

Erick Felinto

***Vampyroteuthis*: a Segunda Natureza do Cinema**

A ‘Matéria’ do Filme e o Corpo do Espectador

“Wir müssen in seinen Abgrund tauchen, wollen wir uns in ihm wiedererkennen.”
(Devemos mergulhar em seu abismo, caso almejemos nos reconhecer nele)

Vilém Flusser & Louis Bec. *Vampyroteuthis Infernalis*

1. A Natureza Indivisa

Minha proposta inicial consiste em traçar os desdobramentos de uma metáfora de extensa e polimórfica vida na história das Humanidades no Ocidente. Da perspectiva barroca, passando por uma releitura benjaminiana e chegando à sua atualização em pensadores como Vilém Flusser e Siegfried Zielinski, essa *figura mental* trouxe importante contribuição aos campos da arte, da filosofia e da teoria do conhecimento. Pode-se nomeá-la como a metáfora da "história natural" (ainda que seja traduzível em uma variedade de outros termos, com pequenas variações de sentido: "ciências naturais", "physica naturalis", "physica sacra" etc.). A partir dessa figura e de sua incrível riqueza simbólica, quero, em seguida, investigar sua manifestação no horizonte da experiência do cinema. Pensar o cinema sob a égide de uma *história* ou *ciência natural* significará, aqui, recuperar uma sua dimensão freqüentemente esquecida ou pouco explorada: aquela das sensações e da corporalidade do fruidor da imagem cinematográfica. Da mesma forma que a *physica naturalis* procurava resgatar a unidade perdida entre o homem e o reino da natureza, um cinema como *segunda natureza* almejaria religar o espectador a um corpo alienado em função da supremacia de um paradigma filmico narrativo, linear e centrado na interpretação.

A princípio, parece pouco provável que uma imagem tão antiga possa enriquecer qualquer aspecto de nossa compreensão do contemporâneo. De fato, a idéia de ciência natural remonta a meados do século XVII, remetendo à *physica sacra* e, mais tarde, à *Naturphilosophie* das eras romântica e pré-romântica. Entretanto, não há como questionar a expressiva fortuna da idéia, retomada sucessivamente, como se verá, em versões e apropriações adequadas a cada situação e momento histórico específicos.

Em suas primeiras manifestações, como filosofia da natureza, ela se fundava em três princípios básicos: a) a natureza tem uma história, e tal história é de ordem mítica; b) existe, necessariamente, uma profunda identificação entre o espírito e a natureza e c) toda a natureza compõe um tecido de correspondências a ser decifrado pelo homem (Cf. Faivre, 1996: pp. 16-17). O mito que se expressa na história da natureza é o do salvador, do messias que dramaticamente devolve ao mundo natural sua luz perdida. Ao mesmo tempo, ao redimir a natureza, o homem acaba por salvar a si próprio, transformando e transmutando a humanidade. Essa tarefa histórica aponta para a concordância entre natureza e espírito. Em lugar da radical separação de sujeito e objeto, é preciso pensar esses dois pólos como faces da mesma moeda: "o Espírito se faz Natureza, a Natureza se espiritualiza" (op. cit.: p. 16)¹. Parte integrante dessa missão messiânica é o contínuo processo de interpretação do 'livro da natureza'. No texto natural, exprime-se de forma cifrada um espírito. E sua face deve ser buscada nas múltiplas correspondências e signos do mundo, numa atitude que é científica, ao mesmo tempo que "lúdica e estética" (op. cit.: p. 17).

No cerne do projeto da *Naturphilosophie* existe, portanto, uma desesperada ânsia de unidade: entre a Religião, a Ciência, a Arte e a Natureza. Não obstante as tentativas modernas de separar radicalmente esses domínios, a noção de história natural como um campo de referências integrando a experiência humana (arte, cultura, religião) e o mundo da natureza continuou obcecando a imaginação ocidental. Nessa longa história de retomadas e reelaborações, o pensamento de Walter Benjamin ocupa lugar de destaque. Muito tempo após a emergência dos princípios da filosofia da natureza, Benjamin irá fazer uso de um singular acercamento entre *história humana* e *história natural* (*Naturgeschichte*). Sua proposta soava, então, extremamente ousada: ler os indícios da cultura, da vida moderna, da história humana como quem lê os signos da natureza. Os objetos da cultura convertiam-se, assim, em fósseis e plantas na coleção de um peculiar naturalista.

Tal perspectiva tornou-se apenas possível por meio de uma visão que negava a radical distinção entre os domínios da história natural e da história humana. Em lugar de promover a separação inconciliável desses domínios, cabia encará-los como complementares, numa perspectiva em que cada um provia, de certo modo, a crítica do outro. Como explica Susan Buck-Morss, o método repousa na justaposição de pares binários de signos lingüísticos do código da linguagem (aqui história/natureza) e, no processo de aplicar esses signos a referentes materiais, cruzar os circuitos (1991: p. 59).

¹ Cisão que Benjamin irá atribuir ao processo da Razão, marcado pela dominância do Juízo, ou seja, do *Ur-teil*, a *separação originária*. Cf. *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, em Benjamin (II-1, 1991).

Esse processo valia para os mais diferentes campos, como, por exemplo, o da moda. Em uma anotação do incompleto e fragmentário *Trabalho das Passagens*, Benjamin propõe "uma teoria biológica da moda, em conexão com a evolução da zebra ao cavalo, como descrito na versão resumida de Brehm (...)" (Benjamin, V-2, 1991: p. 123)². O 'cruzamento de circuitos' entre mundo humano e mundo natural propiciava um estranhamento em relação a ambos universos de referência, e nesse estranhamento, paradoxalmente, surgia um olhar capaz de enxergar aspectos até então insuspeitos. A bem da verdade, deve-se lembrar, como faz Hanssen, que o germe dessa idéia encontra-se já em Marx. Se é fato que classificamos a história em natural e humana, não há que existir, porém, separação entre as duas. "Enquanto existir o homem, a história natural e a história humana irão qualificar-se uma à outra" (Marx, apud Hanssen, : p. 19). O que ambas apresentam, como dado mais nitidamente comum, é seu aspecto de transitoriedade. Não se trata, aqui, de uma natureza essencialmente imutável e de leis eternas, mas sim de uma visão do natural que sublinha a decadência, o desgaste, a ruína e o passageiro. Nesse encontro entre história humana e história natural, expressa-se ainda o cerne da própria vivência moderna. Num peculiar paradoxo, predicados usualmente atribuídos à antiga natureza orgânica – produtividade e transitoriedade, bem como declínio e extinção –, quando usados para descrever a 'nova natureza' inorgânica que era produto do industrialismo, nomeavam precisamente o que era radicalmente novo a respeito dela (Buck-Morss, 1991: p. 70).

Desse modo, a tecnologia, como segunda natureza, espelha a primeira, em sua efemeridade e 'primitivismo'. Reveladora, nesse sentido, é a seguinte sugestão da Convoluta K do *Trabalho das Passagens*: "do mesmo modo como a tecnologia está sempre revelando a natureza a partir de uma nova perspectiva, ela também produz variação ao aproximar o homem continuamente de seus afetos, temores e imagens de desejo mais originários (*ursprünglichsten*)" (Benjamin, V-2, 1991: p. 496). Para Benjamin, o fascínio (e medo) do homem com uma *história primal (urgeschichtlich)* encontra ocasião de manifestar-se nos princípios da tecnologia. Afinal, em seus momentos primigênicos, toda nova tecnologia costuma parecer sobrenatural e assustadora. "É por essa razão que as velhas fotografias (mas não os antigos desenhos) produzem um efeito fantasmagórico" (ibid.).

