



O retrato do monstro

The Monster Portrait

Alcebiades Diniz Miguel*

Resumo: A representação da monstruosidade teve um caminho longo e tortuoso desde a aurora da Humanidade. O universo dos bestiários ampliados após as ficções filosóficas, fantásticas e policiais (de Franz Kafka a Patricia Highsmith) trabalharam variações (complexas e aparentemente infinitas) de fórmulas e interpolações, múltiplas possibilidades narrativas dentro de quadro híbrido (entre a descrição e o conceito, mimeticamente evocado pela narração). Villém Flusser e Louis Bec, em pleno século XX, recuperam algo da estrutura de composição do bestiário medieval e ficção fantástica/especulativa no *Vampyroteuthis infernalis*.

Palavras-chave: Ficção. Bestiário. *Vampyroteuthis infernalis*.

Abstract: The universe of bestiaries, fantastic and crime fictions (as a example, in authors like Franz Kafka and Patricia Highsmith) with its formulaic or original variations and interpolations (complex, seemingly endless), offered a narrative possibility within the framework of hybrid (between the descriptions and the conceptions, all evoked by the mimetical structure of narration). Villem Flusser and Louis Bec, in the end of the twentieth century, recovering something of the structure of the medieval bestiary and fantastic fiction composition in the *Vampyroteuthis infernalis*.

Keywords: Fiction. Bestiary. *Vampyroteuthis infernalis*.

1 Animalidade: primeiros passos

O escritor argentino Jorge Luis Borges é reconhecido de maneira variada por suas contribuições à criação narrativa no século 20. Contudo, um dos pontos menos tocados nessas diversas contribuições é a reativação do bestiário, que o autor realizou especialmente em sua obra em colaboração com Margarita Guerrero, *Manual de zoología fantástica* (posteriormente rebatizado *El libro de los*



seres imaginários). Trata-se de obra com curiosa trajetória: a primeira edição foi publicada em 1957, pela editora mexicana Fondo de Cultura Económica; no final dos anos 1960 (a data original varia entre 1967 e 1968), Borges faria a modificação do título, alterando a ideia do manual por outra, enciclopédica e próxima da noção medieval de Imago Mundi. Tratar-se-ia, assim, de uma obra de referência, que levaria do imaginário ao concreto, da construção mítica à fabricação ficcional, por meio de nuances complexas, que evocam e ironizam os livros de história natural do presente e do passado, especialmente os bestiários medievais. É essa essência, evocada com ironia e nostalgia por Borges e Guerrero, que faz da obra de Borges tão original e única, à despeito de não ser nem a primeira em seu formato. María Ángeles Vázquez destaca esse fato, embora atribua, de forma banal, o sucesso do livro de Borges/Guerrero ao prestigioso nome de seu autor mais conhecido:

John Ashton, Peter Lum e Joseph Wood Krutch haviam publicado poucos anos antes, segundo as investigações de Martha Paley, obras similares em inglês e é bem possível que a antologia de Borges não seja a primeira de seu tipo em castelhano. O escritor peruano José Durand publicou em 1950, com propósito similar ao de Borges, *Ocaso de Sirenas, Manatíes en el siglo XVI*, livro no qual se evidencia, através dos cronistas espanhóis do século XVI, a alucinação e surpresa destes diante da apaixonante visão que lhes oferecia não apenas a geografia americana, mas também sua extraordinária cosmogonia. (VÁZQUEZ, 2000).

Os bestiários constituem uma literatura única, cuja origem remonta à Antiguidade, mas que tiveram seu apogeu na Idade Média. Entendido de modo técnico, o bestiário era uma curiosa mistura: parte moral religiosa, parte observação empírica, conforme observa Virginia Naughton:

O “bestiário” constitui um dos tópicos alegóricos fundamentais da Idade Média, e a partir de sua leitura é possível reconstruir as relações que o homem medieval mantinha com a natureza, e ao mesmo tempo nos permite localizar sua posição no esquema geral das coisas criadas. Junto a esta zoologia simbólica, deve situar-se também



aquela medicina imaginária, que igual aos bestiários, forma a base de sua credibilidade y ampla aceitação surgia de combinar algumas observações empíricas com propósitos morais e religiosos, e todo isto no marco de una profusa e abundante imagética. (NAUGHTON, 2005, p. 18).

