada no gesto como um todo, pode apontar para o fotógrafo novas considerações epistemológicas, cujas teses colocam em xeque o próprio aparelho. No bom funcionamento do “grande aparelho”, o programa do *Desaparelho* é *bug*.

Trataremos de seu aspecto *bugged* em breve. O que nos é relevante neste momento da investigação é as comentadas considerações epistemológicas. Disse agora como as desimagens que o Aparelho produz me convida a tratá-las do ponto de vista artístico, e portanto a utilizar critérios estéticos para fotografar. O uso de critérios científicos ou políticos, assim, não foram utilizados por

parecerem inadequados. Estive, a todo momento, utilizando critérios “alheios” para fotografar (no velho e no novo gesto). Mesmo na produção de belas desimagens utilizei-me de critérios “externos”. Utilizamos “alheio” e “externo” com aspas pois sabemos que eles são interiores ao aparelho. Flusser não nos diz em sua *Ensaio sobre a fotografia* (1998), todavia, se tais critérios antecedem ou não, historicamente, a criação do aparelho. Na nossa investigação, observamos como eles antecedem a criação do *Desaparelho*, pois vemos que o “olhar” está programado para julgar desimagens a partir deles. Nesse sentido, eles só estão no interior do *Desaparelho* de maneira parcial, já que não encontro nele os antigos critérios de verdade e de bondade. Ele convida, pois, para a criação de novos critérios políticos e científicos, estes sim mais internos, assim como para a revisão dos critérios estéticos, já que a semelhança não implica a igualdade.

Se, pois, pararmos para considerar tais critérios epistemológicos, o que nos mostra o *Desaparelho*, no gesto de seu uso? Vimos que ele, entre outras coisas, não produz imagens de objetos isolados. Mas estes sempre aparecem “ao lado” ou “atravessado” por outros, presentes no seu contexto espacial. Com a virada epistemológica dos critérios, que passa da desimagem como forma bela para a desimagem como conteúdo “verdadeiro” (desimagem como “janela para a realidade”), os elementos da desimagem, conforme esta é codificada em tempo real para mim, aparecem assim numa nova relação significativa que meu olhar estabelece ao circular pelos elementos dela. A princípio, trata-se da mesma relação temporal – a temporalidade mágica do eterno retorno –, mas de nova relação significacional, manifesta em um duplo espantamento. De um lado, o *Desaparelho* tira os objetos das relações contextuais conhecidas; por outro, o coloca em novas relações de contexto. Isso faz os objetos não apenas saírem de um latente estado de mistério ontológico, desligados de suas conexões ordinárias em que ganham sentido, mas ao mesmo mostrarem-se numa nova ligação, em que adquirem sentido novo. Neste novo sentido, o objeto é na rede de relações significacionais que faz com os demais objetos da cultura em que se encontra espacialmente<sup>6</sup>. O fotógrafo, que antes driblava a condição cultural dos objetos, está agora exposto a ela. E isso só se dá, a princípio, no *trato* com o *Desaparelho*, pois a desimagem já distribuída já perdeu a relação com o contexto de sua criação. O receptor não sabe do que se trata, não conhece o gesto que a engendrou, e pode assumir que se trata de edição ou dupla exposição<sup>7</sup>. Epistemologicamente, assim, o *Desaparelho* é o ente técnico que pode desvelar a rede de significação cultural entre os objetos de um espaço, ou por outro lado abrir o mistério existencial desses. É ente que põe em xeque a relação de representação e objetividade entre aparelho e mundo, além da própria noção de sentido fixo e em-si dos objetos.

---

<sup>6</sup> Pelo menos.

<sup>7</sup> *Dupla exposição* trata-se de uma técnica em que o fotógrafo tira foto de um objeto e em seguida de outro objeto no mesmo “filme”, de maneira a sobrepô-los. Trata-se de gesto distinto do aqui descrito.