A referência à fotografia é importante. Algumas linhas adiante, Benjamin define o cinema como campo onde todas as formas de percepção e ritmos plasmados nas máquinas modernas se desdobra. Desse modo, "todos os problemas da arte contemporânea encontram sua formulação

² A partir daqui as referências de Benjamin vêm da edição do *Gesammelte Schriften*, de Tiedemann e Schweppenhäuser. Os números antes da data indicam o volume e a parte. O termo "*kleinen Brehm*" refere-se à versão reduzida da clássica obra *Brehms Tierleben (A Vida dos Animais)*, de Brehm, 1892).

definitiva apenas no contexto do filme” (op. Cit.: p. 498). As imagens (tecnológicas) produzidas pela sociedade moderna constituem os indícios privilegiados para a análise de seus traços culturais. Buck-Morss explica como uma idéia crítica e dialética da história natural pode ser expressa pela imagem, ao analisar as fotomontagens de John Heartfield (conhecidas por Benjamin) como forma de alegoria moral e política. Em “Deutsche Naturgeschichte” (“História Natural Alemã”), por exemplo, a sobreposição dos rostos de Ebert – primeiro chanceler da República de Weimar – e Hitler nos corpos, respectivamente, de um lagarto e de uma mariposa sugeria uma relação “natural” de desenvolvimento entre Weimar e a posterior eclosão do fascismo (Cf. Morss, 1991: p. 60).

A aproximação entre as categorias de história humana e história natural era marcada também por um princípio capaz de inscrever Benjamin numa linhagem de pensamento que se desenvolverá plenamente apenas muitos anos mais tarde: “o chamado ético-teológico por um outro tipo de história, não mais puramente antropocêntrico ou ancorado apenas nas preocupações dos sujeitos humanos” (Hanssen, 1998: p. 1). Benjamin propunha uma *desantropologização* da história com o intuito de limpá-la do excesso de subjetivismo e das descabidas pretensões do humanismo. Essa história não-humana nasce de uma reflexão livre de subjetividade (*Ichfreie Reflexion*) e guiada por uma interpretação *objetiva* dos fenômenos. Se os homens têm direito à linguagem e à história, todo o resto da natureza deve igualmente gozar desse privilégio. Poderíamos falar, assim, em uma *história das coisas*, ou das pedras e animais, como faz Hanssen. O conceito de vida é estendido a tudo que tem uma história e a história, por sua vez, adquire uma feição renovada. Em lugar de uma história linear, marcada pela progressiva e indiferente acumulação de fatos, surgiria uma história qualitativa, eivada de rupturas, descontinuidades e catástrofes. Em lugar de colorir toda a natureza com o olhar tipicamente humano, buscar-se-ia desenvolver uma mirada fundada na figura de um destrutivo inumano (*Unmensch*).

Nesse inumano que à primeira vista evoca a monstruosidade, manifesta-se uma potência de ordem material. Chegando inclusive à mais indecente e terrível forma de destruição, o canibalismo, “ele anunciava um novo reino de sensualidade, bem como a superação materialista do homem mítico e da culpa” (Hanssen, p. 119)³. Se esse inumano é um monstro, o é num sentido próximo ao que elabora José Gil: “os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser” (Gil, 2006: p. 12). Pois o *Unmensch* caracteriza um modelo alternativo de humanidade, menos metafísico e mais material e tecnológico. Nesse

³ O canibalismo, inclusive da própria prole, não é fato incomum no mundo animal. Adiante, veremos um exemplo disso no ensaio de Flusser que constitui um dos objetos deste trabalho.

sentido, o inumano de Benjamin prefigura a perspectiva de uma forma de pensamento hoje descrita por alguns com o qualificativo “materialidades da comunicação”. Hans Ulrich Gumbrecht apresenta esse pensamento como a integração de três tendências negativas: uma teoria dirigida a formas de auto-referência humanas menos antropocêntricas (ou espirituais), menos anti-tecnológicas e menos transcendentais. Se a busca de um sentido (sempre transcendente) ocupou por séculos de história os afazeres das Humanidades, na incansável prática da interpretação, é chegada a hora de ocupar-se com os objetos que foram “tradicionalmente definidos como não-humanos” (1994: p. 391), por exemplo, corpos, máquinas, animais, materialidades⁴.

Por outro lado, o modelo inumano da história natural encontra ressonâncias interessantes numa proposta recente de Siegfried Zielinski. Em *Tempo Profundo da Mídia: para uma Arqueologia da Audição e da Visão por Meios Tecnológicos*, Zielinski descreve sua proposta como uma (an)arqueologia da mídia, uma inversão radical de certo olhar histórico tradicional: em lugar de buscar o antigo no novo, é preciso encontrar algo novo no antigo. Essa busca só é possível por meio de uma história feita de rupturas, descontinuidades e catástrofes. Buscando inspiração numa aproximação conceitual com a paleontologia (daí a expressão *Tiefenzeit der Medien*), o objetivo do autor é desvelar no registro midio-arqueológico momentos dinâmicos que abundam em heterogeneidade e, desse modo, entrar em uma relação de tensão com os vários momentos do tempo presente, relativizá-los e torná-los mais decisivos (2006: p. 11).

Zielinski retorna, assim, à história natural e à *Physica Sacra*, à *Naturphilosophie* de G. H. Schubert e ao jesuíta barroco Athanasius Kircher, para esboçar uma outra história dos meios tecnológicos. Uma história que valoriza os fracassos, as heterologias, e que toma a idéia da coleção, profundamente barroca e profundamente benjaminiana, como um modelo. O arqueólogo da mídia atua como rastreador e colecionador. O que se pode encontrar em tal história, em analogia a esporos, galhos quebrados, fezes ou pelo e penas perdidos, foi produzido inteiramente por meios tecnológicos e culturais. Através da busca, seleção e colecionamento, o arqueologista atribui sentidos; e esses sentidos podem ser inteiramente diferentes daqueles que os objetos possuíam anteriormente (op. cit.: p. 27).

Nesse percurso, que se aproxima de um trabalho de ficção, ou de uma *ficção filosófica*, dá-se especial atenção às descobertas fortuitas, ao possível mais que ao realizado. O *Tempo Profundo da Mídia* é qualitativo, intensivo e carregado de potencialidades históricas, como uma mônada benjaminiana. Os momentos históricos privilegiados por Zielinski formam uma coleção heterogênea e surpreendente, exatamente como um gabinete de maravilhas barroco

⁴ Sobre a importância do corpo no pensamento de Benjamin, ver Weigel, S. (1999).

(*Wunderkammer*)⁵, ao acolher generosamente as mais diversas experiências e tudo aquilo que produz espanto e maravilhamento.

Em outro sentido, bastante próximo das visões científicas da contemporaneidade, Manuel de Landa também propõe dissipar as fronteiras entre história natural e história humana em seu *A Thousand Years of Nonlinear History*. Sua tese central é a de que “todas as estruturas que nos cercam e compõem nossa realidade (montanhas, animais e plantas, línguas humanas, instituições sociais) são produtos de processos históricos específicos” (1997: p. 11). Procurando demonstrar, por meio da teoria da evolução, que mesmo animais e plantas não são encarnações de essências eternas, mas resultados de longos processos de acumulação histórica, De Landa fustiga impiedosamente a concepção de uma história fundada na noção de equilíbrio ideal. São precisamente as indicações recentes da ciência que exigem o abandono desse modelo linear e homogêneo de história, pois foi o afastamento de idéias como a de equilíbrio energético e causalidade que “reinvestiu as ciências naturais com preocupações históricas” (op. cit.: p.14). Agora, é necessário permitir que a física penetre na história humana.

Essa nova abordagem encontra significativos pontos de convergência com a noção benjaminiana de história natural. Trata-se de perceber como a matéria inorgânica é muito mais variável e criativa do que se costumava imaginar. Como sugeria Benjamin em seu hermético ensaio de 1921 sobre a tradução, “certos conceitos correlativos mantêm seu bom, talvez melhor sentido se não referidos, em princípio, exclusivamente ao homem” (IV-1, 1991: p. 10). Desse modo, a própria noção de linguagem é estendida à natureza e às coisas, que manifestam, por meio de um idioma mudo, sua essência espiritual (*geistiges Wesen*). A hipótese de uma “língua em geral”⁶ adquire uma formulação científica na idéia de que o homem e as coisas freqüentemente obedecem a dinâmicas e formas de organização e expressão semelhantes:

Eu me refiro a essa narrativa histórica como “geológica” porque ela se ocupa exclusivamente com os elementos dinâmicos (fluxos de energia, causalidade não-linear) que temos em comum com as pedras, montanhas e outras estruturas históricas não-vivas (De Landa, 1997: p. 20).

