
O Olho do Axolotle

Gustavo Bernardo

Resumo

Da teoria da literatura como epistemologia. Da filosofia como modo de ficção. A distinção de Iser: entre a realidade e a ficção. O olho de Carvalho, o boi de Drummond, a baleia de Tabucchi. A ficção filosófica de Vilém Flusser e Julio Cortázar: as perspectivas abissais do Vampyrotheutis e do Axolotle. Quando o radicalmente-outro vê o homem.

Palavras-chave: Epistemologia; Teoria da literatura; Julio Cortázar; Vilém Flusser; Wolfgang Iser.

"A literatura é a perspectivização da realidade". A grosso modo, podemos sintetizar as definições do objeto que estudamos nesta afirmativa categórica. Tal síntese, todavia, supõe uma discussão sobre a perspectiva – em diversas perspectivas. Vemo-nos valorizando sobremaneira as diferenças, admitindo-nos capazes de acompanhar a literatura na sua missão de perspectivizar a realidade (ou as realidades, para ampliar o caleidoscópio). Entretanto, há limites, dos quais nem sempre nos damos conta. As mais corriqueiras ilusões de ótica, como a da velha-jovem ou do pato-coelho, por exemplo, constataam a impossibilidade de se experimentarem interpretações alternativas ao mesmo tempo: se vejo o coelho não vejo o pato, se vejo a moça não vejo a velha. Simplesmente não podemos observar a nós mesmos sofrendo uma ilusão, tal como não se pode olhar o próprio olhar nem sequer as próprias costas.

Para comprovar a força da ilusão, Gombrich propõe experiência banal com o espelho do banheiro quando embaçado pelo vapor da água quente do chuveiro: trace-se com o dedo o contorno da própria cabeça na superfície do espelho e, a seguir, limpe-se a área englobada no contorno. Só depois de fazer isso se pode perceber o quanto é pequena a imagem que nos dá a ilusão de nos vermos "cara a cara": ela terá a metade do tamanho da cabeça real (GOMBRICH, 1995, p. 6). Matematicamente, isso é fácil de demonstrar, com o auxílio de triângulos semelhantes e com a constatação de que o espelho, por parecer estar a meio caminho entre o reflexo e o sujeito, gera imagens com metade do tamanho real. A despeito de toda trigonometria, porém, cada um de nós insistirá que vê a sua cabeça em tamanho natural, supondo, no máximo, que o tamanho na superfície do espelho é que é o fantasma – não podemos fazer uso de uma ilusão e desmascará-la ao mesmo tempo.

Experiência semelhante à de Gombrich (1995) pode ser feita com uma paisagem refletida na água. O resultado nunca é simétrico, já que cada ponto do objeto é visto ao mesmo tempo de duas perspectivas diferentes; a forma resultante, objeto-e-reflexo, intriga devido à ambigüidade espacial que engendra. Se de novo olharmos o próprio rosto no espelho perceberemos o problema: o rosto é visto não no plano do espelho mas atrás dele, a uma distância ótica duas vezes maior do que a distância entre os olhos e o espelho. Perceber o problema não desfaz o incômodo. A fotografia de uma paisagem refletida em um lago, no entanto, pode registrar com nitidez tanto o espelho quanto o reflexo, gerando no espectador sensação curiosa, como na foto (1889) de Henry



Bennett, em que tendemos a ver a ilha e seu reflexo como uma forma achatada em um só plano – mas que plano? Tanto a ilha como o barco terminam por pairar ambíguos nesse espaço onírico (SZARKOWSKI, 1999, p. 44).

Em decorrência, não podemos distinguir a percepção da ilusão: as ilusões não seriam erros mas sim parte da experiência e, portanto, da realidade. Podemos deduzir intelectualmente que tal percepção seria ilusória, mas intimamente não conseguimos vivenciá-la como ilusão, isto é, como não-real, sob pena de deixarmos sob suspeita as demais percepções. O problema não reside em diferenciar realidade (hipotética), ilusão, simulação ou realidade virtual: o que distingue as diversas realidades que se percebem é *como* o sujeito experimenta e incorpora as vivências. Górgias, muito antes, relacionara os atos de iludir e ser iludido com a sabedoria, na contramão do senso comum: “aquele que ilude é mais justo do que o que não ilude, e o que é iludido mais sábio do que o que não é” (CASSIN, 1999, p. 210). Em outras palavras, conviver com a ilusão parece estar sendo uma habilidade necessária, tanto nos tempos antigos quanto nos tempos presentes.