A definição ampla de Naughton possui um elemento chave: a imagética; podemos ampliar esse elemento chave, uma vez que não se trata de qualquer imagética, mas da representação dos animais e de sua interação com a natureza. Não era o animal e a natureza concretos que estavam no centro de interesses dos criadores de bestiários, mas trata-se de um animal/natureza transcendente, cuja essência amplifica as potências da imaginação e da possibilidade de significação simbólica por meio de múltiplas associações, ascendentes e descendentes, eufóricas e disfóricas. Nas palavras de Ignacio Malaxechevería:

O animal, diz Focillon, referindo-se naturalmente àquele representado nas artes plásticas medievais, é um ‘possível ilimitado’; tão ilimitado que os textos [...] o compõem a seu gosto, colorindo-o caprichosamente, emprestando a ele, em diversas ocasiões, órgãos ou membros extras, inventando se preciso um nome: bom número de obras, fundamentalmente novelas francesas, falam, de fato, em bestas que ostentam denominações caprichosas, associadas em geral a características fantásticas. (MALAXECHEVERÍA, 2000, p. 15).

A ideia do “possível ilimitado”, postulada por Focillon, é adotada e atualizada por Jorge Luis Borges em sua rearticulação do bestiário, concentrando-se na percepção complexa de uma Natureza (e suas criaturas que se refletem e desdobram no campo do imaginário) sempre insubmissa à categorização explicativa, que transportou os bestiários para as tabelas pós-Linneu. Na introdução, Borges oferece uma explicação paradigmática dessa percepção ao mencionar a criança que se prepara para ir, pela primeira vez, ao zoológico, esse espaço físico no qual a animalidade, aparentemente aprisionada, se mostra, como uma espécie de bestiário convertido em monumento arquitetônico. A criança hipotética de Borges contempla “por vez primeira a desatinada



variedade do reino animal e esse espetáculo, que poderia alarmá-lo e horrorizá-lo, lhe é agradável.” (BORGES citado por GUERRERO, 2007, p. 7).

O enigma do prazer diante de um espetáculo incompreensível, anômalo gigantesco, é testado pelos autores pelo contraste dado pela explicação filosófica, tão multiforme e, em momentos, aberrante quanto o espetáculo da Natureza. Ao perceber esse nexos entre o pensamento e a Realidade que se pretende domar, o pensamento pode estabelecer um diálogo e uma identificação. Borges redescobria como o mecanismo fundamental do bestiário, sua ressonância imaginária, permanecia operante, funcional. O filósofo checo, naturalizado brasileiro, Villém Flusser trilharia o mesmo caminho percebido por Borges em seu ensaio filosófico (embora também possa ser, nas palavras do autor, uma fábula) *Vampyroteuthis infernalis*. Ao empregar, como título, com o nome científico do cefalópode que se propõe analisar, Flusser indica que seu livro não abdicaria de uma parcela de fascínio, elemento necessário para que o animal imaginário – sugestivo até para a prosaica imaginação do cientista que o descobriu como um monstro de filme de terror – possa estabelecer analogias com o humano que o contempla. Como no famoso conto de Julio Cortazar, “Axolotl” – que consta da coletânea *Final del Juego*, de 1956 – no qual o protagonista, de tanto contemplar o exótico animal-título, troca de lugar com ele, numa inversão do seguro espelhamento no qual o protagonista acreditava se encontrar.

2 Jogo de montar monstruoso

As peças, pedaços, formas e partes móveis para compor a representação da negatividade complexa, eventualmente absoluta, que costuma ser batizada de monstruosidade é conhecida por sua riqueza e multiplicidade. Por exemplo, existe o processo de contraste pela diferença, empregado por Stefan Zweig em uma obra particularmente dilacerante: as jornadas contrastantes ilustradas pela polémica teológica entre os intelectuais protestantes Sébastien Châteillon – latinizado para Sebastian Castellio – (1515-1563) e João Calvino (1509-1564) em torno das teorizações radicais de Miguel Servet (1509-1553), evocadas no romance biográfico *Castellio contra Calvino*. Publicado em 1936, o romance evoca um contraste entre humanidade e desumanidade a partir de uma perspectiva simétrica de contrastes entre essas duas importantes figuras do protestantismo que representam, cada um a sua maneira, o choque entre as possibilidades



humanas, sejam elas destrutivas e construtivas. O próprio Zweig explicita esse método de representação na introdução do romance:

A teologia, neste caso, não é mais que a máscara ocasional da época, e mesmo Castello e Calvino se revelam unicamente expoentes mais encarniçados de um disjunção imperceptível, mas inevitável. Não importa como se queira denominar os extremos dessa tensão permanente – tolerância frente à intolerância, liberdade diante da tutela, humanismo frente ao fanatismo, individualismo frente à mecanização, consciência face à violência –, todos esses nomes expressam uma opção que em última instância é a mais pessoal e íntima, aquela que para todo ser humano se transforma na mais importante: o humano ou o político, a ética ou a razão, o indivíduo ou a comunidade (ZWEIG, 2001, p. 13).