Movemo-nos aqui no espaço de uma história do *Unmensch*, do inumano, que, de certo modo, recupera simbolicamente seus vínculos com a matéria geológica da qual foi extraído. A narrativa

⁵ Como se verá, os gabinetes de maravilhas consistiam em salas (ou mesas) nas quais se apresentava, lado a lado, o extraordinário produzido pelo homem e pela natureza.

⁶ Sobre a noção de “língua em geral” e a filosofia da linguagem de Benjamin, ver meu ensaio “Walter Benjamin e a Magia da Linguagem: Anotações sobre uma Mística Atéia” (1994). Cf. também o primeiro capítulo de *Silêncio de Deus, Silêncio dos Homens: Babel e a Sobrevivência do Sagrado na Literatura Moderna* (2008). O trabalho mais completo sobre o tema é provavelmente a obra de Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie* (1995). A respeito dos reveladores “equivocos” da primeira tradução em inglês de *A Tarefa do Tradutor*, ver ainda Felinto (2006).

bíblica faz o homem (*Adam*) sair da terra (*adamâ*) para adquirir vida pelas mãos de Deus, que o marca com o dom da linguagem e o poder da nomeação.

O fascínio com a história natural é um fascínio com a terra, com a matéria em permanente processo de acumulação, decomposição e catástrofe. Zielinski também dá mostras desse fascínio com sua metáfora arqueológica e sua noção do *tempo profundo da mídia*. Ao investigar a longa acumulação de camadas históricas de sentido e experimentos tecnológicos, Zielinski promete uma paradoxal ciência da “variantologia da mídia”, uma investigação dos fenômenos que são diametralmente opostos, que se tocam uns aos outros de forma errada, onde existe fricção entre eles e mesmo repulsão mútua, mas que se congregam sob um teto provisional, de tal modo que a qualquer momento são capazes de se afastar novamente e operar de forma autônoma (2005: p. 8).

Esse interesse pela geologia e pela natureza tem algo de profundamente barroco. Não é casual que Zielinski eleja como guias intelectuais emblemáticos personagens barrocos, como Athanasius Kircher e Giovanni Battista della Porta. Importa lembrar, também, que as noções benjaminianas de *Naturgeschichte e natürliche Geschichte* adquirem plena elaboração precisamente no âmbito do célebre estudo sobre o drama barroco alemão. “Figurando como uma categoria filosófico-histórica central, o termo [*Naturgeschichte*] visava desencadear (*to unlock*) a disposição histórica do barroco” (Hanssen, 1998: ps. 10-11). O drama barroco se estruturava em torno das imagens da morte e da transitoriedade da natureza. Ao recusar à história qualquer espécie de transcendência, ele transfere para o universo humano os princípios de decadência e descontinuidade vigorantes no reino natural.

Com seus gabinetes de curiosidades⁷, com sua estética do exagero e do espanto, com seu deslumbramento com a animalidade e a anomalia, o barroco desenvolveu uma sensibilidade histórica da qual nós, hoje, parecemos nos reaproximar. Os gabinetes de curiosidade, aliás, incorporavam perfeitamente o espírito do barroco, ao conjugar, num mesmo espaço e sem distinções, as maravilhas da natureza e do artifício humano.

Esse esfumaçamento das fronteiras entre natureza e cultura se refletia na obsessiva comparação do ser humano aos animais. Da visão pessimista com o caráter humano, marcado inexoravelmente pela violência e pela agressividade, derivam, por exemplo, as imagens dos homens como lobos ou tigres, atacando seus próprios semelhantes (Cf. Maravall, 1975: esp. ps. 325-333). Como sugere Anna Munster, o barroco é caracterizado por um modo de existência “forjado através da interseção de infinitas linhas que se dirigem em direção à animalidade, aos

⁷ Uma expressão que talvez traduza com mais propriedade a palavra composta *Wunderkammer* é “câmara de maravilhas” ou “câmara do espanto”.

sentidos e (...) ao inorgânico” (2006: p. 47). Também o violento *Unmensch*, de Benjamin, se expressa, freqüentemente, na forma de um monstro ou animal.

O tema da indistinção, da animalização do homem, encontrou no pensamento contemporâneo acolhida mais que favorável. Está presente na obra de autores como Derrida (2002), Aganbem (2004) e Deleuze (1981). Aparece ainda em Simondon, que o abordou de forma específica em suas “Duas Lições sobre o Animal e o Homem”. Ali, ele chega a propor a existência de aspectos culturais nas sociedades animais. Observando que certos grupos de leões desenvolvem formas e estratégias de caça peculiares apenas a eles (e diferentes, portanto, das de outros grupos), Simondon afirma: “são formas culturais e não apenas instintivas” (2008: p. 78). De fato, uma abordagem rigorosa da noção de processo de individuação – conceito fundamental do pensamento de Simondon – exige o apagamento dessa distinção. Se a individuação é um processo (contínuo) de singularização, uma passagem incessante do indeterminado ao determinado, é preciso reconhecer que não há diferença entre homem e animal do ponto de vista da ontogênese. Na crescente voga das narrativas contemporâneas sobre as figuras do ciborgue, dos pós-humanos e das monstruosidades, percebe-se a emergência de uma forma de relação com o outro menos marcada pelo confronto e pelo tensionamento. Na noção de “companion species”⁸, por exemplo, Donna Haraway pretende introduzir um modo de engajamento mais profícuo com a diferença: os ciborgues e as espécies companheiras aproximam, de formas inusitadas, o humano e o não-humano, o orgânico e o tecnológico, o carbono e o silicone, a liberdade e a estrutura, a história e o mito, o rico e o pobre, o estado e o sujeito, diversidade e esgotamento, a modernidade e a pós-modernidade, a natureza e a cultura (2004: p. 297).

Se efetivamente jamais fomos modernos⁹, e nossa empresa racional de separar radicalmente mundos e coisas fracassou, então também devemos ser capazes de enxergar no outro, no animal, nossa própria face. Ele irá funcionar como um espelho singular, não apenas refletindo, mas também distorcendo. Ele nos revela simultaneamente o que somos e o que não somos (mas que potencialmente poderíamos ser). É dessa forma que ele surge num texto cuja extrema singularidade provoca desconforto ao mesmo tempo que fascínio. No estranho e obscuro *Vampyroteuthis Infernalis*, do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser, o leitor se depara com uma disposição histórica caracteristicamente barroca. Provocando espanto e maravilhamento, o animal emerge da escrita flusseriana como uma misteriosa conjugação entre natureza e cultura,

⁸ A noção, ampla e abrangente, aplica-se prioritariamente aos cães. No fim de seu ensaio “Cyborgs to Companion Species: Reconfiguring Kinship in Technoscience”, Haraway pergunta, com ácida ironia: “a key question is: who cleans up the shit in a companion species relationship?” (2004: p. 317).

⁹ Cf. Latour, B. (2000).

humanidade e inumanidade, reflexão e ficção. *Vampyroteuthis* é, assim, nosso outro radical, ao mesmo tempo que nosso semelhante mais chegado.

