

ARTIGO

## **QUANDO AS PALAVRAS FALHAM: O INCONCEBÍVEL DA IMAGEM PARA VILÉM FLUSSER A PARTIR DO FOTODOCUMENTÁRIO DE JOE HEYDECKER**

DIOGO ANDRADE BORNHAUSEN

Doutor em Comunicação e Semiótica (PUCSP), realizando o estágio de pós-doutorado em Educação (UFRN). Professor da Faculdade Armando Alvares Penteado (FAAPSP) e Diretor de Pesquisas do Arquivo Vilém Flusser São Paulo.  
E-mail: diogobornhausen@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6854-5240>

**RESUMO:** O propósito deste estudo é investigar a leitura realizada por Vilém Flusser sobre o fotodocumentário de Joe Heydecker, que retratou em 1941 as condições vividas pelo povo judeu no Gueto de Varsóvia. Para isso, recorre às imagens e aos textos produzidos por Heydecker, às análises produzidas por Flusser sobre este testemunho e a outros textos que produziu no início dos anos 80 para apresentar as especificidades de seu pensamento neste período. Com base nestes textos ainda não publicados, será possível ilustrar como Flusser refletiu sobre o “inconcebível” das tecnoimagens e sobre a possibilidade da fotografia ser meio para uma crítica à imaginação banalizada, o que auxilia a compreender seu pensamento como crítica da barbárie e do fanatismo, observados pelo autor como determinantes para a compreensão da atualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vilém Flusser; Joe Heydecker; Tecnoimagem; Gueto de Varsóvia.

## **WHEN WORDS FAIL: THE INCONCEIVABLE IMAGE FOR VILÉM FLUSSER FROM JOE HEYDECKER'S PHOTO-DOCUMENTARY**

**ABSTRACT:** The purpose of this study is to investigate the reading carried out by Vilém Flusser on the photo-documentary by Joe Heydecker, who portrayed in 1941 the conditions experienced by the Jewish people in the Warsaw Ghetto. For this, uses the images and texts produced by Heydecker, the analyzes produced by Flusser on this testimony and other texts produced in the early '80s to present the specifics of his thought in this period. Based on these unpublished texts, it will be possible to illustrate how Flusser reflected on the “inconceivable” of technoimages and on the possibility of photography as a means of criticizing the trivialized imagination, which helps to understand his thinking as a criticism of barbarism and fanaticism, observed by the author as determinants for understanding the current situation.

**KEYWORDS:** Vilém Flusser; Joe Heydecker; Tecnoimage; Warsaw ghetto.

Recebido em: 28/11/2020

Aprovado em: 09/02/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2021v70p92-117>

## Introdução

Em fevereiro de 1982, Vilém Flusser participou de uma mesa de discussões cujo tema era “Projetando o futuro”, organizada para o Colóquio Internacional no Centro Internacional de Fotografia em Nova York. Em sua apresentação propôs a reflexão sobre a falibilidade da razão e da lógica textual em época marcada pela ascensão dos “aparelhos” e das “tecnoimagens”. Estes dois conceitos, que foram diversamente pensados em sua vasta obra, ganhariam no ano seguinte projeção no livro mais conhecido do autor, *Für eine Philosophie der Fotografie* (FLUSSER, 1983), posteriormente publicado no Brasil como *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da Fotografia* (FLUSSER, 1985) e traduzido para dezenas de idiomas. A importância deste livro e dos debates que o cercam desde sua publicação está no modo como Flusser consegue sintetizar conceitos complexos do seu pensamento e como problematiza a fotografia e o fotógrafo a partir de uma perspectiva existencial, questionando o livre-arbítrio da criação diante das determinações tecnológicas.

Quando refletiu sobre estas questões no Colóquio, intituladas como *Quando as palavras falham*, Flusser se refere diretamente às ideias que seriam em breve publicadas. No entanto, especificamente neste encontro, não se concentra em aprofundar filosoficamente seus conceitos, mas sim usa como ponto central de sua análise o livro *Onde está Abel, teu irmão?* (HEYDECKER, 1981), fotodocumentário de Joe J. Heydecker publicado em edição trilingue em 1981, no qual o autor expõe pela primeira vez suas fotografias do Gueto de Varsóvia, quarenta anos depois do registro.

A particularidade desta apresentação, transcrita por Flusser e ainda não publicada<sup>1</sup>, está no modo como procura elucidar, a partir das fotos de Heydecker, o estabelecimento da sociedade pós-industrial e as transformações advindas com este modelo, principalmente concentradas na dificuldade de conciliar a imaginação e a razão como conhecimentos possíveis desta época. As imagens do Gueto de Varsóvia são para Flusser a comprovação de uma “situação patológica” (1982a, p. 2), criada pelos diversos

---

<sup>1</sup> O texto “Quando as palavras falham”, como alguns dos outros ensaios de Vilém Flusser citados neste artigo, não foi publicado e encontra-se disponível no Arquivo Vilém Flusser São Paulo. A forma como todos são aqui referenciados considera a data de produção e a pasta em que o texto se encontra na referida instituição.

aparelhos e tecnoimagens e expressa na “estupidez enlouquecida” (idem) do nazismo. Neste sentido, contextualiza por meio destas fotografias um cenário mais amplo, em que o aparelho totalitário alemão expôs as fraturas de um modelo social que ainda se repercutiriam nas décadas seguintes. Pessoalmente determinado por esta “transgressão dos limites da existência” (idem), como judeu-tcheco obrigado a abandonar seu país, Flusser realiza neste texto uma importante exposição histórica do que representou a ascensão deste regime e quais seus impactos sobre a produção de imagens na atualidade.

O presente texto recorre às imagens e aos textos produzidos por Heydecker, às análises produzidas por Flusser sobre este fotodocumentário e outros de seus textos produzidos no início dos anos 80 para apresentar as especificidades do pensamento flusseriano deste período. A partir desta análise será possível ilustrar, a partir destes registros fotográficos, como Flusser reflete sobre o “inconcebível” das tecnoimagens e sobre a possibilidade da fotografia ser meio para uma crítica à imaginação banalizada, o que auxilia a compreender seu pensamento como crítica da barbárie e do fanatismo, observados pelo autor como determinantes para a compreensão da atualidade.

### **Onde está Abel, teu irmão?**

*“Respondeu Caim:  
'Não sei; sou eu o responsável por meu irmão?'  
Disse o Senhor: 'O que foi que você fez? Escute!  
Da terra o sangue do seu irmão está clamando'”.*  
Gênesis, 4:9-10

Como se esperasse de seu leitor a resposta epigrafada, Joe Julius Isaak Philipp Heydecker (1916-1997) interpela em sua obra todos aqueles que foram testemunhas, incluindo ele próprio, da desumanização promovida pelo nazismo. Narrado em primeira pessoa, seu livro explora a cumplicidade envergonhada do autor e sua tentativa de humanizar as vítimas de um dos capítulos mais cruéis do regime nazista: a formação, o levante e o extermínio do Gueto de Varsóvia. Para tanto, procura contemplar em detalhes o que significou a ascensão do gueto, de que forma pessoalmente se envolveu,

seus dilemas pessoais ao participar indiretamente desta história e como ela o influenciou na sua produção fotográfica, exposta em 107 imagens somente ao final do livro.