No romance, Calvino rejeita as peculiares doutrinas de Servet, que, por exemplo, questionava o conceito cristão de Trindade ou associava a substância do demônio à criação divina. Motivado por obscuros desejos de vingança e tensões autoritárias, Calvino se vale de uma aparente amizade com Servet, inclusive com troca de correspondência, para atacá-lo e depois condená-lo à fogueira. No capítulo “O assassinato de Servet”, Zweig remonta o cenário do processo inquisitorial de Servet na Genebra dominada pelas doutrinas calvinistas para pintar, com grande riqueza, o tirano teocrático que era Calvino – espécie de monstro de intelecto gigantesco e vontade férrea, disposto a matar apenas para que autoridade mantenha sua estabilidade, seja ela simbólica ou real:

Inevitavelmente, em princípio se produz a impressão de uma descarga de ódio totalmente privado e pessoal. Mas Calvino não odeia em realidade Servet mais que Castello ou qualquer outro que se levante contra sua autoridade. Para uma natureza tirânica, o ódio incondicional a todo aquele que se atreva a ensinar algo distinto daquilo que é por ela ensinado torna-se um sentimento instintivo. (ZWEIG, 2001, p. 132).



Assim, a imagem que temos de Calvino, no romance, é tenebrosa, um monstro alçado ao poder, que se compraz em eliminar seus inimigos e, inclusive, extraindo algum prazer sádico ao fazê-lo dentro do universo da especulação teológica. Zweig realiza processo semelhante ao trabalhar conceitos filosóficos por meio de um espelho simétrico, na qual as imagens de Castellio e Calvino encontram-se a partir de posições político-existenciais que marcam a ação no mundo de ambos como completamente distintas. Mas há outro método, igualmente especulativo mas que dispensa a simetria; a metáfora do espelho continua válida, mas agora o reflexo ganha uma fluidez de formas monstruosas mais evidente. São os espelhos das *funhouses*, com suas sinistras distorções que, entretanto, não se distinguem no essencial do ser que está diante deles. A opção, nessa segunda forma de representar, é o deslocamento para o reino animal, consagrado por Franz Kafka em narrativas como *Die Verwandlung* (1912). É esse tipo de retrato do monstro que Villém Flusser nos oferecerá por meio de seu molusco infernal.

3 O livro com figuras

Comentamos anteriormente como os bestiários possuíam algo como uma natureza dupla, desdobrada de uma dupla potencialidade: a primeira, como obra de referência que descrevia fenômenos (no caso, animais) da natureza a partir tanto de alguma vaga experiência empírica quanto da autoridade de obras mais antigas, frequentemente empregadas em interpolações e infinitas variações; a segunda, como exemplificação das virtudes e defeitos morais, tendo em vista os princípios religiosos que regiam a vida medieval, da humanidade em seu espelho natural. Como conectar uma instância razoavelmente descritiva com outra, de fundo didático e moralizante? Uma estratégia possível é fornecida pela narração; uma narrativa, ao figurar os elementos moralizantes dentro de uma formatação regular (aquela da fábula ou da alegoria) estruturados em episódios regulares e significativos, resgata tanto a dimensão abstrata, didática e/ou moralizante (por meio do exemplo codificado, que a trama evidencia para o leitor), quanto a funcionalidade descritiva, necessária para que o leitor reconheça, na trama, os elementos que deve identificar dentro das necessidades didáticas aludidas (o Bem, o Mal, como se dão as virtudes e vícios dos exemplos, a questão da bondade divina etc.), associando as duas instâncias.



Essa associação e a sensação de continuidade que ela oferece, uma continuidade entre tradições, visões de mundo e modelos de representação da realidade durante a Idade Média (e mesmo na Antiguidade) forjou exemplos curiosos, como o espantoso *Bestiaire d'Amour* (1252) do cirurgião e clérigo Richard de Fournival, no qual, como o título evidencia, temos “um tratado de estratégia no qual o poeta enamorado descreve as táticas [...] de sua campanha galante utilizando as ‘propriedades naturais’ dos animais, tradicionalmente descritas pelos autores de bestiários.” (MALAXECHEVERÍA, 2000, p. 61). Essa estabilidade tremenda, que faz o sentido associado ao exemplo religioso/piedoso migrar para a estratégia amorosa demonstra como a trama tecida pelo bestiário possuía poderosa ressonância e influência.

Mas como se estruturava tal narrativa? A teoria semiótica tradicional entende que há uma sintaxe narrativa, mas a sintaxe de uma simulação, de um teatro: “um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo” (BARROS, 2005, p. 20). A mesma teorização assegura que a narrativa trata de mudanças de estado, cuja variedade e combinatória determinariam o surgimento de programas narrativos. Contudo, não haveria a possibilidade de uma continuidade complexa da trama? Um universo narrativo no qual elementos mínimos (personagens, objetos, ações codificadas) poderiam, por sua natureza, ganhar significados únicos que o fluxo da trama apagaria ou tentaria apagar? Roland Barthes, talvez tendo em mente essas questões, imaginou o funcionamento do cinema (essa sucessão fluida, mas não anuladora, de fotogramas) nestes termos:

Coloquei acima de tudo esse gosto pelo fotograma na conta de minha incultura cinematográfica, de minha resistência ao filme: pensava que era como essas crianças que preferem a ‘ilustração’ ao texto, ou como esses clientes que não podem adquirir a posse de certos produtos (excessivamente caros) e que se contentam em mirar com prazer um mostruário ou um catálogo desses grandes armazéns. (BARTHES, 1976, p. 225).