2. Mergulhando no Abismo

“O molusco é um ‘ser-quase-uma qualidade’. Ele não necessita de vigamento, mas de um anteparo apenas, algo como a cor no tubo”

Francis Ponge, *O Molusco* (trad. de Adalberto Müller)

Escrito em parceria com o biólogo e artista francês Louis Bec, que colaborou com um conjunto de ilustrações, *Vampyroteuthis Infernalis* foi publicado em 1987, em alemão. Ainda hoje, a obra permanece sem tradução para outras línguas. A parceria com Bec faz todo sentido no caso de um trabalho tão heterodoxo como esse. Conhecido por suas pesquisas em torno das inter-relações entre arte e ciência, Bec vem elaborando uma obra centrada no desenvolvimento de formas de comunicação entre seres artificiais e naturais. Ele se apresenta como o único “zoosistemizador” do mundo, desenvolvendo uma “epistemologia fabulatória baseada na vida artificial e na Tecnozoosemiótica.”¹⁰ Toda sua empresa científico-artística parte da premissa de que o suposto profundo e definitivo abismo que marca o limite entre os mundos animal e humano parece não ser mais completamente convincente quando confrontado com a pesquisa científica atual, nos campos da etologia, da comunicação e da cognição (Bec, 2009: p. 465).

Precisamente no sentido de ultrapassar esse abismo, a tecnozoosemiótica estuda os sinais e mecanismos de comunicação das várias espécies, servindo como base para o estabelecimento de novas relações entre o animal, a máquina e o homem.

“Epistemologia fabulatória” talvez seja também um bom termo para definir o intrigante ensaio desenvolvido em parceria com Flusser. Na verdade, *Vampyroteuthis Infernalis* constitui uma legítima *ficção filosófica*: “Flusser não apenas pensava que todo discurso fosse uma ficção, mas também que todo discurso precisaria explicitar a sua condição ficcional” (Bernardo, 2008: p. 132). Por meio da fábula, do experimento mental (*Gedankenexperiment*), o filósofo buscava promover as núpcias da razão e da imaginação, lançando a seu objeto um olhar renovador e diferenciado. A interpretação de Paola Bozzi é precisa: Na tentativa de abandonar o contexto do familiar, essa estratégia se avizinha ao ímpeto do pensamento fenomenológico: apenas a libertação do

¹⁰ Disponível em: <<http://framework.v2.nl/archive/archive/node/actor/.xslt/nodent-65851>> Acesso em junho de 2009.

pensamento de todo preconceito e das armaduras categoriais permite uma nova sensibilidade a uma realidade usualmente engajada pelas ciências naturais; sensibilidade pelo singular, pelo insólito, e, com isso, uma renovação do espanto filosófico (*philosophischen Staunens*) (...) É somente depois que as camadas do familiar tiverem sido consumidas que as coisas aparecem de forma renovada, ‘no fulgor dos fenômenos concretos’ (Flusser 1993: 99) (Bozzi, 2005: p. 10).

Esse espanto, princípio de toda filosofia segundo Aristóteles, tem aqui uma coloração barroca. É a surpresa com o estranho, com o extremo, com a *mirabilia* da natureza e da infinita criatividade de Deus. De fato, a primeira impressão que se tem ao ler o relato de Flusser é de que tudo não passa de uma elaborada fábula, e seu personagem, o Vampyroteuthis, um protagonista ficcional. Entretanto, as fronteiras entre o maravilhoso da ficção e o familiar da realidade se confundem quando descobrimos que o Vampyroteuthis é uma criatura real.

Capturado pela primeira vez em 1899 por uma expedição marinha alemã, esse raro animal rapidamente chamou a atenção dos zoólogos pela série de traços singulares que apresenta. O imponente e misterioso nome, *Vampyroteuthis Infernalis*, designa uma pequena espécie de lula que habita nas profundezas abissais do oceano. Em tradução literal, significa “a lula-vampiro do inferno”, um qualificativo talvez assustador demais para um animal tão pequeno e inofensivo. Mas são a estranheza e monstruosidade do Vampyroteuthis que justificam a denominação. Seus olhos enormes e avermelhados, as membranas que possui sobre seus tentáculos (que lembram a capa de um vampiro), suas capacidades de bioluminescência e sua peculiar maneira de movimentar-se produzem no observador uma perturbação dos sentidos, um incômodo com o escândalo que tal criatura pode representar na ordem da criação.

Porém, não devemos nos deixar fascinar excessivamente com a dimensão etológica do texto. Não obstante a relativa precisão científica com que descreve o Vampyroteuthis, Flusser não tem como objetivo, naturalmente, produzir um relato de ciência marinha. Sua escolha por um tema tão peculiar visa tomar “um outro e radical ponto de vista epistemológico” em relação a nosso modo tradicional de encarar o mundo (Bozzi, 2005: p. 8). Como diz o filósofo, “uma conversação com o Vampyroteuthis é um mergulho no insólito” (*ein Tauchen ins Ungewohnte*) (Flusser, 2002: p. 37)¹¹. Mas esse mergulho, paradoxalmente, tem como função alcançar uma compreensão renovada do próprio homem. Compreensão capaz de oferecer-nos um “modelo verdadeiramente mítico para as possibilidades ainda não efetivadas em nós” (op. cit.: p. 70). Flusser elege uma criatura que se encontra nas antípodas da condição humana para funcionar como figura de uma ficção sobre o homem e seu mundo cultural-tecnológico. É nesse extremo dos pólos opostos que o autor desenha um modo de pensar próximo da proposta benjaminiana.

¹¹ Utilizo a data da edição consultada, não da edição original de 1987.

Na obra sobre o *Trauerspiel*, Benjamin recusa o papel tradicionalmente atribuído ao conceito de funcionar como regra mediana capaz de estabelecer princípios universais. Em outras palavras, em lugar de procurar nos fenômenos os traços que permitam aproximá-los de outros – para assim submetê-los a um denominador comum ou regra geral –, o conceito deve encontrar aquilo que os particulariza. Assim fazendo, assegura ao pensamento sua potência criativa e seu caráter temporal, passageiro (ou histórico). “O extremo, que o conceito tem como tarefa ativar, marca assim o ponto onde um fenômeno é constitutivamente implicado naquilo que ele não é, no que é outro e externo, no que resiste compreensão e contenção” (Weber, 2008: p. 8).

Tomando a liberdade que as ficções e as metáforas permitem, Flusser se inscreve na longa tradição de evocar as ciências naturais e o mundo animal como domínios análogos e inseparáveis da experiência humana. Arte e ciência são convocadas para promover a fusão daquilo que se tentou separar: sujeito e objeto, natureza e cultura, razão e imaginação. O texto de Flusser oferece inicialmente ao leitor um “sabor científico”, que passo a passo vai sendo desconstruído pela poesia e por uma série de argumentos insólitos. Ao mencionar o nojo que costumamos sentir face aos animais invertebrados (a lula, por exemplo, é um animal “mole”: *Weichtier*), ele elabora a curiosa e imaginativa hipótese: “Der Ekel rekapituliert die Phylogenese” (“o nojo recapitula a filogênese”) (Flusser, 2002: p. 14). Dito de outro modo, quanto mais afastado de nós encontra-se um ser na ordem filogenética, mais intensa é nossa sensação de repulsa diante dele¹².

Em um alemão elegante e aparentemente sério (mas por trás do qual freqüentemente se oculta a ironia), Flusser desestabiliza nossos operadores de leitura tanto para os textos científicos quanto para os filosóficos ou literários. Nesse processo escritural, o autor se propõe a “superar nosso antropocentrismo e observar nossas condições de vida do ponto de vista do *Vampyroteuthis*” (op. cit.: p. 15). Abandona, dessa forma, os preceitos da objetividade que nos separam dos objetos e propõe uma epistemologia que poderíamos chamar de “amorosa”¹³. Sem que nos apercebamos por completo, somos induzidos pelo texto a desenvolver um sentimento de simpatia pelo esquisitíssimo *Vampyroteuthis*. É certo que habitamos universos situados em antípodas – seu mundo é para nós um inferno e vice-versa –, mas ambos existimos como

¹² Outro insólito (e saboroso) momento do texto acontece quando Flusser menciona o canibalismo do *Vampyroteuthis*. Não é incomum que ele devore membros de sua própria espécie. A partir desse dado, Flusser afirma que o ‘ato político’ libertário desse animal funda-se num gesto de anarquia biológica: “seu liberalismo não é uma utopia, [como em nós], mas uma negação de sua condição biológica” (2002: p. 57).