Por esta razão, o resultado apresentado em suas fotografias parece querer demonstrar a junção entre as imagens produzidas com as próprias imagens de Heydecker, que busca sempre expressar que os sentidos ali postos foram escavados e revolvidos ao longo de sua vida e severamente marcados em sua memória. Entre o registro do gueto, em 1941, à revelação e edição, em 1981, as fotografias apresentadas permaneceram escondidas. Sua relação com este segredo se justifica no medo de represálias, mas principalmente pela dificuldade de dar forma às fotos e aos textos a partir de suas lembranças. Como declara em alguns dos momentos de seu depoimento:

Difícil dizer porque deixei passar quase quarenta anos antes que publicasse estas imagens. Faltavam-me simplesmente forças para redigir o texto, sempre que eu iniciava o trabalho. Elas continuam a me faltar. Mas agora escrevo o que ainda arde na minha memória, mesmo com todas as debilidades, pois o tempo não é inesgotável. (HEYDECKER, 1981, p. 63).

Publico esses documentos com intenção polêmica. Ainda hoje, ou melhor, hoje novamente, eles encarnam o mesmo sentido que tiveram nos tempos longínquos em que surgiram: o meu receio de que algum dia ninguém quisesse mais aceitar a realidade desses acontecimentos. (ibid, p. 72).

Texto, imagem e realidade são, dentre os temas expostos pelo autor, os que Flusser mais se concentrará quando se dispôs a dialogar com esta obra. Contudo, considerando a importância do contexto no qual as imagens foram produzidas e o valor testemunhal de Heydecker para a história, serão apresentadas suas principais revelações e os detalhes do que encontrou enquanto esteve em Varsóvia. Como afirmou em algumas ocasiões (HEYDECKER, 1988), foi também a partir daquele momento que a fotografia documental torna-se parte de seu trabalho, o acompanhando em sua exitosa trajetória como jornalista.

Nascido em Nuremberg, Alemanha, Heydecker teve uma educação liberal, avessa a preconceitos religiosos e raciais. Por esse motivo, conta que seus pais já em 1933 decidiram emigrar, apreensivos pelos rumos que o país tomava. Com dezessete anos, Heydecker já possuía formação fotográfica,

tida com Stefan Rosenbauer<sup>2</sup>, e recém publicara o livro *Coup: Der Roman eines Revuestars* (HEYDECKER, 1933), proibido alguns meses depois, quando mudam-se para a Meggen, na Suíça. Nos anos seguintes, em razão do trabalho do seu pai com cinema, viajou para vários países do leste europeu, além de escrever para alguns jornais de Lucerna e Praga, o que influenciou diretamente em sua formação e em sua visão de mundo “ainda livre, entre pessoas de todas as raças, nacionalidades e opiniões” (HEYDECKER, 1981, p. 62) o que o fez perceber “a Alemanha nazista, como realmente era. Isto não só me tornava imune às suas tentações, como me colocava em oposição” (idem).

No entanto, em 1938, sua dispensa ao serviço militar alemão não foi renovada, o obrigando a apresentar-se em Berlim, onde faria treinamento de motoristas em Rathenow e em seguida convocado para a campanha na França. Seus conhecimentos em fotografia o levaram a trabalhar ainda no destacamento de propaganda em Potsdam, para no ano seguinte, 1941, ser transferido como técnico de laboratório fotográfico em Varsóvia, cidade já conhecida das viagens realizadas em família nos anos anteriores. Este encontro, que naturalmente causou em Heydecker uma grande melancolia, é narrado com riqueza de detalhes, indicando ainda em sua escrita a tentativa de compreensão sobre o que lembrava.

No momento da sua chegada, o Gueto de Varsóvia completava um ano em que fora considerado um “bairro judeu”, o que significou que neste período houve uma mudança massiva de judeus que passaram a dividir o espaço com outras quatrocentas mil pessoas, onde antes habitavam somente um quarto deste valor. O imprevisto desta mudança trouxe desde o início graves implicações para os que ali eram transferidos, principalmente ligados à escassez de pertences mínimos para sobrevivência e aos espaços físicos incapazes de abrigar tal contingente populacional que não parava de crescer, vindos de outras partes da Polônia e de outros países. Heydecker destaca que no período inicial de sua estadia pôde observar a conclusão da construção do muro no entorno do gueto, construído sob a justificativa

---

<sup>2</sup> Stefan Rosenbauer (1896-1967), fotógrafo e esgrimista alemão. Premiado na Alemanha, especializado em Portrait, Rosenbauer emigra para o Brasil em 1939, conseguindo neste país grande notoriedade, principalmente por sua contribuição aos estudos sobre luz e sombra na fotografia. Foi co-fundador da Associação Brasileira de Arte Fotográfica e teve como principais discípulos Joe Heydecker, Chico Albuquerque e Heinz Förtmann. (INSTITUTO STEFAN ROSENBAUER, 2012).

alemã de proteção do “perigo de epidemias”, mesmo que as mortes causadas por febre tifóide só tenham aumentado com o isolamento. Esta condição somava-se à escassa distribuição de alimentos, principal causa das mortes, de acordo com o autor, que estima ter sido o motivo das mortes de 10% do gueto naquele ano. Como destaca em sua narrativa:

No arquivo Reingelblum, antes soterrado e depois da guerra encontrado entre as ruínas do antigo gueto, lê-se: “Viver sem pão, sem nenhuma colher de comida quente durante anos atua como choque sobre a psique humana. Muitos, esgotadíssimos, foram acometidos de apatia total. Permaneciam deitados até que perdessem a força de se levantar. Nas casas das ruas Krochmalna, Ostrowski, Smocza e Niska encontravam-se, praticamente o dia todo, pessoas debilitadas que ficaram em suas camas. Entre elas havia famílias inteiras de dez a doze pessoas. Permaneciam estendidas, imóveis, os rostos pálidos, olhares ardentes, engolindo saliva. Para elas tudo se tornava indiferente. Queriam apenas uma coisa, sentiam apenas um desejo: o de conseguirem um pedacinho de pão (ibid, p. 58).

Figura 1 - Gueto de Varsóvia, Polônia



Fonte: Joe Heydecker (1981). Foto 67. Gueto de Varsóvia, Polônia, 1941.

Foram nestas condições que Heydecker encontrou a cidade de Varsóvia não mais reconhecida por ele. Em razão do lugar onde ficou sua unidade, presenciou o que no passar dos meses se tornaria algo comum, a violência física gratuita aos judeus, tanto fora como dentro do gueto, praticada por alemães, poloneses e pela própria polícia especial judaica,

denominada “Grupo dos Treze”. Sempre com um grande público presente, que comprovava a ciência coletiva do que ocorria, “crianças, na tentativa de trazer um pão de contrabando, eram simplesmente abatidas. Homens, inclusive anciãos, eram esmurrados pelos guardas alemães até sangrarem. Frequentemente ouviam-se gritos estimulantes dos espectadores” (ibid, p. 64)

Sua decisão de fotografar todas essas cenas, indo contra todas as instruções oficiais e assumindo risco próprio, veio em resposta à vergonha, ódio e impotência de estar diante desses acontecimentos e não poder fazer nada. Fotografava, inicialmente somente os portões, “para documentar o crime, para conservar o grito que eu queria ter dado para o mundo inteiro” (ibid, p. 65). Passado algum tempo, contudo, este sentimento misturava-se ao interesse de saber onde estavam seus antigos amigos, oficialmente registrados como habitantes do gueto, e ver nos rostos daqueles seres humanos o que efetivamente o nazismo os infligia. Em fevereiro de 1941, valendo-se de seu cargo, consegue entrar.