Estudiosos de estética, mais especificamente de literatura, à primeira vista poderíamos nos arvorar em profissionais da ilusão, o que nos deixaria confortavelmente na posição de mais justos e mais sábios do que os demais – ao menos segundo a autoridade de Górgias. É isso que acontece? Convém duvidar. Estudar a ilusão, quer visual quer verbal, supõe tantas vezes o desejo, implícito ou explícito, de desfazer a ilusão – de desiludir-se para melhor desiludir os outros. Supõe mesmo a intenção de sair da caverna platônica, acostumar os olhos com a luz da verdade, vale perceber, da perspectiva ou mais correta ou mais abrangente, para voltar à caverna e poder denunciar aos incautos que permaneceram nas sombras que, afinal, tudo o que eles viam como verdadeiro não passava de sombras.

O argumento vai nos levando ao conhecido ensaio de Susan Sontag (1987) contra a interpretação, em que se combate a hegemonia do conteúdo em detrimento da forma, combatendo-se, portanto, os intérpretes. Segundo a escritora, o zelo contemporâneo pelo projeto da interpretação é inspirado não pela piedade para com o texto problemático que deve ser esclarecido, mas, sim, por um desprezo pelas aparências, em última análise, pelo próprio texto:

o estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava debaixo do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro. As mais celebradas e influentes doutrinas modernas, as de Marx e Freud, em realidade são elaborados sistemas de hermenêutica, agressivas e ímpias teorias da interpretação (SONTAG, 1987, p. 15).

Em termos lacanianos, diríamos que a palavra “interpretação” contém em si a noção do “sujeito suposto saber” que toma o lugar de um universal imaginário; o interpretante parte do princípio de que sabe ou pode saber a verdade – hegelianamente, o todo, ou *tudo*.

Reagindo a esse projeto, Sontag deseja como tarefa não descobrir o maior conteúdo possível em uma obra de arte mas sim “reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si” (SONTAG, 1987, p. 23). Em texto de 1960, René Magritte parece concordar com ela:

Questões como “o que esse quadro significa, o que ele representa?” são possíveis apenas se não se é capaz de ver um quadro em toda a sua verdade, apenas se automaticamente se entende que uma imagem precisa não mostra precisamente o que ela é. É como acreditar que o sentido implícito (se há algum) tem mais valor do que o sentido evidente. Não há sentido implícito nas minhas pinturas, a despeito da confusão que atribui significado simbólico à minha pintura. Como alguém pode gostar de interpretar símbolos? Eles são substitutos úteis tão somente para uma mente incapaz de conhecer as coisas elas mesmas. Um devoto da interpretação não pode ver um pássaro; ele o vê apenas como um símbolo (SYLVESTER, 1992, p. 77, tradução nossa).¹

Em carta para Foucault, Magritte comenta *A palavra e as coisas* e reforça sua desconfiança da interpretação por outro ângulo:

existe, há algum tempo, uma curiosa primazia conferida ao invisível através de uma literatura confusa, cujo interesse desaparece se se observa que o visível pode ser escondido, mas que o invisível não esconde nada: pode ser conhecido ou ignorado, nada mais. Não cabe conferir ao invisível mais importância do que ao visível, ou inversamente (FOUCAULT, 1988, p. 82).

No prefácio à exposição de seus quadros em Dallas, em 1961, o pintor completa:

querer interpretar – a fim de exercer não sei que falaciosa liberdade – é desconhecer uma imagem inspirada, substituindo-lhe uma interpretação gratuita que pode, por sua vez, ser o objeto de uma série sem fim de interpretações supérfluas.

Outro pintor, Francis Bacon, desejaria evitar toda interpretação e em especial as narrativas, “para proporcionar emoções sem o tédio da comunicação” porque, “no instante em que entra uma história, o tédio toma conta de você” (SYLVESTER, 1999, p. 65).

Tais formulações, todavia, não descartam completamente a interpretação. Como o ensaio de Sontag, de 1964, é muito curto, alguns equívocos se formaram a seu redor, facilitados por argumentação provocativa mas insuficiente. No afã de desmistificar a interpretação, expondo a camuflagem da intervenção e do controle, um pouco como que se joga fora a criança com a água do banho, até porque o próprio ensaio efetua um exercício de interpretação da cena contemporânea. Passo atrás seria adequado, admitindo a subjetividade de quem interpreta sem necessariamente denegar toda interpretação. No artigo “Interpretações”, de Vilém Flusser,² especula-se que o termo derive de *pretium* – preço, deduzindo-se, então, que o propósito da interpretação é o de ou atribuir valor ao texto ou nele descobrir valores

¹ “Questions such as *What does this picture mean, what does it represent?* are possible only if one is incapable of seeing a picture in all its truth, only if one automatically understands that a very precise image does not show precisely what it is. It’s like believing that the implied meaning (if there is one?) is worth more than the overt meaning. There is no implied meaning in my paintings, despite the confusion that attributes symbolic meaning to my painting. How can anyone enjoy interpreting symbols? They are ‘substitutes’ that are only useful to a mind that is incapable of knowing the things themselves. A devotee of interpretation cannot see a bird; he only sees it as a symbol.”