¹³ “Uma pesquisa que também não é movida por desejos e esperanças pertence ao Hades da academia; é anêmica e sem vida”, afirma Zielinski (2005: p. 9). Para Zielinski, aliás, Flusser se inscreve na linhagem de pensadores que, como Della Porta e Kircher, constroem uma reflexão situada na tensão entre *curiositas* e *necessitas* (uma estrutura típica da *physica sacra*): “Para a academia estabelecida, seu pensamento, caracterizado por saltos mentais entre as disciplinas, é inaceitável mesmo hoje” (2006: p. 97).

atualizações possíveis de um mesmo potencial filogenético, ambos somos residentes do mesmo planeta.

A ficção filosófica de Flusser se encerra com uma rápida reflexão sobre os meios tecnológicos. Essa reflexão parte do problema da memória, questão central tanto no mundo humano como no animal, para chegar à arte e às mídias. “o problema central da memória é o problema central da arte, que, tomada em sua essência, constituiu um método para estabelecer uma memória artificial” (2002: p. 60). Nesse sentido, o homem se diferencia do animal, cuja memória é coletiva, armazenada nas células embrionárias e transmitida de geração em geração pela genética. A memória animal dura, assim, o tempo que a terra durar. Desprovido dessa capacidade inata, o homem faz arte e utiliza suportes, mas num processo sempre deficiente. Estamos constantemente em luta contra os objetos (*Gegenstände*)¹⁴, que oferecem permanente resistência a nossa apropriação deles: o papel se rasga, o mármore se rompe, a cera se deforma. “Nós vivemos e conhecemos em função do mármore, da película de filme, do alfabeto da língua escrita” (ibid.). Esses materiais não-vivos (diferentes, portanto, da memória viva e biológica dos animais) modelam toda forma de cognição e vida humanas.

Por meio dessa luta constante, o homem apreende a essência dos objetos e adquire novas informações que são plasmadas na arte. A resistência dos objetos é uma provocação ao homem. Nós combatemos a malícia (*Tücke*) da matéria, ao passo que o Vampyroteuthis, com sua memória inter-subjetiva, combate a malícia dos outros de sua espécie (pois a lula-vampiro, como se verá, é um animal malicioso, enganador). Entretanto, hoje já começamos a criar um outro tipo de memória artificial inter-subjetiva e imaterial por meio dos bancos de dados e das tecnologias digitais. “Na verdade, esses meios não são órgãos de luz na superfície de nossa pele [como é o caso do Vampyroteuthis], mas eles são também eletromagnéticos. Uma revolução vampiromórfica está em andamento (...) a arte do Vampyroteuthis pode servir como modelo para a compreensão dessa revolução cultural” (2002: p. 63).

O trabalho humano vai se tornando supérfluo, cabendo agora às máquinas lutar contra a resistência dos materiais, ao passo que o homem elabora novas e imateriais informações – algo que se pode denominar de “Verarbeitung von Software” (processamento por software), onde o “soft” remete ao animal mole (*Weichtier*). Desse modo, o Vampyroteuthis é um animal mole que se vê forçado a usar a estratégia dos vertebrados para construir um simulacro de esqueleto; ao passo que o homem é um vertebrado cuja complexidade o força a emular o animal mole na

¹⁴ A palavra alemã *Gegenstand* (“objeto”) pode ser lida, literalmente, como “o que fica (de pé) contra” (*Gegen-stand*). Que o cinema constituiu uma “arte da memória” já se sugeriu algumas vezes, inclusive no âmbito dos próprios filmes. Em “A Sombra do Vampiro” (2000), de Elias Merhige, a frase é posta na boca de Murnau.

constituição de uma arte imaterial. Do mesmo modo, ainda, que o *Vampyroteuthis* utiliza suas capacidades de bioluminescência para iludir e escapar dos predadores, nós construímos cromatóforos (televisão, vídeo, imagens sintéticas transmissíveis por monitores de computador), com cujo auxílio o emissor alicia enganosamente (*lignerisch*) o receptor – uma estratégia que no futuro será chamada, sem dúvida, de arte (caso o homem não decida desistir por completo desse conceito) (2002: p. 65).

Desse modo, o homem encontra no *Vampyroteuthis* seu destino histórico. Ele cria tecnologias de comunicação e armazenamento cuja estrutura e finalidade o aproximam das estratégias de sobrevivência do singular animal. Nas linhas finais do texto, o autor convoca o homem a tal destino:

Como animais que ultrapassaram sua animalidade (ou pensam que devem ultrapassá-la), nós devemos nos engajar na busca da imortalidade através do outro, como faz o *Vampyroteuthis*. Devemos nos engajar na arte. Nesse nosso engajamento, emerge o *Vampyroteuthis* em nós. Nós nos tornamos visivelmente vampiromórficos (*ibid.*).

3. O Cinema como Segunda Natureza

“Também me fascina a metáfora do zoológico, da arca como depósito da vida animal, como um catálogo de todas as espécies reunidas em um só lugar. Como você sabe, eu amo as listas e catálogos”

Peter Greenway

No horizonte do cinema, existe um gênero ou tipo de discurso no qual a história e as ciências naturais vieram a se tornar temas por excelência. Trata-se do documentário e, de modo mais específico, do documentário sobre a vida selvagem (*wildlife documentary*). Aqui, a história, a natureza e sua animalidade constituem comumente o foco narrativo. É possível argumentar, porém, que a natureza penetra de algum modo em todo tipo de cinema. Bazin escreveu, por exemplo, que “a fotografia nos afeta como um fenômeno da natureza, como uma flor ou um floco de neve” (1958: p. 18) – afirmação que lhe rendeu uma série de acusações. Mas existe, efetivamente, uma dimensão da experiência cinematográfica que aponta para essa sensação de imediatismo, como algo ainda intocado pela cultura, virginal e da ordem das sensações. Acostumados como estamos a interpretar e contar histórias, essa dimensão *imediata* do cinema é

raramente perceptível. Por outro lado, no documentário essa sensação tende a evidenciar-se com maior força. Exemplo talvez emblemático é “O Homem Urso”, de Werner Herzog (2005).

Realizado principalmente a partir de fragmentos filmados pelo personagem tema do documentário – o ecologista amador Timothy Treadwell –, o filme se compõe de longos planos mostrando os belos cenários naturais do norte do Alasca. Cineasta amador, Treadwell sabe capturar com sensibilidade a paisagem que o cerca, não obstante suas aparições contaminarem, continuamente, o cenário natural com um olhar típica e pateticamente humano. Em seu amor (quase patológico, talvez se devesse advertir) pelos ursos, Treadwell busca identificar-se com os animais, tornando-se, como indica o sagaz título do trabalho de Herzog, um “homem-urso”. Contudo, o faz sempre a partir de uma perspectiva humana. Em lugar de um *devoir-urso* do humano, o que se vê nas imagens de Treadwell é uma tentativa de humanizar os ursos. A posição de Herzog em relação a esse processo é ambígua. Por vezes, enamora-se pela proposta romântica de Treadwell – momentos marcados, muitas vezes, pela participação do próprio diretor na reconstituição da odisséia do naturalista amador. Em outras ocasiões, parece perceber a inanidade desse projeto e as muitas contradições interiores de seu personagem. A ocasião mais marcante desses momentos de lucidez acontece quando, mostrando imagens dos ursos que continuamente dirigem seu olhar à câmera, Herzog comenta em *off* como nos olhos do urso não enxerga nenhuma espécie de parentesco com o homem, nenhuma afinidade ou simpatia, mas apenas: “a devastadora indiferença da natureza” (“the overwhelming indifference of nature”).