Não me teria ocorrido nenhum pretexto, se tivesse sido descoberto. Seria corte marcial, na certa. Mas não era disto, diretamente, que sentia medo. Eu tinha medo enfrentar agora a verdade total. A verdade me rodeava, nas milhares de pessoas miseráveis, dificilmente identificáveis na penumbra das ruas. Estava no centro de um horrendo segredo de engrenagem de guerra do Reich alemão. Tive medo da verdade, que eu teria que enfrentar na Dzielna<sup>3</sup>. Ao mesmo tempo queria conhecer a verdade. (ibid, p. 66)

A descrição que faz das quatro vezes em que teve a oportunidade de visitar o gueto – uma dentre elas acompanhado por sua esposa, Marianne Steber, e seus dois colegas fotógrafos, Köhler e Krause, responsáveis por algumas fotos expostas no livro –, são bastante detalhadas sobre as imagens gravadas em sua memória, os sentimentos por elas suscitados e como isto se refletiu em suas fotografias. No entanto, como admite, alguns dados se confundem, o que permite observar seu texto a partir do conjunto de experiências que teve e não a partir de uma cronologia ordenada. Dentre os diversos acontecimentos narrados, destaca-se a superioridade e a indignidade que sentiu ao entrar fardado no lugar onde “todas as portas

---

<sup>3</sup> No decorrer de seu relato, Heydecker faz referência a diversas localidades do Gueto de Varsóvia. Dzielna era a rua para qual se dirigia, dando a entender que nela era onde havia maior concentração populacional e maior visibilidade da condição ali vivida.



devem permanecer abertas e não podem ser trancadas” (ibid, p. 67). Mesmo não conseguindo olhar nos rostos dos moradores, conseguia perceber a reverência amedrotada que todos tinham ao vê-lo, pois, por mais que procurasse falar gentilmente seu fraco polonês, “qualquer solicitação feita por um soldado alemão [...] tinha o efeito de uma ordem terrível” (ibid, p. 69).

Sua produção fotográfica, inicialmente pensada para ser em retratos, limitou-se posteriormente a registrar cenas de ruas e grupos de pessoas, procurando evitar o inevitável constrangimento. Não obstante, chama a atenção em suas fotografias a busca pela superação de qualquer estereótipo, procurando trazer individualidade a cada um dos participantes, que viveram, falaram, tiveram vidas e famílias naquele ambiente hostil. Mesmo depois de tantos anos, suas fotos continuam a sinalizar este antagonismo e a preocupação que teve em registrar tal como viu, com suas emoções e traumas de ter presenciado tudo aquilo.

Figura 2 - Gueto de Varsóvia, Polônia.



Fonte: Joe Heydecker (1981). Foto 76. Gueto de Varsóvia, Polônia, 1941.

Após este ano, Heydecker voltou outras cinco vezes à Varsóvia, sempre em rápidas passagens ao visitar sua esposa que permanecia trabalhando na cidade. Não teve mais oportunidade de entrar no gueto, com exceção de 1944, quando a cidade já se encontrava completamente destruída. Suas breves estadias, no entanto, não anularam a sua percepção da crescente normalização dos atos dos soldados alemães contra a sociedade judaica. Enfatiza nos diversos casos a ciência de todos que ali estavam sobre tudo o que ocorria – como os assassinatos, torturas e envios dos judeus aos campos de extermínio –, procurando desmistificar o que posteriormente se tornaria a explicação para aquela crueldade. “Nenhum segredo, nem novidade. Algo que era tão conhecido, sobre o que falava tão naturalmente; algo que fazia parte da bagagem espiritual de um exército de milhões de soldados não podia ser considerado segredo” (ibid, p. 73).

Não estava presente no levante do Gueto de Varsóvia, quando cerca de cinquenta mil judeus rebelaram-se e resistiram por um mês às investidas dos alemães. Em seu livro constam somente as fotografias remanescentes de suas últimas passagens na Polônia, a sinagoga em Lvov<sup>4</sup> e as ruas vazias de Varsóvia, ambas completamente destruídas após a “solução final”<sup>5</sup> e o recuo das tropas alemãs.

---

<sup>4</sup> “Em Lvov o gueto foi liquidado somente na segunda quinzena de 1943. Quando visitei minha mulher durante minha licença, fotografei a sinagoga, destruída após a entrada dos alemães. Houve um epílogo bem desagradável, que envolveu até a Gestapo. Minha mulher sofreu uma busca domiciliar. Sempre sorrindo, ela mostrou aos funcionários malas, armários, gavetas e roupas usadas – debaixo das quais estavam escondidos os negativos. Creio que a coragem com que estes filmes foram defendidos merece ser lembrada. Publico, pois, neste livro, algumas fotos da sinagoga de Lvov, embora não se relacionem com o gueto de Varsóvia” (ibid., p. 76).

<sup>5</sup> A denominada “solução final” (*Endlösung der Judenfrage*) refere-se ao genocídio do povo judeu de todo o território alemão. No caso do Gueto de Varsóvia e dos campos de extermínio localizados na Polônia, como Auschwitz-Birkenau, esta ação respondeu ao avanço das tropas soviéticas como forma de eliminar as comprovações de existência dos campos (NACHAMA, 2012).

Figura 3 - Gueto de Varsóvia, Polônia.



Fonte: Joe Heydecker (1981). Foto 105. Gueto de Varsóvia, Polônia, 1944.

O antigo gueto estava lá, em toda sua extensão. Uma área de escombros, da qual destacava uma viga de ferro aqui, um poste ali. Tudo desaparecia aos poucos na névoa de um dia de novembro. Aqui fiz a última foto de vários filmes nos quais preservei a cidade morta de Varsóvia. Parado, olhava os escombros. Nem o ar se mexia. O silêncio gritava. Longe, bem longe, ruídos da artilharia. Ou do meu coração. E as pulsações na garganta. Meu companheiro deu-me um empurrão, a fim de prosseguirmos. Também ele nada disse. Só depois de termos achado o caminho de volta, avistando o caminhão com o motorista e o tenente, no fim da rua cinzenta, ele falou o que então já era um lugar-comum: "Homem, e se tudo isto agora se voltar contra nós?!" (ibid., p. 78).

Neste último parágrafo de seu testemunho mais uma vez Heydecker questiona, buscando em si e no seu leitor o silêncio reflexivo sobre o que tudo aquilo representou. Em seguida, um desenho produzido por ele – duas mulheres observando a deportação de uma família judia –, seguido pelas 107 imagens que compõem seu fotodocumentário. Após isto, teve pouca oportunidade de narrar suas experiências em Varsóvia, com exceção do encontro com alguns jornalistas incrédulos e de seu depoimento à rádio de Nuremberg, quando foi um dos poucos alemães a conseguir cobrir as notícias do famoso julgamento (HEYDECKER; LEEB, 1968).

Ao fim da Segunda Guerra Mundial, Heydecker tornou-se correspondente de vários jornais alemães, como *Kurier*, em Berlim, e *Abendzeitung*, de Munique, além de editor do *Münchner Illustrierte* e do *Deutschen Illustrierte*. Sua leitura sobre estes anos esteve presente em outros sete livros<sup>6</sup>, além de *Onde está Abel, seu irmão?*. Em 1960, emigra para o Brasil com sua esposa Charlotte Angermeir, onde fundam o “Foto Studio 61”, que será dedicado à organização e divulgação das fotografias produzidas por Heydecker na América do Sul e publicadas no *Die Zeit*, *Quick* e o *Stern*. (KRAUS, 2019).

Em 1969, fundam a livraria e editora Antlantis Livros em São Paulo, onde será publicado o livro aqui comentado. No ano de 1986 muda-se para Viena, permanecendo lá até sua morte em 1997. Seu acervo fotográfico com mais de 25 mil negativos está no arquivo de imagens da Biblioteca Nacional da Áustria, em sua maioria disponibilizados digitalmente.