² Este artigo é provavelmente inédito; tivemos acesso a ele quando estudamos os manuscritos de Flusser, na ilha de Barbados.

escondidos. Para se poder interpretar, seria preciso ter a suspeita de que determinado texto esconde valores. Como não é possível, na avalanche de textos que nos cerca, separarmos os textos merecedores da interpretação, delegamos a tarefa de pescar tais trechos a, por exemplo, críticos literários e professores. Mas “delegar” significa também “deixar de ler”; aqueles delegados terminam por representar iletrados. Quando nós professores reclamamos que os alunos (principalmente de Letras) não lêem, podemos não nos dar conta de que eles não lêem por haver quem leia para eles. De maneira equivalente, quando os cidadãos reclamam que os políticos, seus delegados, são corruptos ou, no mínimo, ignorantes, podem não se dar conta de que a corrupção seja estruturalmente afim à delegação democrática. O artigo de Flusser explorava esta perspectiva:

Interpretar é tarefa que contém contradição interna. Pressupõe que o leitor se ponha no lugar do autor, que simpatize com ele, a fim de poder descobrir as intenções que o autor procurou veicular no texto. Pressupõe que o leitor se reconheça no autor e que o reconheça. Pois se me ponho no lugar de outrem, não é mais ele, mas sou eu quem ocupa o posto. Embora o reconhecimento do autor seja pois valoração do autor, implica também que o autor fique deposto. Tal contradição interna mostra a diferença entre amor e reconhecimento. No amor me apago (deponho), no reconhecimento me afirmo (deponho o outro). Na leitura interpretativa não posso amar o outro, porque toda leitura pressupõe afirmação do leitor (o amor é “cego”, incapaz de leitura). Devo reconhecer o autor e, ao reconhecê-lo, depô-lo.

O reconhecimento da contradição interna ao projeto da interpretação é mais produtivo do que sua negação panfletária, através do *slogan-título* de Sontag: *Contra a interpretação*. De que todo texto seja expressão de uma interioridade não se segue necessariamente que toda interioridade de um texto deva ser escavada para ser explicitada. Há um limite ultrapassado para a interpretação, o qual ela se assume projeto de reificação do autor do texto e, por extensão, dos leitores possíveis. Precisamente por isto, a interpretação polêmica é – na formulação flusseriana, “tomar o texto antes como pergunta do que como resposta” – mais humanista do que a interpretação analisadora que, no limite, se revela reificadora.

Neste sentido, acompanhar a perspectivização da literatura, nos poemas e nas narrativas, implica tentar acompanhar, sabendo que não se consegue, o próprio espanto. Assim como o pintor aperta os olhos *para ver melhor*, assim como o fotógrafo enquadra com os dedos a paisagem para planejar a foto, nós olhariamos a nossa cabeça refletida no espelho como de fato *menor do que pensávamos*. Comumente criticamos colegas por reducionismo, sem perceber que todo estudo, na verdade toda percepção, serão reducionistas – não há como não sê-lo, sem embarcar no delírio do mapa de Borges. Em outras palavras, interpretar equivale a limitar e limitar-se, ato contínuo.

Nesse caso, o poeta, para melhor iluminar essa condição dilacerada, tenta ver um boi vendo os homens:

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para o outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia que não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
Toda a expressão deles mora nos olhos – e perde-se
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.
Nada nos pêlos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
e como neles há pouca montanha,
e que secura e que reentrâncias e que
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,
permanentes e necessárias. Têm, talvez,
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
perdoar a agitação incômoda e o translúcido
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme
(que sabemos nós), sons que se despedaçam e tombam no cam-
po como pedras aflitas e queimam a erva e a água,
e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade
(ANDRADE, 1977, p. 167).

Um boi vê os homens é de Carlos Drummond de Andrade. O boi, representando a calma imanência animal, supõe-se capaz daquele olhar que exige descrever de maneira neutra o ser dos homens. A sua solidão no campo, associada ao seu permanecer ontológico, à sua inconsciência do tempo e, portanto, da morte, o habilitaria a atravessar os véus atrás dos quais a convivência humana se esconde e com os quais se enreda, tornando o ser humano ausente do humano – porque ruminar lhe é estranho. O boi parece suportar o espetáculo e ser capaz de piedade perante a paixão inútil, embora precise reconhecer, no último verso, a dificuldade de, depois disso, ruminar a sua própria verdade.