“O Homem Urso” é um dos vários documentários analisados por Raymond Bellour em sua obra *Le Corps Du Cinema: Hypnoses, Émotions, Animalités* (2009), na qual o gênero ocupa papel de destaque. A proposta desse livro intrigante é sugerir três vias de acesso ao cinema que, ao fim e ao cabo, não passam de uma só: a hipnose, as emoções e a animalidade¹⁵. O que unifica essas três dimensões da experiência do cinema é a presença e primazia de um *corpo*. Se o cinema foi pensado freqüentemente a partir dessas três vias (que também foram extensivamente encenadas por ele) é porque elas oferecem uma entrada privilegiada para o que Bellour chama de “o corpo do cinema”. Um corpo formado, por sua vez, pelo *corpo dos filmes* (algo que poderíamos definir como uma *corpus*, como a totalidade da longa história do cinema) e pelo *corpo do espectador*. O corpo do cinema seria, assim, o “lugar virtual dessa junção” (2009: p. 16). Através da hipnose, das emoções e da animalidade entra em cena uma dimensão material e sensorial da experiência-cinema. Trata-se de um corpo que, antes de qualquer esforço interpretativo, antes de qualquer

¹⁵ É uma coincidência curiosa e interessante que Bellour principie o livro com uma referência a Athanasius Kircher, figura emblemática do barroco e objeto de fascínio para Zielinski e Benjamin, e seu *experimentum mirabile. De imaginatione gallinae* – experiência que parece demonstrar a viabilidade da hipnose nos animais (2009: pp. 13-14).

processo hermenêutico, experimenta a imagem como afecção, de um modo, diríamos, *i-mediato*. O corpo animal é, assim, aquele *em estado de natureza*, existindo em uma ordem pré-simbólica e se deixando afetar livremente pelo cinema. Eu diria ainda: *o cinema como segunda natureza*.

Não espanta, portanto, a importância que a figura animal (assim como o documentário) desempenha nas análises de Bellour. É Bazin, precisamente, quem emoldura um dos capítulos do livro com seu argumento de mão dupla de que “o cinema nos ensina a conhecer melhor os animais” e “os filmes de animais nos revelam o cinema” (apud Bellour, 2009: p. 537). A figura do animal, bem como a do hipnotizado (que passa a ser um autômato sem controle de sua consciência) constituem encarnações do *Unmensch*. Fonte de pânico para um modelo de sujeito iluminista e racional, esse *Unmensch* – corpo de emoções, máquina e animal – é o espectador ideal de um cinema tornado (segunda) natureza. Sua principal forma de afecção é o espanto, sensação que, em boa medida, presidiu a emergência das ciências naturais no século XVII. A ciência natural originária encontrava-se tão imbricada com preocupações estéticas, com a compreensão da história natural como anedota, com sua tendência de deliciar-se no bizarro e no insólito, quanto com a demonstração das leis subjacentes do mundo (Munster, 2006: p.67).

Em outras palavras, em sua origem, a ciência natural ainda não havia se rendido à narrativização e racionalização que viriam caracterizar a noção moderna de ciência. O império da ordem como força externa e universal ainda não se estabelecera. De forma semelhante, o cinema das origens, o “cinema das atrações”, se caracterizou por um modelo de espectador ligado ao fascínio com as maravilhas tecnológicas e por uma forma cinematográfica não narrativizada, não inteiramente racionalizada. O cinema, então usualmente apresentado em feiras de atrações, constituía apenas uma das várias fontes de espanto e admiração disponíveis ao público. Desse modo, a relação que os aparatos precursores do cinema entretiveram com os gabinetes de curiosidade barrocos faz todo sentido. Como explica Laurent Mannoni

Esses gabinetes, cuja moda atravessou séculos, reuniam numa sala, ou sobre um móvel grande, raridades naturais (pedras preciosas, fetos, animais empalhados), instrumentos de física e de óptica, moedas antigas, gravuras dos grandes mestres, em síntese, tudo o que espicaçava a “curiosidade”. Eram, de certa forma, museus pré-cinematográficos: além da câmara escura, exibiam também lentes, prismas, anamorfoses, discos com imagens e toda sorte de “espelhos de prazer” ou espelhos mágicos, cujas projeções se rivalizavam com as da câmara obscura (2003: pp. 43-44).

Os gabinetes de maravilhas foram os precursores dos museus de hoje, nos quais o processo moderno de racionalização e classificação foi paulatinamente substituindo o sentido anterior do espanto pelas funções educativas e científicas. Permaneceu, contudo, algo do fascínio com o

passado e com as singularidades da natureza. Na Convoluta L do *Passagenwerke*, Benjamin classifica os museus entre as “casas de sonho do coletivo” (*Traumbäusern*) características da modernidade, especificando o aspecto dialético de sua relação conflitiva, por um lado, com a pesquisa científica, e, por outro, com “o tempo fantasioso do mau gosto” (*träumerischen Zeit des schlechten Geschmacks*) (V-2, 1991: p. 513). Nesse sentido, se é verdade, como afirma Arlindo Machado, que o elemento reprimido na maioria dos discursos históricos sobre o cinema foi “o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário” (1997: p. 15), então foram também esses os elementos subtraídos da historiografia dos museus.

Mas se estamos efetivamente vivendo um retorno do gosto barroco, como afirmam diversos autores¹⁶, então esse antigo fascínio pode estar igualmente retornando à nossa cena cultural. No documentário de Leonard Feistein, “Inhaling the Spore” (2006), sobre o peculiar *Museum of Jurassic Technology*, em Los Angeles, é possível observar a construção de um regime de visualidade fundado numa estética do espanto e num processo de desestabilização do espectador. Aliás, esses são traços essenciais também da própria configuração espacial e visual do museu. Suas salas absolutamente escuras, seus curiosos dioramas, suas animações com sabor arcaico engendram uma visualidade ao mesmo tempo ‘cinematográfica’ e rememorativa das câmaras de maravilhas barrocas. Não obstante apresentar-se como um típico museu de ciências naturais, a instituição, fundada por David Wilson em 1984, é, na verdade, uma espécie de monumental paródia da instituição museológica como um todo¹⁷.

A aparência de cientificidade que exhibe à primeira vista, vai pouco a pouco sendo substituída por uma sensação de estranheza e de que algo ali está terrivelmente *fora de lugar*. O catálogo de exposições do museu se assemelha à célebre enumeração da enciclopédia chinesa citada por Borges em “El idioma analítico de John Wilkins” e evocada por Foucault no princípio de *As Palavras e as Coisas*: “Ninguém possuirá de novo o mesmo conhecimento: cartas ao observatório do Monte Wilson 1915-1935”, “O olho da agulha: o singular mundo das microminiaturas de Hagop Sandaldjian”, “Conte às abelhas: crença, conhecimento e cognição hipersimbólica”.

Em seu documentário, Feinstein lança mão de uma narrativa fragmentada, acompanhada por longos passeios da câmera (freqüentemente em *slow motion* e quase sempre *handheld*) pelo museu, de modo que o espectador se sente não apenas como um visitante virtual da instituição (um efeito, diríamos, de *presentificação*), mas também envolvido num clima onírico e irreal. Colaboram para a criação desse clima a trilha sonora espectral e as narrativas dos dioramas, que o espectador

¹⁶ Ver, por exemplo, Calabrese (1988) e Ndalians (2005).

¹⁷ Sobre o Museu da Tecnologia Jurássica, ver meu artigo “Obliscência: por uma teoria Pós-Moderna da Memória e do Esquecimento”(2000). Para uma história detalhada do museu, ver Weschler (1995).

ouve com a mesma voz ‘eletrônica’ escutada pelos visitantes. Essas imagens do museu são pontuadas pelas falas do fundador e dos ‘especialistas’ que analisam a instituição¹⁸. As estratégias tradicionais da construção narrativa do documentário são, assim, empregadas paralelamente ao recurso a pequenos desvios (como ângulos de câmera excêntricos) que colaboram para incrementar o sentido de espanto e estranheza do espectador.