Nos vinte e seis anos em que morou em São Paulo, Heydecker manteve contato com muitos emigrados europeus vindos ao Brasil durante e a após a Segunda Guerra. Não há registros diretos de que Flusser e ele se conheceram pessoalmente, ainda que a probabilidade seja grande, pois, dentre os amigos que o auxiliaram na edição do livro está Fred Jordan<sup>7</sup>, responsável pelo design gráfico da obra e um dos frequentes interlocutores de Flusser. Foi com a apresentação e pedido de leitura de Jordan que Flusser tomou contato com *Onde está Abel, seu irmão?*<sup>8</sup>, o que o possibilitou traçar diálogos entre as fotografias de Heydecker com os conceitos que desenvolvia no início da década de 80.

---

<sup>6</sup> *Das Hitler-Bild* (2008), *Mein Krieg* (2007), *Der große Krieg 1914–1918* (1997), *Der Nürnberger Prozeß*. (1995), *Die Stille der Steine. Warschau im November 1944* (1994), *Im Krieg gesehen* (1988), *Un soldat allemand dans le Ghetto de Warsovie 1941* (1986).

<sup>7</sup> Fred Jordan (1927-2001) *designer* gráfico alemão, naturalizado brasileiro. Durante toda a década de 60 foi diretor de arte e, nos anos 70, diretor técnico da Indústria Gráfica L. Niccolini. Preparou números especiais dedicados ao *design* publicitário e gráfico no Brasil para as revistas *Idea*, Tokio, 1959, e *Novum Gebrauchsgraphik*, Munique, 1982. Tem trabalhos publicados em *Graphis*, *Novum*, *Modern Publicity*, *Idea* e *História geral da arte no Brasil* (coordenado por Walter Zanini), entre outros. Criou o *layout* da série, hoje interrompida, *SBPC Documenta*, e o logotipo da Abigraf (Associação Brasileira de Indústrias Gráficas) (BORELLI, 2001).

<sup>8</sup> Além de Fred Jordan, participaram na organização e tradução dos textos George A. Vigar, responsável pela versão inglesa, e Ellen Epstein, responsável pela versão em português.

## **Diálogos possíveis**

*“O gueto se revela enquanto aparelho e os aparelhos enquanto guetos”.*

Vilém Flusser

A forma como Vilém Flusser tratou a Segunda Guerra Mundial, a ascensão do regime nazista e o holocausto não esteve somente relacionada ao contato que teve com as fotografias de Heydecker, mas sim é tratada pelo autor como um dos fundamentos existenciais de sua obra. Nascido em 1920, em Praga, Flusser era judeu e foi obrigado a abandonar seu país quando, em 1938, as tropas nazistas invadiram a Tchecoslováquia. Acompanhado por sua futura esposa, Edith Barth, e a família dela, teve de deixar também sua família, que foi levada aos campos de Auschwitz e Treblinka (FLUSSER, 2007a), os mesmos aos quais eram levados os judeus do Gueto em Varsóvia. Em 1941, emigra para o Brasil, onde permaneceu por 31 anos, até retornar ao continente europeu. Esta condição que lhe foi imposta marcou profundamente seu pensamento, levando-o a abordá-la sob diferentes perspectivas em seus textos, incluindo suas circunstâncias pessoais, mas também os desdobramentos políticos, sociais, linguísticos, estéticos e comunicológicos, onde encontrava ressonância do modelo engendrado por aquele ambiente de guerra.

Sua leitura sobre *Onde está Abel, seu irmão?*, que poderia ser relacionada com as diferentes aproximações realizadas por ele sobre este tema, ganha características específicas quando observado o momento do seu encontro com esta obra e a maneira como nele desenvolvia seus conceitos. Em 1981, data em que Heydecker publica seu livro, Vilém e Edith moravam em Robion, na França, mas visitaram o Brasil em razão do curso “Imagem Técnica” que Flusser ministrou na XVI Bienal de São Paulo. Nesta ocasião, como consta em suas correspondências com Maria Lília Leão<sup>9</sup>,

---

<sup>9</sup> Maria Lília Leão é graduada em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós-graduada em TV educacional pelo CEDO-BBC / LONDRES. Foi uma importante interlocutora de Flusser no Brasil, engajando-se para a publicação de diversos textos do autor. Dentre eles, foi responsável pela publicação do livro “Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia” (FLUSSER, 1985) e organizou, junto com Milton Vargas, a coletânea de textos “Ficções Filosóficas” (FLUSSER, 1998).

encontrou diversos de seus amigos residentes em São Paulo, dentre eles Fred Jordan, responsável pela editoração gráfica do livro.

Nestas correspondências, enviadas após o retorno de Flusser a Robion, constam poucos detalhes sobre como ocorreu a apresentação do livro ou mesmo se Heydecker esteve presente neste encontro. O que é explicitado por Jordan em carta a enviada a Flusser (JORDAN, 1981) é que o livro foi entregue antes mesmo de sua publicação, possivelmente esperando que a crítica que seria realizada repercutisse também na Europa. Dentre tantos temas que o envolvia, Flusser responde o quão necessário é o olhar sobre este momento da história e o quanto tal gesto o atraía pessoalmente e emocionalmente (FLUSSER, 1981h). Já nas correspondências de 1982 (FLUSSER, 1982d), Flusser indica ter enviado a Maria Lília e a Jordan uma cópia do texto apresentado em fevereiro daquele ano no Centro Internacional de Fotografia em Nova York, esperando que encontrassem no Brasil algum lugar para ser publicado. A recusa não fica explícita nas cartas trocadas entre eles, mas subentendida quando comparada a outro texto com título semelhante, publicado na Revista IRIS Foto<sup>11</sup>, em junho de 1982. A diferença entre os dois está no foco dado por Flusser em cada texto, dedicando-se diretamente às fotografias de Heydecker no primeiro e não o citando no segundo, além da desproporção no tamanho dos ensaios, quatro e duas páginas, respectivamente<sup>12</sup>.

As questões suscitadas a partir de Heydecker encontravam ainda diálogo com diversos outros temas explorados por Flusser naquele período. O ambiente intelectual que vivia, expresso em sua correspondência com

---

<sup>10</sup> Como mencionado na nota 1, as correspondências de Vilém Flusser também encontram-se inéditas de publicação e estão disponíveis no Arquivo Vilém Flusser São Paulo nas pastas: Cor\_13\_MARILIA LILIA LEAO 1 OF 2 e Cor\_14\_MARILIA LILIA LEAO 2 OF 2. A forma de referenciá-las considera a data de correspondência e o remetente, constando separadamente nas referências bibliográficas.

<sup>11</sup> A Revista IRIS Foto, comercializada no Brasil pela Editora Iris Ltda, teve importante atuação na divulgação e na reflexão do cenário fotográfico brasileiro entre os anos de 1947 e 1999. De acordo com Ricardo Mendes (2003), seu apogeu se deu entre os anos de 1980 e 1990, época da participação de críticos como Stefania Brill, responsável por apresentar de forma mais contínua ao grande público o pensamento de autores como Roland Barthes, Susan Sontag, Vilém Flusser, entre outros.

<sup>12</sup> Em verdade, há três versões deste texto: a transcrição datilografada de Vilém Flusser de sua apresentação em Nova York (FLUSSER, 1982a), utilizado como ensaio central para este artigo, em razão da leitura que Flusser faz das fotografias de Heydecker; o segundo, também datilografado, mais sucinto e centrado na tecnoimagem (FLUSSER, 1982b), que posteriormente foi publicado na Revista IRIS Foto (FLUSSER, 1982c), terceira versão do documento. Os dois últimos são semelhantes e são diferenciados somente pela revisão realizada para publicação.