O escritor Antonio Tabucchi publicou pequeno conto chamado “Uma baleia vê os homens” em homenagem explícita a Drummond (cujos poemas já traduzira para o italiano), que “antes e melhor do que eu soube ver os homens através dos olhos dolorosos de um moroso animal”, atendendo a velho vício de todo ficcionista: “espiar as coisas pelo outro lado”:

Sempre tão afobados, e com longos membros que agitam com frequência. E são tão pouco redondos, sem a majestade das formas plenas e acabadas, e com uma pequena cabeça móvel na qual parece se concentrar toda a sua estranha vida. Chegam deslizando sobre o mar mas não a nado, quase fossem pássaros e dão a morte com fragilidade e amável ferócia. Ficam muito tempo em silêncio, mas depois, com fúria repenti-

na, gritam entre eles, num emaranhado de sons que quase não varia e ao qual falta a perfeição dos nossos sons essenciais: chamamento, amor, pranto de luto. E como deve ser penosa a sua forma de amar: e rude, quase brusca, imediata, sem uma fofa manta de gordura, favorecida pela natureza filiforme deles que não pressupõe a heróica dificuldade da união, nem os magníficos e ternos esforços para consegui-la. Não gostam da água, receiam-na, e não se entende por que a freqüentam. Eles também andam em bandos, mas não levam fêmeas, e se imagina que elas fiquem em outro lugar, mas sempre invisíveis. As vezes cantam, mas só para si, e o canto deles não é um chamamento mas uma forma de lamento comovente. Cansam-se depressa e quando a noite cai deitam-se sobre as pequenas ilhas que os conduzem e talvez durmam ou olhem a lua. Deslizam em silêncio e percebe-se que estão tristes (TABUCCHI, 1999, p. 87).

O velho vício de todo ficcionista é o novo vício da fenomenologia, que parece querer olhar como um boi ou uma baleia. Esse olhar habilita-se a ruminar. Ainda que a perspectiva se dê triste – são poetas demasiado humanos tentando olhar olhares de animais morosos nos olhando – tais olhares não se contentam com um primeiro olhar, realizando segundo e terceiro olhares que possam olhar não o mundo mas sim o olhar primeiro. Somente o boi e a baleia, que se põem como formas calmas, permanentes e necessárias, seriam capazes de olhar o próprio olhar, logo, de se verem se vendo, condição sem a qual não se é o que se é.

Mas ser o que se é, tal como viver, é muito perigoso. O conto “O olho no vento”, de Bernardo Carvalho, mostra o que pode acontecer com quem ousa essa visada:

Minha mãe achou um olho no vento. Ela me mostrou o olho que veio voando no vento numa manhã de agosto enquanto ela caminhava pelo pasto. Ela veio correndo pelo campo para me mostrar o olho que ela achou no vento. O olho caiu ao lado dela, no meio do pasto, quando ela estava olhando para o vento. Ela o pegou no chão, dentro da mão, e correu para me mostrar. Chegou em casa ofegante, disse que tinha uma surpresa, e eu corri para ver. Ela abriu a mão e eu vi o olho (CARVALHO, 1993, p. 71).

Depois, essa mãe conta na cidade esse achado e um homem a leva para um anfiteatro na cidade cheio de pessoas de branco; ela conta sua história e acaba internada como louca por muitos anos. Quando o filho, já adulto, consegue tirá-la do hospício, precisando antes afirmar que nunca havia visto o olho que de fato vira, a mãe lhe ensina e ao leitor como se fabrica a doença:

Saindo da corte, ela me perguntou, sempre olhando para a frente, se eu já tinha pensado que quando uma pessoa está doente quem está ao lado não está. Eu olhei para ela tentando disfarçar que não tinha entendido e balancei a cabeça afirmativamente. Ela parou um instante, virou-se para mim e perguntou: Não é incrível? (CARVALHO, 1993, p. 76).

A mulher que acha um olho no vento cria a sua teoria de mundo. Quando conta a uma platéia de branco a sua história, sua teoria é recoberta por outra, a da loucura e aberração. Encaixa-se uma teoria na outra, mas da menor, mas verdadeira, para a maior, mas falsa. A leitura de qualquer texto do mundo, então, precisaria aprender com o boi de Drummond, com a baleia de Tabucchi e com a louca de Carvalho a se ler, ou seja: a ler como se a ingenuidade fosse possível para ler o valor que se investiu no que foi lido. Tudo o que vale a pena ser lido merece ser relido porque o que se deve reler é a razão da escolha daquela leitura, sem o que não há leitura autêntica.