Ambiência semelhante, ainda que elaborada a partir de mecanismos diferentes, pode ser encontrada em “Protheus” (2004), de David Le Brun. Seu tema é a vida e a obra do naturalista, filósofo e artista Ernst Haeckel (1834-1919), obcecado com o restabelecimento das conexões perdidas entre arte, ciência e espiritualidade. Haeckel dedicou a maior parte de sua vida ao estudo dos radiolários, microscópicas criaturas encontradas no oceano e cujas formas, polimórficas e complexas, pareciam simbolizar a conjunção dos domínios que o cientista pretendia reconciliar. “Protheus” também obedece, em grande parte, as convenções narrativas do documentário. Contudo, a odisséia de Haeckel é escandida a partir da leitura de trechos do conhecido poema de Coleridge, *The Rhime of the Ancient Mariner* – que pontua outra narrativa, a da viagem da embarcação *Challenger*, em 1872, numa das maiores empresas interdisciplinares de exploração oceânica da história.

Le Brun constrói um filme de visualidade barroca, com uma *imagerie* misteriosa e tão ou mais fantasmagórica que o trabalho de Feinsein. Ao mesmo tempo, seu uso maciço de desenhos e fotografias antigas resulta em uma exploração singular da dimensão material da experiência cinematográfica. Essa dimensão material, tecida a partir das texturas das fotografias, das animações e dos desenhos dos radiolários, é acentuada pela singular inexistência de movimento ‘real’ em todo o documentário. De fato não existe em todo o filme um único instante sequer de movimento dos objetos ou imagens capturados pela câmera. O único movimento que o espectador percebe é o da própria câmera e o das animações produzidas por Le Brun.

Em um dos extras do DVD, o diretor compara sua obra a um *ser vivo*, que, como os radiolários, cresceu em múltiplas camadas (*layers*) e direções, de dentro para fora. A incrível jornada de Le Brun, que levou 22 anos para completar o trabalho, é narrada por ele próprio, numa espécie de preâmbulo que produz no espectador uma sensação de assombro. Parte fundamental dessa experiência é a descrição do longo e doloroso processo tecnológico de animação das imagens (dos radiolários e das gravuras de Gustav Doré para o poema de Coleridge). Iniciadas nos anos 80, quando as facilidades técnicas do digital ainda não existiam, essas animações foram feitas por meio de um processo analógico, em que as imagens de Haeckel eram fotografadas quadro a quadro e animadas em película de 35 mm. Para extrair cada imagem

¹⁸ Entre os quais Barbara Stafford, estudiosa da cultura visual do século XVIII. Cf. Stafford (1996).

registrada em filme preto e branco de alto contraste eram necessárias cerca de duas horas de trabalho. Le Brun produziu aproximadamente 1000 dessas imagens.

Mais espantosa ainda foi a odisséia da animação produzida a partir das gravuras de Doré. As linhas que desenham o oceano no qual navega o “ancient mariner” executam no filme um balé de aspecto hipnótico e barroco em sua profusão de detalhes. Para conseguir esse efeito, Le Brun pediu emprestado o único exemplar disponível nos EUA de uma cópia da obra de 1876 (mesmo ano do retorno da Challenger), impressa na própria gráfica de Doré. As linhas das ondas eram tão finas, detalhadas e seu preto tão marcado que o diretor acabou se deparando com um problema inusitado – um resultado da ‘resistência’ do material de registro. Ao assistir às experiências iniciais de animação, ele percebeu padrões de interferência produzidos pelo filme, num efeito semelhante à saturação criada por uma camisa com padronagem em ziguezague numa imagem televisiva (essa saturação aparecia mesmo nas imagens estáticas). Ao levar o resultado para o laboratório da Kodak, os técnicos admitiram nunca ter visto nada assim acontecer a um filme da empresa. Sugeriram a hipótese de que os desenhos eram tão nítidos e contrastados em seus pretos e brancos que estavam produzindo interferência entre as camadas de cor do filme. Em seguida, recomendaram que Le Brun utilizasse as imagens de menor qualidade (!) e as levasse a um laboratório de efeitos especiais onde se pudesse fazer uso de uma lente específica para contornar o problema. Todos esses elementos fazem de “Protheus” um filme cuja visualidade possui uma qualidade especialmente tátil, material e sensorial.

A sedução com o aspecto *háptico* (a ‘tatilidade’) dos fenômenos também era um traço cultural do barroco. No pensamento de Flusser, por sua vez, ele constituía, sem dúvida, um dado fundamental. O filósofo, que por toda sua vida nunca abandonou sua preciosa máquina de escrever, gostava de jogar com as palavras alemãs *Tasten* e *tasten* (substantivo e verbo), respectivamente “teclas” e “sentir”, “apalpar”. Como define Paola Bozzi, sua meta é uma diligente comunicação tátil do pensamento com seu objeto como consciente reação ao caráter dominante do significar: portanto, nada de filosofar “com o martelo”, mas antes a utopia de um conhecimento não violento, que “nasce inteiramente do contato com os objetos” (2005: p. 9).

Hoje, testemunha-se esse fascínio em toda parte. Em nossa atração pelo passado (pelos nossos vários passados, inclusive o barroco) e o desejo de *presentificá-lo*, Gumbrecht identifica um sintoma da importância conferida à materialidade em nossa cultura. Nessas práticas de presentificação, tende-se a valorizar a dimensão do espaço, pois é apenas em sua exibição espacial que somos capazes de ter a ilusão de tocar objetos que associamos ao passado. Isso pode explicar a crescente popularidade da instituição do museu e, também, o renovado interesse e a reorientação da subdisciplina histórica da arqueologia (2004: p. 123).

O filme de Le Brun, trabalhando a partir de imagens bidimensionais sem profundidade (desenhos e fotografias), cria, entretanto, um efeito de espacialização da imagem. No passeio que a câmera executa por essas fotografias, seu movimento devolve às imagens estáticas o tempo e o espaço que lhe haviam sido subtraídos. Entramos, ali também, em uma espécie de museu de ciências naturais, onde tocar nos objetos não só é permitido, mas mandatório. O espectador pode dizer, então, repetindo as palavras de Haeckel no final do documentário: “I am here to wonder!” (“estou aqui para maravilhar-me!”).

4. Uma Fábula: O Espectador no Abismo

“O Espírito da Natureza parece apresentar os mesmos pensamentos que nós...”

(G. H. Schubert, *A Simbólica do Sonho*)¹⁹

Nesta última parte, quero tomar uma liberdade e estender a fábula de Flusser. Homem e Vampyroteuthis habitam em mundos diferentes, mas ambos os mundos possuem uma dimensão “cinematográfica”. Como o homem, o Vampyroteuthis produz cinema, mas de modo que todo o seu ambiente (*Umwelt*) constitui uma experiência *cinescópica*. Vivendo nas absolutas trevas abissais, ele lança cones de luz bioluminescente no mundo. Nessa atividade, a noite eterna do Vampyroteuthis se enche de feixes coloridos e sons, que emergem dos seres vivos. Um eterno espetáculo de cor e som, um “son et lumière” de extraordinária riqueza (...) Um ruidoso jardim, que o Vampyroteuthis, por sua própria vontade, ilumina, de modo a saborear seus frutos em beleza (Flusser, 2002: p. 36).

A relação do Vampyroteuthis (e do homem) para com seu mundo não é de um sujeito separado do objeto. Sujeito e objeto, criatura e meio-ambiente, existem sempre em relação (*Beziehung*). Alterar um dos pólos significa alterar o outro e, conjuntamente, toda a relação. O cinema oferece ao homem uma nova forma de percepção do mundo e, ao fazê-lo, transforma homem e mundo de forma irrevogável. Mas enquanto para nós o mundo é um problema, que exige o desenvolvimento da cultura e de tecnologias como o cinema para ‘resolvê-lo’, para o Vampyroteuthis ele é um fluxo contínuo de impressões fragmentárias, que são absorvidas e trabalhadas na forma da distinção entre fragmentos duradouros e passageiros. “Nós temos ‘problemas’, ele tem ‘impressões’. Sua percepção é impressionista” (op. cit.: p. 40). Nós interpretamos e buscamos respostas, o Vampyroteuthis sente. “Para ele, a cultura não é projeto

¹⁹ Gotthilf Heinrich von Schubert, *Naturphilosophie* e doutor em medicina para Universidade de Iena (1780-1860).

contra o mundo, mas uma injeção discriminadora e crítica do mundo na interioridade subjetiva” (ibid.).