A intuição de Barthes não estaria distante dos bestiários, obras nas quais a imagem que ilustra o texto (iluminada; composta por gravura em madeira, chapa de metal ou pedra; construída por meio de fotografias ou colagens) é parte essencial, não apenas com a finalidade funcional de demonstrar ao leitor



aquilo que ele lê mas como peças de um fabuloso e gigantesco armazém ao qual o leitor só poderá ter acesso por intermédio das imagens e das páginas do bestiário. A trama do bestiário, portanto, se articula como sucessivas capturas de um gigantesco fluxo contínuo (a cadeia da vida, a Criação, as manifestações de Deus na Natureza, as idiossincrasias do Natural decodificadas pela tradição, como as efetuadas pela câmera cinematográfica. Aqui, começamos a nos aproximar de Flusser e de seu vampiro-molusco, uma vez que o filósofo checo-brasileiro emprega técnicas semelhantes e adota tal perspectiva em seus ensaios, dotando tais exposições de ideias desse elemento de transformação e mudança, mas, ao mesmo tempo, de captura e congelamento que torna a narrativa do bestiário especial.

Em *Vampyroteuthis infernalis*, essa influência chega à necessidade da ilustração, a cargo de Louis Bec, que figura como uma construção utópica que desdobra o texto do ensaio em si. As ilustrações de Bec trazem vampyroteuthis fictícios; os diagramas e ilustrações, bem como textos “explicativos” (nos quais temos um jargão e uma terminologia nitidamente inventados) são complexos e caprichados. Essa última parte, gráfica, do livro recebe um título, a guisa de apresentação no índice, bastante ambíguo: “Vampyroteuthis infernalis em imagens”.

Há um evidente prazer na descrição desses animais que não surgem em momento algum do texto em si do ensaio, guardados para esse apêndice final ao leitor que os queira apreciar. Esse material comporta uma série de elementos simbólicos e alegóricos, encarnados pelos *vampyroteuthis* e descritos por Flusser que não se prestam a interpretações fáceis. Uma das descrições dos tais bichos, o *Vampyropeleida Kampto*, nos diz o seguinte: “Seu aspecto lívido e fantasmático, devido à sua morfologia característica (em tira), paralisa as suas presas. Algumas destas parecem fascinadas por suas aparições a ponto de chegar a espécies de automutilações sacrificiais.” (FLUSSER; BEC, 2011). Afinal, há algo nessas pranchas sistemáticas que aluda a um animal real? Quanto dessa referencialidade ao real é possível aferir? Tendo em vista que há algo de referencial nos animais/monstros de diagrama de Bec, seria possível determinar se tal referência se dá propositadamente ou é obra do acaso? Essas questões cujas respostas seriam sempre ambíguas determinam o caminho do ensaio de Flusser, e seu intento bem próprio de construir um moderno bestiário de uma só criatura.



4 Octópode

A introdução de Gustavo Bernardo torna alguns pontos do ensaio *Vampyroteuthis infernalis* mais claros, algo como uma precaução ao leitor: o fato de se tratar de uma fábula, de uma ficção filosófica (na definição de Abrahan Moles citada por Gustavo Bernardo), de uma *science-fiction* (cf. BERNARDO, 2011, p. 7-8). É compreensível o zelo explicativo de qualquer texto introdutório, mas a verdade é que Bernardo, involuntariamente, estraga algo do jogo proposto por Flusser e Bec; pois é apenas no último capítulo, não por acaso batizado de “A emergência do vampyroteuthis”, que Flusser apresentará as credenciais de seu ensaio com o trama: “A presente fábula é mais ou menos informada pela biologia.” (FLUSSER; BEC, 2011, p. 131).

O contraste questionador entre milênios de cultura humana, nossa posição como nomeadores e raciocinadores únicos do planeta (ou, em palavras/concepções mais antigas, espécie dominante, topo da cadeia alimentar, ser possuidor da razão e da alma) ganha uma reversão, um paradoxo, na existência ilustrada do vampyroteuthis, espécie que Flusser faz questão de colocar ao longo de seu livro como oponente. A trama flusseriana surge, assim, como tentativas sucessivas de congelar, para fins explicativos e exemplares, um gigantesco fluxo natural, cultural, histórico, teológico. A filosofia da história surge no horizonte, em Flusser, como um importante aspecto metodológico, notadamente o gigantesco painel (que não deixava de comportar uma escolha pela informação advinda da biologia em sua estrutura e composição) que é o tratado *Der Untergang des Abendlandes* (1918-1922), de Oswald Spengler. A utilização de uma explanação filosófica que, em sua estrutura mesma (pelo uso de elementos aparentemente regulares ou da analogia) escorregam para o campo ficcional e alegórico já aparecem claramente em Spengler:

Os meios empregados para identificar formas mortas são determinados pela Lei Matemática. Os meios empregados para identificar formas vivas são determinados pela Analogia. Através desses meios, poderemos distinguir polaridades e periodicidades em nosso mundo. (SPENGLER, 1927, p. 4).