Nos termos da fenomenologia: persegue-se o método capaz de dissolver os equívocos do pensamento especulativo e então cruzar a linguagem comum, a linguagem de todo dia, permitindo a exploração do *Lebenswelt*, isto é, do mundo comum, da vida cotidiana, quiçá para torná-la *lebenswert*, isto é, merecedora de ser vivida. Ler a primeira leitura implica torná-la *lebenswert*: merecedora de ser vivida e, portanto, lida.

O boi e a baleia são mamíferos, se bem que em meios diferentes: o pasto e o oceano. Ainda poderiam, em tese, pensar de maneira algo parecida com a nossa. Há parentesco de leite, digamos assim. Mas o desejo de olhar-se pelo olhar do outro pode ser tão feito que se torne necessário recorrer a animal muito mais diverso – a perspectiva muito mais diversa. É o que faz o escritor argentino.

“Axolotl”, conhecido conto de Julio Cortázar, fala da fascinação de um personagem escritor (metonímia do autor, do escritor e dos interpretadores de plantão) por um animal anfíbio em forma larval, provido de brânquias e com olhos de ouro, exibido em um aquário público. Olha-o dia após dia, tentando compreender esse outro tão outro. Em determinado momento, o personagem descobre-se um axolotle, vendo seu ex-rostro do lado de fora do aquário:

Só uma coisa era estranha: continuar pensando como antes, saber. Notar isso foi, no primeiro momento, como o horror do enterrado vivo que desperta para seu destino. Fora, minha cara voltava a se aproximar do vidro, via minha boca de lábios apertados pelo esforço de compreender os axolotles. Eu era um axolotle e sabia agora instantaneamente que nenhuma compreensão era possível. Ele estava fora do aquário, seu pensamento era um pensamento fora do aquário. Conhecendo-o, sendo ele mesmo, eu era um axolotle e estava em meu mundo. O horror vinha — soube-o no mesmo momento — de me acreditar prisioneiro em um corpo de axolotle, transmigrado a ele com meu pensamento de homem, enterrado vivo em um axolotle, condenado a me mexer lucidamente entre criaturas insensíveis. Mas aquilo acabou quando uma pata veio roçar na minha cara, quando, mal me mexendo para um lado, vi um axolotle junto de mim que me olhava, e soube que também ele sabia, sem comunicação possível, mas tão claramente. Ou eu estava também nele, ou todos nós pensávamos como um homem, incapazes de expressão, limitados ao resplendor doura-

do de nossos olhos, que olhavam a cara do homem grudada no aquário (CORTÁZAR, 1971, p. 121).³

O homem continua a visitar o aquário, mas cada vez menos. Enquanto isso, o axolotle que fora homem consola-se em pensar que talvez ele faça um conto sobre eles. Porque a compreensão que se procurava revelara-se impossível, mostrando-se possível apenas a ambigüidade da última sentença: “o yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión” (CORTÁZAR, 1993, p. 156), quando, dependendo da maneira de ler, ora os axolotles pensam como um homem mas são incapazes de expressão, ora os axolotles pensam como os homens os quais são incapazes de expressão. O personagem espectador e escritor “estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario” (CORTÁZAR, 1993, p. 156) – como sair do aquário para olhá-lo, sem sufocar por falta de água, ou como entrar no aquário para entendê-lo, sem sufocar por falta de ar?

Wittgenstein diria: a linguagem é o nosso aquário. Nossas alternativas são: afogar-nos ou sufocar-nos. Tentamos traduzir literatura em teoria como se tenta traduzir uma língua na outra: pulando de um aquário para o outro procurando o meio ou a atmosfera melhor. Emergimos e novamente imergimos, da filosofia na ficção, da ficção na filosofia. O mesmo Wittgenstein sugerira que convinha fazer filosofia como poesia – *Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten* (NUNES, 1999, p. 161). É preciso olhar o próprio olhar para acompanhar a perspectiva que se nos mostrar alheia, o que se faz alternando atmosferas, ou: alternando linguagens.