Tratam-se, assim, de mundos perceptivos e subjetivos radicalmente diversos. O do Vampyrotheuthis se funda nas sensações, nas texturas, no fluxo de impressões e de partículas que atingem seus tentáculos sensíveis continuamente. Sua percepção é mais tátil, mais ‘material’ que a nossa, ao mesmo tempo que carregada de *revêrie*.

O mundo do qual emerge o Vampyrotheuthis exige assim outras categorias ontológicas diferentes das nossas: aquelas da paixão da noite, não as da luminosidade do dia. Não é a razão desperta que o mundo vampiromórfico exige, mas o sonho. Nem por isso, contudo, nossos modos de existir (*Dasein*) são radicalmente diversos. Como seres equivocados complexos e dotados de cérebros complexos, somos ambos ao mesmo tempo racionais e sonhadores. Mas nossos planos de consciência estão estruturados de forma invertida. O que para nós é consciência desperta, é para ele o inconsciente. Isso se manifesta fenomenalmente na configuração vital: cabeça em baixo, estômago em cima. Sua *Crítica da Razão Pura* é nossa psicanálise (op. cit.: p. 42).

Mas nesses extremos, paradoxalmente, homem e Vampyrotheuthis se encontram. Se o homem da era digital se torna cada vez mais ‘vampiromórfico’, é porque multiplica as tecnologias que lhe permitem tanto sentir como sonhar o mundo. Um cinema vampiromórfico, nesse caso, seria um cinema das sensações, do sonho e do imaginário, sem com isso abdicar da materialidade, do corpo e da nossa relação *corporificada* com o mundo. Nessa experiência – na qual o todo-poderoso processo de interpretação e racionalização da vida é contrabalançado por uma renovada atenção à materialidade que nos cerca –, o *cinema se torna segunda natureza*. Nesse caso, encontraríamos também uma outra espécie de atitude filosófica frente ao mundo, “não contemplativa, mas orgiástica: não uma tranquilidade filosófica, mas uma vertigem filosófica” (op. cit.: p. 43)²⁰.

Referências:

- Agamben, Giorgio (2004). *The Open: Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press.
- Bazin, , André. *Qu'est-ce que le cinéma? (vol. 1)* (1958). Paris: Editions du Cerf.
- Bec, Louis. “Instituto de Tecnozoosemiótica – Elementos de Tecnozoosemiótica”, em Domingues, Diana (org.) (2009). *Arte, Ciência e Tecnologia: Passado, Presente e Desafios*. São Paulo: Unesp/Itaú Cultural.
- : “Vampyrotheuthis Infernalis: Postscriptum”. *Flusser Studies*, n. 4 (online), maio 2007. Disponível em http://www.flusserstudies.net/pag/04/bec_vampyrotheuthis.pdf (Acesso em: junho de 2009).

²⁰ Em uma carta a Lilia Leão, diz Flusser: “sou preso da vertigem filosófica” (apud Bozzi, 2005: p. 8). Assim, é muito natural a associação entre o Vampyrotheuthis e o próprio filósofo. Como explica Bec: “Cada uma das pranchas [que ele desenhou para o livro] representa, portanto, atitudes, comportamentos ou traços de caráter vampiromórficos de Flusser” (2007).

- Bellour, Raymond (2009). *Le Corps du Cinéma: Hypnoses, Émotions, Animalités*. Paris: P.O.L.
- Bernardo, Gustavo et alii (2008). *Vilém Flusser: uma Introdução*. São Paulo: Annablume.
- Bernini, Emilio. "Tres ideas de lo documental, la Mirada sobre el otro", em *Kilometro 111: Ensayos sobre Cine (vol. 7)* (2008). Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften* (7 vols: ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser) (1991). Frankfurt: Suhrkamp.
- Bozzi, Paola. "Rhapsody in Blue: Vilém Flusser und der *Vampyrotheutis Infernalis*". *Flusser Studies*, n. 1 (online), novembro 2005. Disponível em <http://www.flusserstudies.net/pag/01/bozzi-rhapsody-blue01.pdf>. (Acesso em: abril de 2009).
- : (2007). *Vilém Flusser: Dal Soggetto al Progetto: Libertà e Cultura dei Media*. Torino: Utet Università.
- Buck-Morss, Susan (1991). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: the MIT Press, 1991.
- Calabrese, Omar (1988). *A Era Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- De Landa, Manuel (2000). *A Thousand Years of Nonlinear History*. New York: Swerve.
- Deleuze, Gilles (1981). *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981.
- Derrida, Jacques (2002). *O Animal que Logo Sou*. São Paulo: UNESP
- Faivre, Antonite (1996). *Philosophie de la Nature: Physique Sacrée et Théosophie: XVIII-XIX siècle*. Paris: Albin Michel, 1996.
- Felinto, Erick (1994). "Walter Benjamin e a Magia da Linguagem: Anotação sobre uma Mística Atéia", em *Cadernos do Mestrado 1*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras/UERJ.
- : (2000). "Obliscência: por uma Teoria Pós-Moderna da Menória e do Esquecimento", em *Contra campo 5*. Niterói: PPGC/UFF.
- : (2008). *Silêncio de Deus, Silêncio dos Homens: Babel e a Sobrevivência do Sagrado na Literatura Moderna*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- : (2006). "A Traição do Sentido: Notas sobre a Tradução Inglesa de 'A Tarefa do Tradutor'", em Souza, M. Paiva, Carvalho, R. & Salgueiro, W. (orgs.). *Sob o Signo de Babel: Literatura e Poéticas da Tradução*. Vitória: Flor & Cultura/PPGL-MEL.
- Flusser, Vilém & Bec, Louis (2002). *Vampyrotheutis Infernalis: eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*. Göttingen: Hubert & Co.
- Flusser, Vilém (2007). *Kommunikologie*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007.
- Friedberg, Anne (1994). *Windows Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Gil, José (2006). *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gumbrecht, Hans Ulrich & Pfeiffer, K. Ludwig. *Materialities of Communication* (1994). Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004). *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Hanssen, Beatrice (1998). *Walter Benjamin's other History: of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. Berkeley: University of California Press.
- Haraway, Donna (2004). *The Haraway Reader*. New York: Routledge.
- Latour, Bruno (2000). *Jamais fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Machado, Arlindo (1997). *Pré-Cinema e Pós-Cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- Mannoni, Laurent (2003). *A Grande Arte da Luz e da Sombra*. São Paulo: Senac/Unesp.
- Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Menninghaus, Winfried (1995). *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Munster, Anna (2006). *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*. Dartmouth: Dartmouth College Press.
- Ndalianis, Angela (2005). *Neobaroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge: The MIT Press, 2005.
- Rutsky, R. L. *High Techné: Art and Aesthetic from the Machine Aesthetic to the Posthuman* (1999). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Simondon, Gilbert (2008). *Dos Lecciones sobre el animal y el hombre*. Buenos Aires: La Cebra.
- Stafford, Barbara (1996). *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. Cambridge: The MIT Press.
- Weber, Samuel (2008). *Benjamin's -abilities*. Cambridge: Harvard University Press.

- Weigel, Sigrid (2008). *Walter Benjamin: die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt am Main: Fischer.
- : (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin: una relectura*. Buenos Aires: Paidós.
- Weschler, Lawrence (1995). *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder: Pronged Ants, Horned Humans, Mice on Toast, and Other Marvels of Jurassic Technology*. New York: Vintage Books.
- Wollin, Richard (1994). *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*. Berkeley: University of California Press.
- Zielinski, Siegfried (2006). *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: the MIT Press.
- Zielinski, S. & Wagnermaier (orgs.) (2005). *Variantology 1: on Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*. Köln: Walter König.