Tal procedimento não é uma novidade na produção flusseriana: sua história do diabo apresenta uma ampla construção que representa, como um todo, gigantescas mudanças de estado. O diabo possui uma infância cheia de brincadeiras e depois uma idade adulta, na qual se dedica a cada um dos pecados capitais classificados pela Igreja (que ganham leitura hierárquica muito peculiar de Flusser); essa trajetória, por sua vez, espelha o próprio desenvolvimento histórico da vida e do humano; em último desdobramento, toda essa trajetória ganha uma circularidade final, o atributo de um ciclo eterno e o percurso de uma vida para a morte. São muitas camadas de processos imbricadas, cada uma dotada de uma amplitude simbólica que se encaixa na anterior, em uma espécie de dinâmica que mimetiza o processo narrativo por excelência da História. Flusser, aliás, destaca esse procedimento ao realizar, já na introdução, um aprofundamento etimológico dos múltiplos sentidos daquilo em que mergulhará o leitor:

A expressão “história do diabo” tem, etimologicamente vista, raízes profundas. O termo “história” tem a ver com camadas que se sucedem uma à outra, e a língua alemã liga o termo “história” (Geschichte), com o termo “camada” (Schichte). O termo “diabo” tem a ver com o conceito de confusão e, de maneira inquietante, com o conceito de “Deus”. [...] O diabo é possivelmente imortal, mas certamente surgiu em dado momento. Ele nada na correnteza do tempo, quiçá o dirige, ele é histórico no sentido estrito do termo (FLUSSER, 2005, p. 21).

Em *Vampyroteuthis infernalis*, o escopo aparenta ser mais simples: Flusser abandona as múltiplas imbricações em prol de um modelo baseado no contraste que se desenvolve pela caracterização toda ela centrada em um antagonista, o cefalópode do fundo dos mares que batiza a obra com seu imponente e ambíguo nome científico em latim. Segundo Colin Dickey, o nome foi dado pelo naturalista alemão Carl Chun, em 1903, que teria observado como os tentáculos do animal, conectados por uma membrana, lembravam uma capa de vampiro (cf. DICKEY, 2012). Contudo, a ideia de um batismo irônico não se sustenta, uma vez que o elemento cinematográfico que codifica o vampiro (sua capa) só ganharia real valor com as adaptações do livro de Bram Stoker realizados nos anos 1920-1930, especialmente o *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau e o *Drácula* (1931) de Tod Browning, realizados muito tempo depois



da descoberta e nomeação dos primeiros vampyroteuthis. Esse animal estranho teria um corpo (uma biologia), um hábitat (um universo, um mundo), uma visão de mundo (uma cultura, uma política, uma filosofia), como um espelho submerso dos elementos que nos definem. A prioridade, portanto, é o contraste, aparente ou decisivo, trabalhado em instâncias diferentes de elementos que poderíamos denominar fundantes de nossa especificidade enquanto espécie. Flusser abandona a segura margem do tratado de filosofia da história e da “História Universal” com essa opção atomizada, fragmentada; opção perigosa, pois contrastes e paradoxos podem levar a leituras polarizadoras que exijam uma opção entre ensaio e trama, entre filosofia e narrativa, entre bestiário e história natural.

Em resenha para o *Los Angeles Review of Books*, Colin Dickey destaca o que entende como falha – “enervante” nos termos do resenhista – “na promessa [de Flusser] em entender de modo completo o ser-no-mundo da lula-vampiro.” (DICKEY, 2012). Por uma confusão de edições (a edição em português apresenta mais capítulos e uma formulação mais clara de sua peculiar natureza ficcional que a edição alemã, cuja tradução serve de base para a resenha de Colin Dickey) acabamos diante de uma questão reveladora acerca de *Vampyroteuthis infernalis*: como em um bestiário (no qual os animais não são apenas “animais”, mas seres que encarnam dramas da criação, imagens, alegorias e símbolos), trata-se de tarefa inócua buscar o animal e seu “ser no mundo” tangível, real ou referencial em Flusser, ao menos em termos diretos e nada ambíguos.