Vilém Flusser tentou atender à recomendação de Wittgenstein. Produziu sua obra escrevendo simultaneamente (isto é, traduzindo a si mesmo) em alemão, português, inglês e francês. Muitas vezes tomou por objeto o texto literário, não apenas pensando a literatura⁴ como buscando aproximar a filosofia da ficção. Ainda que, influenciado por Husserl e Heidegger, a base da sua reflexão seria epistemológica e não ontológica. Investigava, ao modo cético, as condições de possibilidade do saber e, por extensão, os limites da coisa – os limites da realidade. Procurando-os no horizonte do discurso e, portanto, sabedor de que não os encontraria, desviava-se arditamente das questões do esquecimento do ser. Aproximou-se da literatura intuindo que a sua teoria fosse já uma espécie de epistemologia. Como tal, a teoria da literatura deve suspeitar, por princípio, da adequação entre a palavra e a coisa, como lembra Hans Blumenberg (apud LIMA 1993, p. 13): “a criação literária, desde o começo de nossa tradição, tem sido contestada em sua verdade. Este fato converte a teoria da literatura no lugar sistemático para a avaliação crítica do conceito de realidade”. Se o seu lugar for de fato este, a teoria da literatura passa a criticar sistematicamente os conceitos que temos da realidade, acabando por suspeitar da “realidade” do que chamamos... *realidade*.

³ No original: “Sólo una cosa era extraña: seguir pensando como antes, saber. Darne cuenta de eso fue en el primer momento como el horror del enterrado vivo que despierta a su destino. Afuera, mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo. El horror venía – lo supe en el mismo momento – de crearme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles. Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara, cuando moviéndome apenas a un lado vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente. O yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, limitados al resplandor dorado de nuestros ojos que miraban la cara del hombre pegada al acuario” (CORTÁZAR, 1993, p. 156).

⁴ Conferir meu artigo “Da prece à literatura” (BERNARDO, 2000) e a conferência apresentada em Puchheim, na Alemanha, em Simpósio Internacional sobre Vilém Flusser, em 6 de março de 1999: *Vom Gebet zur Literatur: Das Denken Vilém Flusser's* (traduzida para o alemão por Edith Flusser, publicada na revista eletrônica *Dubito Ergo Sum* – <<http://planeta.terra.com.br/arte/dubitoergosum>> no n° 2, de fevereiro de 2002).

A caverna platônica, na verdade uma metáfora daquele que queria expulsar os fabricantes de metáforas, promovera *ab initio* a ligação entre a ficção e a filosofia. Esta ligação se tem mostrado tão produtiva quanto conflituosa. O filósofo é por definição amigo dos conceitos e amante da *orthotes*, ou seja, da concordância entre o conceito e a coisa, o que no extremo o leva a se considerar inimigo da poesia: a expulsão platônica dos poetas terá sido a forma dramática de postular a supremacia da ciência da verdade (NUNES, 1993, p. 193). Keats, a propósito, diria: "*what shocks the virtuous philosopher, delights the camaleon poet*" – o que delicia o poeta-camaleão é aquilo que escandaliza o filósofo virtuoso (NUNES, 1999, p. 18). Com a expressão *camaleon poet*, Keats não se referia apenas ao híbrido de poeta e filósofo, mas à versatilidade da própria poesia como pensamento.

Aproximando-se do filósofo virtuoso (mais especificamente, ortodoxo), Luiz Costa Lima referiu-se⁵ à "extrema dificuldade de lidar-se com um pensador camaleônico como Flusser, em que a capacidade de inventiva parecia superar a informação especializada". Atribuiu então a qualidade do camaleão (portanto, a habilidade da *mimesis*) ao filósofo que nos interessa, de certa forma diminuindo-o. Entretanto, Flusser demonstrou em *ene* oportunidades vasto conhecimento especializado e memória privilegiada; logo, a hipótese de que sua inventividade superasse seu conhecimento parece antes uma tentativa de desvalorizar essa filosofia que se traveste de poesia. O caso é que Vilém Flusser lidava com a informação de que dispunha com ironia. Menos preocupado com a certidão de batismo e a biografia dos conceitos e das teorias, tomava-os antes como provocações e pretextos dos seus próprios textos e pensamentos. Em outro momento, o mesmo Costa Lima (2000) se mostrará mais próximo do poeta-camaleão (ou do filósofo-camaleão), ao dizer: "os grandes escritores podem dar a impressão de serem filósofos porque poesia – no sentido amplo do termo – e filosofia habitam terras vizinhas: são formas de pensar o mundo e não de operacionalizar o domínio de um certo objeto". O aspecto crucial do problema, bem observado, é de fato o domínio: pensar o mundo filosófica ou poeticamente implica todo o contrário de dominá-lo ou controlá-lo.