Maria Lilia Leão, incluía o aprofundamento da tríade conceitual “natureza-cultura-lixo”<sup>13</sup>, desenvolvida em diálogo com o paisagista Rodolfo Geiser, as questões educacionais, pensadas desde a década de 60 e expostas em publicações da Cenafor<sup>14</sup>, e a introdução da *Filosofia da Fotografia*, que por sugestão de Maria Lilia Leão se tornaria *Filosofia da Caixa Preta*, quando publicado no Brasil. Soma-se a este contexto o supracitado curso ministrado na XVI Bienal de São Paulo, oportunidade em que Flusser pôde expor suas reflexões acerca das tecnoimagens e dos aparelhos. Dividido em seis encontros<sup>15</sup> e posteriormente transcritos pelo autor, os conteúdos apresentados possuem estreita relação com a maneira como autor realizará sua leitura sobre *Onde está Abel, seu irmão?* e colaboram no desenvolvimento das ideias que culminariam dois anos depois na publicação de sua obra.

Estas reflexões, aqui colocadas paralelamente visando a compreensão conjuntural que fez Flusser dialogar analiticamente com Heydecker, indicam tratar-se de um momento singular do entendimento do autor sobre alguns de seus conceitos consagrados. Por esta razão, objetivando compreender as especificidades deste período, sua relação com as fotografias de Heydecker e o entendimento que Flusser tinha das tecnoimagens como elementares na elucidação daquele momento histórico, é necessário aqui fazer uma breve

---

<sup>13</sup> Ainda que desenvolvida em outras obras, como *Naturalmente* (1979), a tríade conceitual “natureza-cultura-lixo” é aprofundada em interlocução com Rodolfo Geiser em suas correspondências que duram entre 1982 e 1990. Nelas, Flusser expressa postura radical ao pensar a cultura a partir de uma ecologia, não relacionada somente à natureza, mas como método arqueológico de compreensão dos fenômenos comunicacionais.

<sup>14</sup> Centro Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal para a Formação Profissional (CENAFOR) era uma fundação vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, tendo por “objetivos a formação, especialização e aperfeiçoamento dos docentes, dirigentes e especialista das diversas modalidades em exercício nas áreas da educação técnica, da formação profissional e do treinamento empresarial, na agricultura, na indústria, no comércio e em serviços” (CENAFOR, 1974). Por intermédio de Maria Lilia Leão, Vilém Flusser ministrou algumas conferências quando veio ao Brasil no decorrer da década de 1980.

<sup>15</sup> De acordo com a programação de conferências da XVI Bienal de São Paulo (FLUSSER, 1981g), Vilém Flusser realizou seis conferências denominadas: *Leitura da Imagem Tradicional* (FLUSSER, 1981a); *Dialética Texto Imagem* (FLUSSER, 1981b); *Invenção da Imagem Técnica* (FLUSSER, 1981c); *Leitura da Imagem Técnica* (FLUSSER, 1981d); *Dialética Imagem Tecno Imagem* (FLUSSER, 1981e); *Crítica do Aparelho* (FLUSSER, 1981f). Além de Flusser, estiveram presentes nesta série de eventos, denominada “Arte, Sociedade, Utopia”, Walter Zanini, Paulo Bruschu, Reginal Silveira, Unhandejara Lisboa, L. D. Duch, Chico Pereira, Rubem Alves, Arnaldo Contier, Marilena Chauí, José Albertino Rodrigues, Carlos Guilherme Mota, José Teixeira Coelho Neto, Wilcon Gioia Pereira, Roberto Freire, Fausto Brito, Otilia Arantes, José Teixeira Coelho Neto, Bento Prado Júnior, Roberto Schwarz, José Miguel Wisnick e Carlos Byington.

digressão, procurando contextualizar estas compreensões com o diálogo pretendido por ele.

### **Tecnoimagens, imaginação e conceituação**

*“Devemos ler as tecnoimagens  
como ato libertador da manipulação por  
elas visada”.*

Vilém Flusser

Em seu curso, Flusser ordena o desenvolvimento de seus conceitos a partir da delimitação dos três principais códigos que compreende como elementares para a história da cultura ocidental: as imagens tradicionais, os textos e as tecnoimagens. Priorizando a manifestação mais recente, da tecnização das imagens, intercambia duas denominações sobre este modelo, “tecnoimagens” e “imagens técnicas”. Mais do que ser uma troca aparentemente simples, esta mudança aponta justamente para a transição na qual o autor passava em sua busca dessa fundamentação conceitual, que é melhor esclarecida quando contextualizada com sua proposta comunicológica.

Para Flusser, a comunicação pode ser definida como “o processo graças ao qual informações adquiridas são armazenadas, processadas e transmitidas” (FLUSSER, 2014, p. 45). Descrição a princípio simples, se não fosse a reversão feita por ele de que a comunicação não se estabelece a partir dos modelos funcionalistas de transmissão, mas como projeto que inclui outras duas etapas, a conservação e a elaboração desses conteúdos, que só então serão emitidos. Encarrega, portanto, a comunicação com um caráter existencial e antropológico, fundamental para entender como os códigos atuam como modelos de pensamento capazes influir sobre as formações estéticas, éticas e epistemológicas das sociedades.

Estas compreensões tornam-se importantes quando comparados os dois momentos em que Flusser expõe sua comunicologia, na década de 70, quando apresenta as conclusões obtidas após sua permanência no Brasil, e no final da década de 80, após o desenvolvimento europeu de suas ideias



que o consagraram internacionalmente<sup>16</sup>. Na primeira fase, a então chamada “tecnoimagem” era alvo do seu interesse a partir de seu aspecto semântico, sendo necessário desvelar os sentidos destas imagens por meio da “tecnoimaginação”, capaz de tornar o humano ciente de sua condição. Já na segunda comunicologia, a denominação “imagem técnica” ganha destaque junto ao interesse do autor em elaborar uma nova antropologia a partir do pensamento pós-histórico.

Quando expostas em 1981 na ocasião da XVI Bienal de São Paulo, Flusser acaba apresentando justamente o deslocamento de enfoque que marcaria seus textos subsequentes. Por um lado, enfatiza a necessidade de decifração das tecnoimagens e das intencionalidades por elas guardadas, por outro lado, percebe que a falta de reflexão crítica deste código indica a abstração delas provenientes.

Trata-se de esforço de sintetizar a nova capacidade imaginativa com a capacidade conceitual precedente. De manter atitude crítica, e simultaneamente adquirir capacidade imaginativa nova. No fundo é isto o desafio que a invenção da tecno-imagem nos lança: aprender a ler as tecno-imagens de modo a poder utilizá-las como instrumentos de imaginação conceitual, e de conceituação imaginativa, a fim de nelas armazenar informações que nos permitam superar o abismo que nos separa do mundo. Desafio cheio de virtualidades inebriantes (FLUSSER, 1981d, p. 4).