É bem provável que Colin Dickey esperasse, talvez, uma associação direta; quem sabe o avanço de uma aproximação biológica e analógica em termos que se configuram (ou se desejam) os da Ciência, como em certos tratados de etologia de Konrad Lorenz ou mesmo dos livros de divulgação científica de Stephen Jay Gould ou Richard Dawkins, nos quais podemos nos deliciar em encontrar analogias animais para nós mesmos. Uma proposta como a de Flusser, que se serve apenas daquilo que precisa da Ciência (como os bestiários, em suas infinitas variações e interpolações, em relação aos textos da tradição), descartando o restante, – e que parte do princípio oposto, buscando nos animais algo como um espelho e uma caricatura do nosso “ser no mundo” – não consegue ser entendida dentro de um pensamento que busca o equilíbrio fornecido pela conclusão de que a Natureza deve sofrer o drill da Ciência Pura, não imaginativa.



Após esse escrutínio profundo, para Dickey e outros fascinados pela monstruosidade como oportunidade científico-filosófica, a Natureza, qualquer que seja sua formulação dentro da pluralidade de formas que ela possibilita, será um Outro com o qual não devemos dialogar e que zomba de quaisquer de nossas aproximações e apropriações. Dickey postula a posição de Herzog – clara ao longo de muitos de seus documentários e filmes de ficção, embora Dickey empregue como exemplar o filme *O homem urso* (Grizzly Man, 2005) – contra a visão de Flusser, não compreendendo nem os elementos românticos que orientam Herzog, nem a crítica e a denúncia antipositivistas que informam Flusser. Ambas resultam em percepções similares da Natureza diante do Humano e das tentativas do Humano em se formar Natureza, pois esta só surge como conceito apreensível após a arrasadora intervenção da consciência humana, que costuma se fechar dentro de probabilidades fornecidas pela cultura.

Esse processo de moldagem é complexo mas, no caso da Natureza, o estabelecido, seja pela sofisticada análise filosófica, seja pelo senso comum, se dá dentro do jogo da Ciência. Nesse sentido, escreveu Abraham Moles – em nota introdutória para o livro de Flusser – que a Ciência surge convenientemente para todos como fora do escopo da crítica:

Assim que se coloca como verdadeiramente “científico”, não é mais possível uma crítica absoluta, por conta da natureza lógica da crítica e também por causa de uma palavra: “científico” denota precisamente a exclusão de todo o recurso ilógico, que significaria a distorção das regras do jogo. (MOLES, 2011, p. 19).

A percepção da Natureza de Dickey, como objeto fascinante cuja complexidade não poderia ser reduzida às ousadas aproximações filosóficas de Flusser (que valorizam inclusive certa subversiva literalidade, ao imaginar moluscos kantinos, spinozistas, hegelianos) recebeu uma resposta adequada do próprio Flusser em livro bem anterior, *A história do diabo* (1965). Nesse livro, com forte influência da visão de realidade da teologia budista, Flusser chegará a uma possibilidade extrema da Natureza: “A natureza é uma articulação abstrata da vontade criadora, que se concretiza graças à ciência tornada consciente de si mesma.” (FLUSSER, 2005, p. 170).



5 Profundezas da superfície

É importante observar que Flusser já previa uma reação negativa diante de seu tratado, possuidor de tantas características anacrônicas, por espíritos mais exigentes de cientificidade. No capítulo concludente, que revela as reais intenções do tratado, há uma verdadeira metodologia narrativa, ferramenta que o autor oferece para a decifração de seus reais objetivos (situados na denúncia da desumanização das ciências em nome de modelos e projetos destrutivos, monstruosos):

É preciso contar fábulas nas quais o Vampyroteuthis possa agir a fim de poder alterar-nos. Mas tais fábulas não podem ser meras teias secretadas por pesadelos e sonhos. Devem recorrer às redes das ciências, que são os únicos órgãos dos quais dispomos atualmente para orientarmos nas profundezas. Não é que tais fábulas devam ser “ficções científicas”, isto é: científicas a serviço de pesadelos e sonhos. Devem ser ‘ciências fictícias’, isto é: superações da objetividade científica a serviço de um conhecimento concretamente humano. Quando se trata de pescar Vampyroteuthis, é preciso que se pense de maneira fabulosa, mas que a fabulação seja informada pelas ciências que matam o Vampyroteuthis e preparam seu cadáver para poder seccioná-lo e pesquisá-lo. (FLUSSER; BEC, 2011, p. 131).

A primeira informação que salta aos olhos – e que, cuidadosamente, grifamos – é a ideia da Ciências, ou das ciências como diz o autor, como uma espécie de órgão de percepção. A figura é apenas sugerida, mas não seria possível imaginar esses órgãos múltiplos como tentáculos ou antenas, com as quais tateamos cegamente pelos recintos inóspitos da Natureza e da Cultura. A informação científica, como o exemplo dá a perceber, em Flusser é constante e sem trégua; a ferramenta, neste caso, é a analogia mas também a metáfora e essa figura esboçada pelo uso de um termo insuspeitado que, repentinamente, ilumina novas relações que a linguagem (seja o jargão científico, seja o patuá padronizado pelo senso comum) costuma velar. Trata-se de um procedimento



bastante conhecido dos surrealistas, uma forma de quebrar pela proximidade de termos absurdos para quebrar a percepção automática de dada realidade.