Entretanto, não se deve ignorar a divergência formal que hoje comanda a construção dos sistemas simbólicos da ciência e da arte. É o que faz o próprio Flusser (1966) no artigo "Da ficção", lembrando os pensadores que vivenciaram o mundo como ficção enganadora, dos platônicos (*vemos apenas sombras*) aos impressionistas (*o mundo é como se*), passando pelo cristianismo medieval (*o mundo é uma armadilha montada pelo diabo*), pelo Renascimento (*o mundo é sonho*), pelo barroco (*o mundo é teatro*) e pelo romantismo (*o mundo é minha representação*).

Na pós-história,⁶ porém, estaríamos vivenciando a ficção como a única realidade; o mundo que nos cerca parece ele mesmo ficção. Só que dizer "ficção é realidade" implica contradição entre termos, se um termo se define como a negação do outro. Para pensar a contradição, o filósofo se apóia em uma mesa comum:

⁵ Ao arguir a minha tese, *A dívida de Flusser*, em 13 de dezembro de 2000, no concurso que prestei para professor titular de Teoria da Literatura da UERJ.

⁶ O conceito de "pós-história" é desenvolvido no livro de Flusser (1983). Sua relação com o chamado "pós-moderno" é antes de ironia. Supondo a História maiúscula como uma construção da escrita linear no Ocidente, vislumbra o fim daquilo que chamamos de História de maneira inteiramente diferente das suposições de Hegel ou de Fukuyama, percebendo uma crise da escrita que anuncia a crise precisamente da linearidade, bombardeada por hipertextos e por imagens. O conceito de "pós-história" aparecera antes em Seidenberg (1950).

Tomem como exemplo esta mesa. É uma tábua sólida sobre a qual repousam os meus livros. Mas isto é ficção, como sabemos. Essa ficção é chamada "realidade dos sentidos". A mesa é, se considerada sob outro aspecto, um campo eletromagnético e gravitacional praticamente vazio sobre o qual flutuam outros campos chamados "livros". Mas isto é ficção, como sabemos. Essa ficção é chamada "realidade da ciência exata". Se considerada sob outros aspectos, a mesa é produto industrial, e símbolo fálico, e obra de arte, e outros tipos de ficção (que são realidades nos seus respectivos discursos). A situação pode ser caracterizada nos seguintes termos: do ponto de vista da física é a mesa aparentemente sólida, mas na realidade oca, e do ponto de vista dos sentidos é a mesa aparentemente oca, mas sólida na realidade vivencial e imediata. Perguntar qual destes pontos de vista é mais "verdadeiro" carece de significado. Se digo "ficção é realidade", afirmo a relatividade e equivalência de todos os pontos de vista possíveis (FLUSSER, 1966).

A mesa de Flusser remete a conhecido comentário do físico Arthur Eddington sobre a dupla valência da mesa cotidiana: a mesa à nossa frente, o bloco sólido de madeira, familiar à experiência, e a mesa da moderna física teórica, em sua maior parte espaço vazio intercalado por átomos que por sua vez se resolvem em termos de núcleons e elétrons, com os núcleons se resolvendo em termos de *quarks*, e assim por diante. Para Eddington, ainda que o sentido cotidiano da mesa pareça distante daquele captado pela redução efetuada através da física teórica, na "realidade" a referência que temos da mesa não deixa de ser a da "coleção de partículas elementares que executam o comportamento microfísico adequado" (EDDINGTON, 1928 apud REDHEAD, 1997, p. 47), isto é, o comportamento sólido que dela esperamos. Mas Vilém aproveita a mesa bifronte do físico moderno para, à maneira pirrônica, afirmar a relatividade e a equivalência de todos os pontos de vista possíveis, perguntando a seguir: e se fosse possível eliminar tais pontos de vista?

Se fosse possível eliminar ou deixar entre parênteses os pontos de vista possíveis para contemplar a essência da mesa, restaria, segundo a fenomenologia, apenas "intencionalidade pura". A rigor, a mesa seria a soma dos pontos de vista que sobre ela incidem, a soma das ficções que a modelam, ou o ponto de coincidência de ficções diferentes. Se a fenomenologia conseguisse eliminar essas ficções como camadas de uma cebola, restaria então o mesmo que na cebola: nada. Não há centro. O raciocínio nos leva a um abismo que provoca vertigem.