Para ele, o problema concentra-se na falta de compreensão sobre como as tecnoimagens operam e como modelam o pensamento, já que impõem um novo modo de agir e pensar, não somente ligado à capacidade imaginativa, mas também à conceituação. Por um lado, ao guardarem as funções mágicas, míticas e rituais das imagens tradicionais, estimulam a imaginação como meio tradicional de leitura, mas que ao fim tende a anular o outro requisito necessário à decifração, a crítica racional dos sentidos subjacentes nesta produção. Por tal razão, quando separadas, imaginação e conceituação, promovem uma “des-alfabetização progressiva” que “resultará

---

<sup>16</sup> O conjunto destas ideias foram por ele explicitadas em dois momentos, que geraram postumamente os livros *Kommunikologie* (2007b) e *Kommunikologie Weiter Denken* (2009). O primeiro, composto por dois escritos diferentes – *Umbruch der menschlichen Beziehung?* e *Vorlesung zur Kommunikologie* –, que reúne a síntese de seu pensamento anterior a 1977, e o segundo, organizado por Siegfried Zielinski e Silvia Wagnermaier, que reúne suas falas na Universidade de Bochum, Alemanha, em 1991, pouco antes de seu trágico falecimento. Ambas as obras representam a tentativa do autor em condensar os principais temas desenvolvidos ao longo da vida. Por esta razão, são consideradas norteadoras para a compreensão de suas ideias e delimitadoras de duas fases de sua obra.

em enfraquecimento da capacidade conceitual, crítica, e em fortalecimento de imaginação não controlada” (FLUSSER, 1981c, p. 4).

Em tal cenário, cujos níveis se estendem em “aspectos econômicos, sociais e políticos complexos” (idem.), a determinação imaginativa e conceitual provém dos aparelhos, funcionalizados e programados para este fim, que não pretendem somente regular os gestos, mas principalmente o modo de pensar dos que com ele se relacionam. Em duas passagens do último encontro do curso, “Crítica do Aparelho” (FLUSSER, 1981f), Flusser esclarece sua compreensão sobre o funcionamento destes aparatos e seus principais impactos:

O primeiro aparelho no significado definido foi o fotográfico, e sua análise pormenorizada ajuda a compreender os aparelhos gigantescos subsequentes, como sejam os administrativos governamentais e multinacionais, os aparelhos partidários e sindicais, os aparelhos militares. O aparelho fotográfico é caixa preta relativamente simples, seu input e output são relativamente fáceis a controlar, as teorias que o sustentam são de relativa simplicidade, e o comportamento do fotógrafo em função do aparelho é relativamente bem analisável. Por isto o aparelho fotográfico pode servir de modelo para a compreensão dos demais aparelhos, e dos demais funcionários, desde os apparatchiks russos, os SS nazistas e os managers americanos, até a transformação da maioria da sociedade de proletariado em funcionário público e privado. (ibid., p. 2)

Ao decifrarmos as tecno-imagens, devemos, pois, abandonar todas as categorias humanísticas, apropriadas à crítica de produtos artesanais e industriais, mas inapropriadas aos produtos pós-industriais dos aparelhos. Devemos admitir que a intenção que os produziu, embora engrenagem de intenções humanas, é intenção não humana. Com efeito, que é intenção infra-humana, estupidamente automática e auto-conservadora. Devemos admitir que os aparelhos, embora produtos humanos, são sobrehumanamente poderosos, e infrahumanamente cretinos. E que, na medida em que nos vão programando vão nos cretinizando, baixando nosso nível estético, epistemológico e político ao próprio nível do aparelho. Não há nisto nenhuma conspiração de forças ocultas, apenas o funcionamento automático dos aparelhos (ibid., p. 3).

Mesmo que não explicitado nominalmente neste curso, Flusser indica a posição que ocupam os operadores dos aparelhos e os leitores das tecnoimagens neste contexto, a de serem funcionários, que não operam a partir das suas vontades, senão pelas vontades previamente programadas do aparelho. O “funcionário”, comentado pelo autor desde a década de 60 e aprofundado em suas obras posteriores aos anos 80, possui participação fundamental na compreensão sobre a ascensão destas imagens e de seus

aparelhos produtores. Este sujeito, “que brinca com o aparelho e age em função dele” (FLUSSER, 1985, p. 15), se relaciona ludicamente e servilmente a um sistema cujas regras são formas específicas de pensar. Por tal razão, Flusser afirma no primeiro ensaio em que toca diretamente neste tema, que o funcionário não pode ser efetivamente denominado como “homem”, já que para ele a humanidade pressupõe existência (*ek-siste*, ou seja, superação de algo, criação), algo que o funcionário não tem, pois não age criativamente (FLUSSER, 1963).

Sua concepção, que por vezes pode parecer enigmática se vista somente em relação ao fotógrafo, é melhor elucidada quando verificadas as influências de Flusser para essa conceitualização. Dois autores são fundamentais para entender sua proposição, Franz Kafka (2017 a; 2017b) e Hannah Arendt (2017). Em seus personagens, ainda que tivessem vidas completamente distintas, é possível destacar a estrutura mecânica, apolítica, amoral em que se inserem, agindo de acordo com o que o programa estabelece. Quando colocadas lado a lado, estas três perspectivas dos funcionários passam a significar um viver, uma ação e um saber que funcionam em favor da indústria, da técnica, a serviço do poder, seja ele burocrático, totalitário ou tecnológico.

A partir destas aproximações, as ideias de Flusser buscam esclarecer, portanto, os novos ambientes humanos na era em que a técnica passa a determinar o agir humano, assumindo visivelmente seus rumos nas sociedades pós-industriais. Aparelho, tecnoimagem, funcionário, imaginação e conceitualização, se evidenciam como um conjunto conceitual não somente aplicável ao universo fotográfico, mas a todo o contexto social que envolve essa forma de produção imagética. É com esta base reflexiva que Flusser direcionará sua leitura sobre as fotografias produzidas por Heydecker, observando-o enquanto fotógrafo e também funcionário nazista, que opera a máquina fotográfica inserido no aparelho político e que procura imaginar onde a razão já encontrava seu limite.

## Imagens inconcebíveis

*“Wittgenstein está enganado:  
‘o que não pode ser pensado, não deve  
ser calado’”.*

Vilém Flusser

A partir desta inversão da célebre frase de Ludwig Wittgenstein (2017), sobre a necessidade de calar-se ao que não pode ser falado, Flusser realiza sua leitura da obra de Joe Heydecker, evidenciando com isto a excepcionalidade do contexto trazido pelo autor. Para ele, os textos e as fotos apresentados foram capazes de colocá-lo em um beco sem saída, pois, ao tentarem descrever a experiência do Gueto de Varsóvia, demonstram o extremo oposto, o quanto as imagens se evadem de qualquer argumentação.

Heydecker, neste sentido, está para Flusser no limiar entre a normalidade e o limite das situações, pois tenta conceber o que é inconcebível. Utiliza como recurso narrativo a complementaridade entre imaginação e razão, em que as fotografias procuram ilustrar o discurso, enquanto este tenta explicar as fotografias, visto por Flusser como um erro. Nesta situação “normal”, o autor falha em suas três intenções: “na de tornar concebível a experiência [...]; na de tornar concebível a mensagem das fotografias; e na de tornar concebível o nazismo” (FLUSSER, 1982a, p.1). Esta falha não ocorre por inépcia de Heydecker, mas porque o que apresenta está no limite dialético entre a imaginação e a razão, onde ambas se tornam inoperantes e onde uma delas se atrofia.

Para esclarecer esta perspectiva, apresentada em seu texto de modo bastante sucinto, Flusser assume posição “teórica” que não tenta “conceber o inconcebível (o gueto), mas que vise conceber a impossibilidade de se conceber o gueto” (idem.), ou seja, refletir criticamente sobre a falência da dialética mencionada e com ela elucidar o impacto existencial daquele contexto histórico. Em relação análoga, observa que a falência das imagens é passível de ser vista no recalque de toda imaginação promovido pela racionalidade técnica, que afastou-se completamente da realidade concreta. A abstração de um mundo imaginável é exemplificada pela física pós-newtoniana, que em sua leitura criou uma orientação de mundo

“rigorosamente concebível e calculável apenas, isto é, rigorosamente inimaginável. Se procurarmos imaginar o significado da equação de Einstein, não estaremos tornando a razão mais imaginativa. Estamos, isto sim, diluindo a razão e falseando o seu universo” (ibid., p. 2).