Tais pseudo-símiles, segundo o poeta e ensaísta Claudio Willer, foram empregadas com eficácia, ainda antes dos surrealistas, por Lautréamont e por Alfred Jarry, sendo logo sintetizados pela noção de imagem poética de Pierre Reverdy: “aproximação de realidades diferentes, sendo tanto mais forte quanto mais distantes forem essas realidades.” (WILLER, 1997, p. 28-29). Mas em Flusser temos um tratamento novo, uma vez que a própria trama se assume fabular mas informada pela Ciência: a quebra, que não pretende alterar um fluxo perceptivo mas ampliar as possibilidades disponíveis, se elabora em termos menos brutais, mas não menos complexos. O mesmo princípio se aplica à nomeação, em termos de nome próprio individualizado, do *Vampyroteuthis* (nunca o termo mais prosaico lula-vampiro) e também o jogo entre o procedimento de exploração da natureza e suas imagens (a pesca, a morte, a dissecação) em paralelo às expressões abstratas que denotam ficção (fábula, ficção, ficção científica). Essa constante informação científica da fabulação resulta em um todo no qual (como bem percebemos a partir da percepção de Colin Dickey) a ficção e a conceptualização filosófica escorregam em suas fronteiras com certa frequência.

A ideia central de Flusser é demonstrar as limitações de tais fronteiras, mas também há algo que, seguindo Dickey, poderíamos denominar retórico, uma entonação farsesca, mas realizada com o cuidado de um bom comediante, levando nossa percepção de um ponto a outro, fazendo-nos crer que seguimos um progressivo e sistemático jogo de revelação (no caso, da essência heideggeriana da lula-vampiro) quando o único elemento desvelado é a natureza matreira da linguagem e do conhecimento. Esse processo retórico, que, em Flusser, poder-se-ia definir como a série de táticas pelas quais a linguagem dobra a realidade (ou a percepção que temos dela). Se o princípio central que norteia *Vampyroteuthis infernalis* é “exorcizar o *Vampyroteuthis*, e fazê-lo emergir vivo” (FLUSSER; BEC, 2011, p. 133), o que implica em apresentá-lo/demonstrá-lo: “Vai surgindo sob as formas mais inesperadas nas análises psicológicas, nas lógicas e teológicas, e nas futurologias de todo tipo. Em todos esses lugares, o *Vampyroteuthis* vai surgindo como nosso próprio espelho.” (FLUSSER; BEC, 2011, p. 134). Esperar-se-ia, nesse contexto, uma refutação do ser-no-mundo da lula das profundezas que se daria talvez nos termos da “Dialética do Esclarecimento”, de Adorno e Horkheimer, cujos ensaios sobre o esclarecimento garantido pela indústria cultural também adquirem um tom de denúncia mais que de descrição sociológica bem



comportada. Poderíamos imaginar que o trabalho de Flusser/Bec seguiria o caminho daquele de Adorno/Horkheimer, com investidas dirigidas contra os fatores de alienação pelo progresso da Ciência e da Filosofia em contexto não muito distinto daquele que informava os dois filósofos da Escola de Frankfurt. Mas nada nos prepara para o que lemos logo no começo do livro, no capítulo dedicado ao gênero do Vampyroteuthis (o Octopoda):

A despeito da barreira que nos separa, o Vampyroteuthis não é incompreensível. Não nos é estranho. Não o é como o são os seres extraterrestres imaginados pela ficção científica e procurados pela astrobiologia. Somos, os dois, variações do mesmo jogo com as pedrinhas da informação genética que programa toda a vida terrestre. A mesma estrutura fundamental informa nossos dois corpos. O seu metabolismo é o nosso. Ele ocupa uma das pontas da mesma árvore filogenética da qual nós ocupamos a outra ponta. (FLUSSER; BEC, 2011, p. 14).

Trata-se de um trecho espantoso, no qual se mesclam níveis diferentes de informação (entre o hipotético, o factível e o real), aproximações metafóricas ousadas e o deslocamento por pseudo-símiles, com tudo começando com a refutação da *imagerie* da ficção científica e a retomada de certa percepção iluminadora e clássica (com a retomada sutil da afirmação atribuída ao dramaturgo e poeta romano Terêncio de que nada do que é humano me é estranho). Essa liberdade em adotar imagens – rejeitando outras, que no obstante continuam constituindo o cerne da questão levantada ou da trama proposta – que depois são empregadas em organizações mais e mais complexas é constante no ensaio de Flusser e Bec, com a adesão e a rejeição de sucessivas teorias e propostas para a montagem do “mundo-vampyroteuthis-que-é-o-nosso-mundo”, empenho central do livro.