O *Desaparelho*, operado nesse quadro, também aponta para uma terceira consideração epistemológica. Se no antigo gesto eu me via como ente privilegiado *sobre* o mundo, como o caçador *sobre* a caça, no novo gesto, ao ser colocado cada vez “à vista” o que os olhos “não vêem”, vejo-me não apenas meramente no centro de um espaço fotográfico, como descrito, mas no próprio meio do mundo. Apareço como uma mosca, mais presa que predadora, cujos olhos tem visão panorâmica, e cuja sensação é estar sendo visto o tempo todo por coisas que meus olhos reais não vêem. Vejo-me exteriorizado, como um ente entre entes, em um espaço que observo mas sou observado. *Eu, portanto, não apareço “isoladamente”*. Mas situado em relação dentro de um mundo fático. Isto é característico, em maior ou menor grau, do que a tradição fenomenológica denominou *In-der-Welt-sein*, ou *estar-no-mundo*. Epistemologicamente, o *Desaparelho* é ente que pode desvelar a condição de estar-no-mundo do fotógrafo.

Pois, o que temos até aqui? O *Desaparelho*, até onde esta investigação chegou, é conceitualmente um aparelho. É brinquedo que convida o funcionário a jogar e a explorar seu programa, procurando potencialidades escondidas, segundo as suas categorias próprias, e de maneira tão impenetrável que o fotógrafo nele se perde. Afinal, e mesmo que não implique uma relação de necessidade, foi construído com base em textos científicos, e funciona sobre a base de um aparelho. É claro que não estamos atrás de explicações formais, e no fim a própria descrição do gesto revelou seu caráter aparelhístico. Ao mesmo tempo, a mesma descrição também revelou seu caráter contra-aparelhístico. Seu programa não se sustenta no gesto de caçar objetos, nem exatamente na emancipação do fotógrafo do mundo. Inversamente, seu programa problematiza os sentidos dados das coisas e de si, ao apontar para o mistério e interrelação existencial dos entes intramundanos, e para a própria condição fática do fotógrafo no mundo. Se o gesto fotográfico é gesto filosófico (Flusser 1993)<sup>8</sup>, fotografar com o *Desaparelho* é filosofar fenomenologicamente.

## Do conceito

Se mantermos o jargão computacional de Flusser, como categorias de interpretação da pós-história – aliás, já “estamos a pensar no modo como ‘pensam’ os computadores” (Flusser 1998: 93) –, o programa do *Desaparelho* pode ser entendido como *bug*. Apesar de sua tradução literal ser *inseto*, *bug* se trata em computação de um erro de *software*, uma falha de desenvolvimento ou operação de um programa, levando-o a produzir resultados inesperados ou não-intencionados. São tão indesejados que o *debugging*, o processo de identificar e corrigir bugs, se tornou cada vez mais automatizado na

---

<sup>8</sup> Diz Flusser: “desde que a fotografia foi inventada, tornou-se possível filosofar não só por intermédio das palavras, mas também das fotografias. A razão para isso é que o gesto de fotografar é um gesto da visão, aquilo a que os pensadores antigos chamavam de *theoria*, e que desse gesto resulta uma imagem, a qual seria por esses mesmos pensadores chamada de *idea*.” (Flusser 1993: 106, trad. de Nélío Rodrigues Conceição)

programação de um *software*. E quando um software já está no mercado, por vezes saem posteriormente os patches de correção, por meio de atualizações de software, visando eliminá-los. O processo é automático a ponto de muitos programas enviarem sozinhos relatórios de erros para as desenvolvedoras, e não demora muito para que uma atualização também automática seja instalada em nossos aparelhos – basta observar. Assim, tem-se uma percepção do *bug* como incômodo, algo indesejável, como o inseto que zumba em nossas orelhas, atrapalhando a nossa existência programada. Quando intencionalmente criado, pode ser classificado como *malware*. Quando tem a capacidade de se reproduzir e se espalhar automaticamente, pode ser chamado de *vírus*.