Como contraponto desta situação, quando a razão se torna inoperante, como a tentativa de explicação de Heydecker sobre as imagens, demonstra-se como a realidade é inconcebível e, por isso, apenas desenhável ou fotografável. “Se procurarmos conceber o significado de tais fotografias, não estaremos tornando a imaginação mais racional. Estamos, isto sim, diluindo o horror do gueto e o falseando” (idem.). Nesta situação limite de não conciliação entre imaginação e razão, Flusser constata a abertura para circunstâncias patológicas, como o nazismo.

O universo da física atual é trans-humano; o universo do gueto de Varsóvia é infra-humano. A des-humanidade das duas situações se manifesta pela falência da imaginação, no primeiro caso, e da razão, no segundo. Não é por acaso que as duas situações se produzam simultaneamente; são os dois lados da mesma moeda. A transgressão dos limites da existência leva, por um lado, à razão desenfreada (à ciência “isenta de valores”), e por outro, à imaginação anti-racional (ao gueto). O nazismo é manifestação dessa dupla transgressão patológica: razão desenfreada em função de imaginação anti-racional, ciência a serviço do gueto. (ibid., p. 3).

A conciliação realizada por Flusser entre a compreensão do nazismo como ambiente no qual o inimaginável e o inconcebível se complementam e sua leitura sobre o funcionamento do aparelho, como supracitado, elucidam a amplitude de como observa a ascensão das tecnoimagens e os principais impactos por elas gerados. Para ele, a inestimável contribuição de Heydecker “reside no fato de documentar, retrospectivamente, o horror do gueto, e, prospectivamente, o horror exterminador dos aparelhos banais que nos cercam” (idem.). Deste modo, sua análise da obra esclarece os níveis com que atuam a “razão desenfreada” e a “imaginação cética”, que encaminham a sociedade para a “estupidez enlouquecida”, tanto do gueto como dos “gadgets que jorram do ‘progresso técnico-científico’” (idem.).

Ao direcionar seu olhar para os fatos históricos apresentados por Heydecker, Flusser demonstra a consequência mais radical do que alertava meses antes no curso ministrado na Bienal de São Paulo, a “desalfabetização progressiva” (FLUSSER, 1981c) geradora de imaginação não

controlada. A distinção deste texto, que em muito complementa as aulas proferidas, está na inserção dos conceitos de “inconcebível” e “inimaginável” para descrever os efeitos deste contexto. Duas ideias que auxiliam para sensibilizar para o inominável da experiência do Gueto de Varsóvia e para englobar o alcance que Flusser procurava esclarecer em sua concepção de tecnização das imagens.

Utilizou estes conceitos uma vez mais, exatamente no mesmo ano em que dedicava-se à obra de Heydecker, quando escreveu a breve reflexão *Terezin. Poemas de Edith Arnhold* (FLUSSER, 1982e), também não publicado. Nele, Flusser refletirá sobre o conjunto de poemas de Arnhold (1981), que inspirou-se em uma série de desenhos infantis produzidos no campo de extermínio de Terezin, na Tchecoslováquia<sup>17</sup>. Desenvolvido como um exercício imaginativo, cujas cenas descritas remetem a detalhes de extrema crueldade do extermínio judeu, o texto de Flusser conclui:

Edith Arnhold, tentando imaginar o inimaginável, escreve poemas a fim de tornar concebível o inconcebível, e para publicá-los, vê-se obrigada a recorrer à “edição da autora”.

Tarefa praticamente impossível imaginar tudo isso. Tarefa indispensável, ninguém pode compreender a cena atual, ninguém a pode avaliar ou nela se engajar, antes de ter imaginado o praticamente inimaginável. Porque o praticamente inimaginável, o inconcebível, o indigesto, o indigerido se esconde no próprio núcleo da cena atual e a corrói de dentro para fora.

Edith Arnhold enfrenta o desafio praticamente impossível. O mínimo que devemos fazer, nós, os covardes, é lê-la. Depois, tentaremos continuar a trabalhar, a assistir televisão, a defender opiniões, a discutir religião e filosofia (FLUSSER, 1982e, p. 1).

Como procurou fazer com o apresentado por Heydecker, Flusser revela também nesta leitura a impossibilidade de imaginar e conceber as realidades que a poeta tentou descrever. Uma vez mais, utiliza seus dois conceitos para conseguir expressar o terror do extermínio e para ampliá-los ao consumo das imagens contemporâneas e seus aparelhos. Em sua equivalência, deixa clara a similaridade de como observa o ambiente destas imagens e a maneira como considera urgente desvelar seus imperativos em prol de um novo agir neste contexto.

---

<sup>17</sup> Edith Arnhold, escritora nascida na Alemanha e radicada no Brasil. Seu primeiro livro de poemas, *Terezin (Theresienstadt)*, trata da experiência dolorosa do holocausto por meio de poesias inspiradas em desenhos infantis de crianças judias confinadas neste campo de extermínio. Sua poesia dialoga com o frágil registro de esperança esboçado naqueles desenhos.

## **Conclusão, ou o que podemos fazer?**

Como é possível observar em sua ampla produção filosófica e nos textos apresentados aqui em particular, Vilém Flusser pertence ao grupo de autores que desperta interesse pela diversidade de campos de pensamento em que atuou. Dedicado ao debate sobre os dilemas que cercam o humano, procurou sempre travar intensas reflexões sobre as diversas transformações sociais, culturais e cognitivas pelas quais passam as sociedades. As reflexões aqui apresentadas tiveram a intenção de contextualizar um destes caminhos percorridos pelo autor e como nele podem ser esclarecidos aspectos específicos de seu pensamento.

Seu diálogo com as imagens de Joe Heydecker contribui com o importante testemunho realizado pelo fotógrafo ao refletirem juntos sobre as condições geradoras deste cruel capítulo da história e como estas circunstâncias, longe de terem sido sanadas, invadem cotidianamente a nossa produção imaginativa. Neste sentido, ambos alertam em suas obras como os códigos, imagéticos ou políticos, influem sobre a vivência, por meio de suas estéticas próprias, sobre o comportamento, regulando éticas específicas, e sobre o conhecimento, fornecendo formas específicas de consciência sobre a vida (FLUSSER, 2014).

Entender os significados subjacentes destas construções foi também o objetivo buscado por ambos, ainda que sob perspectivas e práticas distintas. Como declara, Heydecker tenta expressar na confluência entre suas imagens e suas memórias os sentidos que cercaram todo o ambiente de ódio por ele vivido e como era necessário esclarecê-lo às gerações futuras. Flusser, com a mesma intenção, destaca o quão pode ser inconcebível o mundo imagetivamente incontrolável, se não for realizada a devida crítica conceitual.

Para pensar meios que evitem este cenário, além de refletir sobre a necessidade de desvelar estes significados, Flusser vê como urgente criar possibilidades de conscientização e instrumentalização capazes de “elaborar nova capacidade orientadora que sintetize imaginação e razão em novo nível. Tentar alcançar um nível de consciência onde imaginação e conceituação se ‘superem’” (FLUSSER, 1982a, p. 4). Por isso, questiona:

Pergunto então: que podemos e que devemos fazer quando falham as imagens face ao progresso da ciência e da técnica? E quando falham as palavras face à brutalidade assassina das ideologias? E quando o futuro imediato se apresenta ora imaginável, ora inconcebível? E quando a alternativa se apresenta sob forma de automação inimaginavelmente robotizadora e de catástrofes inconcebivelmente incineradora? (idem).