É como se, pelo processo retórico, o autor encarnasse algo do termo que busca exorcizar (no caso, haveria um Flusser Vampyroteuthis). Mergulhando no universo da monstruosidade, defendendo-a e encarnando parte de suas propostas pelo processo retórico e pelas ferramentas de deslocamento fornecidas pela linguagem (ainda mais quanto próxima da imagem, como no caso da poesia ou dos bestiários), Flusser pode escrever, sem prejuízo ao seu objetivo desmistificador final, o seguinte trecho:



Tal chauvinismo antropocêntrico em relação à tendência socializante da evolução se sustenta apenas graças a determinado modelo: o da evolução enquanto corrida de obstáculos, a qual é ganha por quem chega primeiro, e quem chega primeiro é o homem. Tal modelo não é apropriado. A evolução é um jogo do acaso, no qual ninguém ganha, já que todos morrem. Um modelo mais apropriado da evolução é este: o mundo como um todo tende para situações cada vez mais equilibradas, cada vez mais “prováveis”. (FLUSSER; BEC, 2011, p. 98).

Na superfície, temos a descrição de modelos evolutivos e da obsolescência de pelo menos um deles (o antropocêntrico); contudo, o discurso oscila e parece que estamos diante da descrição de uma civilização eventualmente moribunda (a nossa, talvez?) por sua previsibilidade que, por outro lado, é característica não apenas esperada mas comemorada, dentro de um contexto em que a morte é a única saída concreta e dado material a ser computado. Tudo ocorre desde essa posição neutra de um narrador/especulador filosófico, que bem pode ser o autor (seria a voz de Flusser?), mas que poderia também ser o discurso esperado, o senso comum, envergando máscaras. A complexidade do jogo que Flusser (e o ilustrador Bec, ainda que o trabalho dos dois não tenha sido imediatamente conjunto) nos propõem parece muito mais excitante e interessante que a resolução final, proposta pelo autor; afinal, no conto “Axolotl”, de Cortázar, ainda há o mistério na transferência (da imagem para o reflexo, da consciência para a inconsciência, do mesmo para o outro).

Esse mistério é logo desfeito na conclusão de Flusser, que entrega para nós o jogo de espelhos que ele esperava que encontrássemos na trama de conceitos tecida ao longo do ensaio. Contudo, mesmo a explicação do autor não minimiza o permanente impacto das imagens que ele constrói ao longo da trama (ainda antes das igualmente enigmáticas imagens explicativas e diagramas da monstruosidade de Louis Bec) as imagens de delírio (embora, conceitualmente, prováveis ou ao menos hipoteticamente válidas) como a do cefalópode filósofo, que possui categorias de reflexão próprias mas não absurdamente divergentes das nossas e que (quem sabe?), nas profundezas escuras e gélidas, segue constituindo *chefs-d'œuvre* do platonismo, do tomismo, do kantismo.



* **Alcebiades Diniz Miguel** é pesquisador em Programa de Pós-Doutorado do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp/SP.

Referências

- BARROS, Diana Luz Pessoa. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.
- BARTHES, Roland. El tercer sentido. In: URRUTIA, Jorge (Org.). *Contribuciones al analisis semiológico del film*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1976.
- BERNARDO, Gustavo. Um espelho retorcido. In: FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. *Vampyroteuthis infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- DICKEY, Colin. On the Trail of the Elusive Vampire Squid from Hell. *Los Angeles Review of Books*, 2012. Disponível em: <<http://lareviewofbooks.org/article.php?id=1026&fulltext=1>>. Acesso em: 10 abr. 2014.
- FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. Trad. São Paulo: Annablume, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *Brazilian Vampyroteuthis Infernalis*. New York/Desden: Atropos Press, 2011.
- FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. *Vampyroteuthis infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.
- MALAXECHEVERÍA, Ignacio. Introducción. In: BESTIARIO medieval. Madrid: Siruela, 2000.
- MOLES, Abraham. Foreword. In: FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. New York/Desden: Atropos Press, 2011.
- NAUGHTON, Virginia. *Bestiario medieval*. Buenos Aires: Quadrata, 2005.



SPENGLER, Oswald. *The Decline of the West: Form and Actuality*. New York: Alfred A. Knopf, 1926.

VÁZQUEZ, María Ángeles. Manual de zoología fantástica de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. *Babab*, n. 4, set. 2000.

WILLER, Claudio. Prefácio: o astro negro. In: LAUTRÉAMONT. *Obra completa*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ZWEIG, Stefan. *Castellio contra Calvino – consciencia contra violência*. Barcelona: El Acantilado, 2001.