O programa do *Desaparelho* não foi deliberadamente criado, como podemos ver, o que o tiraria da classificação de *malware*. Mas também não foi programado por um aparelho, o que o tiraria da classificação de mero *software*. Mas podemos dizer que se trata de *bug*. Ora, o *Desaparelho* parece ser esse inseto técnico que se gruda na objetiva do aparelho e compromete, ao “chacoalhar” os sentidos a partir do qual operam funcionários, o pleno funcionamento do grande programa; um hardware criado cujo software (imprevisto) transforma o velho fotógrafo predador em mosca. Mais do que isso, toda prática de fotografia experimental, no geral, parece ser um *bug* ou fruto de um *bug* que faz o programa produzir erros, faz funcionários não funcionar corretamente, faz aparelhos não serem aperfeiçoados. Todavia, tanto em Flusser (1998) quanto em Lenot (2017), este que deu atenção especial à experimentação na fotografia a partir de Flusser, não fica claro em que medida a fotografia experimental impacta as largas cadeias de programação. Em outras palavras, até onde este *bug* afeta o funcionamento do grande aparelho. Ambos colocam a ênfase, na práxis de liberdade, no ato de fotografar de singulares fotógrafos experimentais, mas não compreendemos de que maneira a práxis afeta a caixa-preta, ou se pode ser espalhada, ou como os produtos dessa práxis – as “imagens experimentais” – afetam os receptores, ou mesmo como são processadas pelos canais de distribuição.

Não tratarei das questões de recepção e distribuição de imagens experimentais ou desimagens. Todavia, se algo distingue o *Desaparelho* da maioria de outras práticas experimentais é a sua latente capacidade viral. Não apenas a simplicidade que caracteriza o trato com o ele é pouco encontrada em outros entes fotográficos que se propõe (ou são posteriormente categorizados como) experimentais, mas seu design também é barato e feito para ser industrializável. Quando olhamos para a lista de experimentos fotográficos, segundo organizada por Lenot (2017), observamos não apenas a singularidade de cada uma dessas experimentações, mas a presença de uma complexidade no gesto ou nos entes utilizados. Não é como se fosse simples fazer uma fotografia usando a própria vagina, ou produzir ou operar uma câmera escura horizontal com múltiplos furos. Em suma: não são fotografias fáceis de se fazer, o que pode significar que a

problematização da fotografia é acessível aos poucos que a sacaram ou têm a habilidade técnica para fazer tais práticas. Inversamente, a simplicidade e a replicabilidade características do *Desaparelho* o torna democrático. Afinal, em se tratando de aparelhos, democracia é “[...] o fotógrafo amador apenas obedece[r] a modos de usar cada vez mais simples, inscritos no lado externo do aparelho” (Flusser 1998: 75). Se o fotógrafo ou artista profissional constituiu problemas com o aparelho ao longo do trato com ele, o *Desaparelho* chega ao fotógrafo amador já apontando-o para problemas. Ele é brinquedo comercializável, cujo programa tem inscrito em si a problematização dos sentidos de representação, de objetos, do espaço, e de si mesmo. Se a democratização do aparelho tornou mais dificultosa o deciframento de fotografias, já que o fotógrafo amador “[...] crê que o fotografar é o gesto automático graças ao qual o mundo vai aparecendo.” (Flusser 1998: 75), por outro lado a democratização do *Desaparelho* tem efeito contrário, pois o trato com ele, ao invés de fazer o mundo aparecer como numa janela, coloca potencialmente em xeque o mundo, ele quem observa e a própria noção de janela.

Eis que surge, talvez, a possibilidade de pensarmos o *Desaparelho* para além de si mesmo, distinguindo-o de outros entes e práticas dentro da grande amplitude da experimentação fotográfica. Poderíamos, pois, chamar de desaparelho todo aparelho ou acessório cujo programa aponta para a problematização de si mesmo. Primeiramente, isso implica que o desaparelho deve ser um aparelho ou acessório de aparelho e, portanto, ter os aspectos básicos de um. Ou seja, ter aspecto de brinquedo, ser facilmente manipulável, ser industrialmente reprodutível, entre outras características também essenciais. Nesse sentido, nem todo ente fotográfico criado numa prática experimental poderia ser considerado um desaparelho, mas apenas os que conservassem a brinquedidade, a simplicidade e a viralidade. Em segundo lugar, o programa deve ser dirigido contra si mesmo, e isso significa que o gesto engendrado a partir do jogo com o programa deve ser gesto dirigido contra o aparelho, fruto de uma problematização dos sentidos inscritos nele tradicionalmente – o que apenas a descrita experiência com o ente pode revelar. Se temos em vista, assim, uma problematização coletiva da fotografia, em prol da talvez última revolução ainda possível no resgate da liberdade humana (Flusser 1998), a criação de desaparelhos fotográficos, ao apontarem potencialmente o problema do aparelho ao funcionário médio, poderia contribuir para tal.