Ao procurar responder estes questionamentos, longe de serem ações unívocas e determinadas, Flusser aponta para a amplitude teórica que sua obra teve nos anos seguintes. Para ele, não bastou mais somente investigar os aspectos semânticos das imagens, mas sim reaprender a produzir as imagens, desenvolvendo por meio deste código um novo tipo de imaginação sobre a realidade, em que a razão teórica também participe desta formulação. Como esclarece na série de palestras realizadas na XVI Bienal de São Paulo, os produtores das imagens:

Longe de serem meros “artistas” no significado burguês, são eles os desbravadores de novos caminhos estéticos, científicos e políticos da sociedade. Sua vocação é lutar contra aparelhos, tomá-los em mãos, e obrigá-los a servirem de instrumentos. [...] Sua vocação é a de informar os aparelhos com suas experiências existenciais, afim que sirvam de mediações com o mundo e com os outros. Meu apelo é que os produtores, os “animadores” e os críticos assumam tal vocação com imaginação e conceituação deliberadas (FLUSSER, 1981f, p.4)

Para Flusser, Heydecker não alcançou este objetivo, mas conseguiu apontar caminhos para a saída do futuro imediato. “O caminho do impensável articulado por fotografias como crítica do passado impensável é evitar um futuro impensável” (FLUSSER, 1982a, p. 4). Neste sentido, Heydecker e Flusser realizam apresentação indispensável para que as gerações possam se orientar na situação inconcebível e sobre ela poder agir.

### **Referências Bibliográficas**

ARENDR, H. **Eichmann em Jerusalem.** um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARNHOLD, E. **Terezin** (Theresienstadt). São Paulo: Edith Arnhold, 1981.

BORELLI, D. L. Fred Jordan. O grande precursor da ousadia gráfica no Brasil. **Estudos Avançados.** vol. 15, n. 41, São Paulo, Jan./Abr., 2001.

CENAFOR. **Relatório de Atividades de 1974.** São Paulo, 1974.



FLUSSER, V. **Comunicologia**. Reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_. **Kommunikologie weiter denken**. Die Bochumer Vorlesung. Frankfurt: Fischer Verlag, 2009.

\_\_\_\_\_. **Bodenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Kommunikologie**. Frankfurt/M: Fischer, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Ficções Filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

\_\_\_\_\_. **Für eine Philosophie der Fotografie**. Pasta: BOOKS 3\_1-FFD [918]\_FUR EINE PHILOSOPHIE DER FOTOGRAFIE [V.2]. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1983.

\_\_\_\_\_. **Quando as palavras falham**. Pasta: ESSAYS 16\_PORTUGUESE Q-R. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1982a.

\_\_\_\_\_. **Quando falham as palavras**. Pasta: ESSAYS 16\_PORTUGUESE Q-R. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1982b.

\_\_\_\_\_. **Quando falham as palavras**. Pasta: M9\_327\_CAVALO AZUL\_2173\_IRIS. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1982c.

\_\_\_\_\_. **Correspondência com Maria Lília Leão**. 29 de outubro de 1982. Pasta: Cor\_13\_MARILIA LILIA LEAO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1982d.

\_\_\_\_\_. **Terezin**. Poemas de Edith Arnhold. Pasta: ESSAYS 18\_PORTUGUESE\_T-U-V-W-X-Z. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1982e.

\_\_\_\_\_. **Leitura da Imagem Tradicional**. Pasta 3-BIENAL\_1942\_BIENAL DE SAO PAULO. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1981a.

\_\_\_\_\_. **Dialética Texto Imagem**. Pasta 3-BIENAL\_1942\_BIENAL DE SAO PAULO. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1981b.

\_\_\_\_\_. **Invenção da Imagem Técnica**. Pasta 3-BIENAL\_1942\_BIENAL DE SAO PAULO. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1981c.

\_\_\_\_\_. **Leitura da Imagem Técnica**. Pasta 3-BIENAL\_1942\_BIENAL DE SAO PAULO. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1981d.

\_\_\_\_\_. **Dialética Imagem Tecno Imagem**. Pasta 3-BIENAL\_1942\_BIENAL DE SAO PAULO. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1981e.

\_\_\_\_\_. **Crítica do Aparelho**. Pasta 3-BIENAL\_1942\_BIENAL DE SAO PAULO. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1981f.

\_\_\_\_\_. **Programação de conferências do mês de Novembro -1981**. Pasta 3-BIENAL\_1942\_BIENAL DE SAO PAULO. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1981g.

\_\_\_\_\_. **Correspondência com Fred Jordan**. 16 de dezembro de 1981. Pasta: Cor\_13\_MARILIA LILIA LEAO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1981h.

\_\_\_\_\_. **Naturalmente**. Vários acessos ao significado de Natureza. São Paulo: Duas cidades, 1979.

\_\_\_\_\_. **Do funcionário**. Pasta ESSAYS 7\_PORTUGUESE-D\_DO ESP-DUG. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1963.

HEYDECKER, J. **Das Hitler-Bild**. Residenz-Verlag, St. Pölten, 2008.

\_\_\_\_\_. **Mein Krieg**. Mara Kraus, Wien, 2007.

\_\_\_\_\_. **Der große Krieg 1914–1918**. Ullstein: Berlin, 1997.

\_\_\_\_\_. **Der Nürnberger Prozeß**. Kiepenheuer und Witsch, Köln, 1995.

\_\_\_\_\_. **Die Stille der Steine. Warschau im November 1944**. Dirk Nishen: Berlin, 1994.

\_\_\_\_\_. **Im Krieg gesehen**. Stadtmuseum München (Katalog), München, 1988.

\_\_\_\_\_. **Un soldat allemand dans le Ghetto de Warsovie 1941**. Denoel, Paris, 1986.

\_\_\_\_\_. **Onde está Abel, teu irmão?**. São Paulo: Atlantis Livros Ltd, 1981.

HEYDECKER, J.; LEEB, J. **O processo de Nuremberg**. São Paulo. Brugueira, 1968.

HEYDECKER, J. **Coup**: Der Roman eines Revuestars. Leipzig: Lipsia-Verlag, 1933.

Instituto Stefan Rosenbauer. Disponível em: <http://stefanrosenbauer.com>. 2012. Acesso em: 15 nov. 2020.

JORDAN, F. **Correspondência com Vilém Flusser**. 1981. Pasta: Cor\_13\_MARILIA LILIA LEAO 1 OF 2. Arquivo Vilém Flusser São Paulo, 1981.

KAFKA, F. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.

\_\_\_\_\_. **O processo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017a.

MARA, K. (Org.). **Ein Mann mit Eigenschaften**. Joe J. Heydeckers autobiografische Aufzeichnungen. Verlag Bibliothek der Provinz, Wien, 2019.

MENDES, Ricardo. Once upon a time: uma história da história da fotografia brasileira. **Anais do Museu Paulista**, (n.6-7, 2003, p.183-206), Universidade de São Paulo. In URL: <http://www.redalyc.org/pdf/273/27300709.pdf>

NACHAMA, A. (Org.). **Topography of Terror**. Gestapo, SS and Reich security main office on Wilhelm-andprinz-albrecht-strasse. A Documentation. Berlin: Stiftung Topographie des Terrors, 2012.

WITTGESNTEIN, L. **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: Edusp, 2017.