## Considerações finais

Não foi minha intenção neste ensaio descrever a diversidade gestual que o *Desaparelho* produz no funcionário, nem avaliar a distribuição e a recepção de suas desimagens, nem investigar todos os novos critérios que ele nos abre. Em suma: ele não foi explorado em toda a sua abrangência

potencial. Assim, esta descrição está longe de estar acabada, e as hipóteses aqui abertas devem ser melhor investigadas. A própria construção do conceito de desaparelo é deliberadamente breve e sugestiva, e apenas indica que a definição de fotografia experimental é, talvez, ampla demais quando precisamos pensar com mais precisão na importância da democratização de aparelhos experimentais no jogo contra o aparelho.

Ressalto que o *Desaparelho* criado e aqui descrito é apenas um protótipo. Não se trata estritamente do primeiro (provavelmente), e a sua constituição técnica e programada é apenas uma possibilidade. Há outras maneiras de criar desaparelos, outros programas. Também são possibilidades as problematizações que o *Desaparelho* aponta. Apesar de latentes em seu programa, elas podem nunca se efetivarem no jogo: o *Desaparelho* pode ser desacoplado do aparelho a qualquer momento, e a virada para os critérios epistemológicos pode nunca ocorrer. Por isso e outros motivos o fenômeno, conforme apareceu e foi descrito, requer maior corroboração intersubjetiva, e portanto colaboração de outros fotógrafos e fenomenólogos. Isso implicaria ao leitor recriar o *Desaparelho*, criar os próprios desaparelos ou utilizar os (talvez) existentes, visando descrevê-los fenomenologicamente, para que uma rede dialógica se estabeleça. Afinal, “[o] pesquisador não está jamais só no mundo, há sempre outros com ele.” (Flusser 2014: 54)

A mutação no gesto de pesquisar, e agora no gesto de fotografar, deixa cada vez mais claro: “[...] somos parte da realidade concreta, profundamente implicados nela, e inseparavelmente permeados por ela. Em suma: admitimos que nosso ser em todas as suas manifestações [...] é um estar-no-mundo.” (Flusser 2014: 53).

## Agradecimentos

Agradeço aos membros do grupo de pesquisa Imagem e Subjetividade, pelas primeiras discussões sobre o *Desaparelho*. Agradecimentos especiais a Guilherme, Bea e Gustavo, pelo apoio e pelas discussões mais intensas. Deixo também um agradecimento especial a Suze, por ter me aberto o olhar para o espantoso campo fenomenal, e a Paula, por ter me introduzido e me guiado na surpreendente filosofia da fotografia flusseriana.

## Referências

- Flusser, V. (2014). Gestos, São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (1998). Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- Flusser, V. (1993). Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Bensheim/Düsseldorf: Bollmann Verlag.

Flusser, V. (2010). A escrita – Há futuro para a escrita?. São Paulo: Annablume.

Lenot, M. (2017). Flusser e os fotógrafos, os fotógrafos e Flusser. In: Flusser Studies n° 24.

San Francisco Museum of Modern Art (2018). Daido Moriyama on the essence of photography. YouTube.

Available on: <https://www.youtube.com/watch?v=LxGmcEFtvDA>

ANEXO



Imagem 1: Fotografia do Desaparelho acoplado a um smartphone



Imagem 2: Programa Universal, Espaço (2022) – Interferoensaio N°2



Imagem 3: Sem Título (2022)





Imagem 4: Axodentrílico (2022) – Interferoensaio N°4



Imagem 5: Deslocal, trilha técnica (2022) – Interferoensaio N°5



Imagem 6: Sem Título (2022)