Flusser prefere descer no abismo *medindo-o por dentro*. Resolve estudar um ser abissal, tornando-o personagem de sua ficção filosófica. Escreve *Vampyrotheutis infernalis*, inusitada fábula sem moral óbvia – "a clareza das convicções morais pertence, infelizmente, ao passado" (FLUSSER, 1999, p. 24). Fábulas são experiências em sentido estrito: não dão garantia prévia do resultado. Seu objetivo é o de religar os campos da ciência, da filosofia e da poesia, tornados estanques pela modernidade, entendendo que à crise moderna das ciências

corresponde crise equivalente no estatuto da ficção e na condição da própria realidade. Por isso, Abraham Moles via o trabalho de Vilém Flusser como *science fiction*, embora de maneira diversa da ficção científica que nos acostumamos a reconhecer nos seriados televisivos: não se trata de ficção da ciência, mas sim de *ciência como ficção*.

A ficção de Flusser manifesta a crise moderna das ciências e, extensivamente, da realidade. Wolfgang Iser já comentara⁷ a dificuldade de distinguir a ficção da realidade: “talvez o que chamamos de realidade seja basicamente estruturado por um tipo de ficção”; a ficção seria necessária para mapear a realidade. Iser enfatiza: “o termo *realidade* é já suspeito, se nenhum texto literário diz respeito à realidade contingente como tal, mas a modelos de realidade em que contingências e complexidades são reduzidas a uma estrutura significativa” (ISER, 1991, p. 70, tradução nossa).⁸ Os romances menos se pareceriam com a realidade do que esta seria estruturada pelos romances; antes do que imitação dissimuladora da realidade, a ficção seria o nosso “paradigma da estrutura de memória, uma vez que a realidade só pode ser retida como realidade na medida em que uma significação a representa” (ISER, 1991, p. 125, tradução nossa).⁹

No entanto, reconhecer, com Iser, que modelamos o mundo para supor o acesso a ele, pode deixar margem para indistinção perigosa que tornaria a literatura obsoleta. Como os discursos dos políticos e as falas dos locutores de telejornais se mostram estruturados por diversas técnicas ficcionais, o circo e o show deixam de ser necessários à vida porque a vida passa a ser um show. O fenômeno já havia sido comentado por Benjamin, que temia a estetização da política, e por Guy Debord, que criticou a sociedade do espetáculo. Filmes como *The Purple Rose of Cairo* (1985), *Wag the Dog* (1996), *The Truman's Show* (1998) e *Pleasantville* (1998) têm tocado nesse dilema. Em *Husbands and Wives* (1992), o personagem de Woody Allen ironizava as próprias ironias do diretor, ao afirmar que “a vida não imita a arte – imita maus programas de televisão”.

Então, para que serve a ficção? Para escamotear a realidade, para supor o acesso à realidade, para promover a fuga da realidade, para substituir a realidade, ou a realidade é de *per se* ficção? Pode-se responder a essas perguntas vivenciando a filosofia como espécie de ficção que perspectiviza a verdade. Pode-se encarar tanto a obra literária quanto a realidade como, tão-somente, perguntas. A filosofia pode assumir então o que a ficção desde sempre teria assumido: que o pensamento, e portanto a palavra, mapeiam a realidade – e o mapa precisa ser necessariamente muito menor do que a realidade (do que o terreno) para poder ter algum valor e significado. A filosofia não deve disputar com a literatura a primazia das metáforas, mostrando-se como literatura *mais* filosofia, mas, ao contrário, precisa admitir a sua condição de modelo de realidade, por sua vez deixando sob suspeita os modelos que fingem que não o são. Toda hipótese com que trabalha a ciência é, por definição, suposição: é um “como se fosse, se dadas tais e quais condições”. Não basta acumular observações e

⁷ Em entrevista concedida no Brasil para a revista *Escrita*, da PUC-RJ, em 1996.

⁸ “the term *reality* is already suspect in this connection, for no literary text relates to contingent reality as such, but to models or concepts of reality, in which contingencies and complexities are reduced to a meaningful structure” (ISER, 1991, p. 70).

⁹ “then the traditional realistic novel can no longer be regarded as a mirror-reflection of reality, but is, rather, a paradigm of the structure of memory, since reality can only be retained as reality if it is represented in terms of meaning” (ISER, 1991, p. 125).

fatos para deles se extrair, por saturação, determinada lei; normalmente, o que se dá é o contrário: a lei é enunciada primeiro, como hipótese, como metáfora, orientando a observação e a coleta dos fatos. Sequer na matemática o rigor dos cálculos admite verdades precisas: os resultados se dão por aproximação. Essa circunstância, mais do que aproximar a fenomenologia da ciência, reconhece a fenomenologia na ciência, permitindo a Husserl afirmar:

é assim que todas as leis das ciências exatas referentes aos fatos são verdadeiras leis, mas do ponto de vista da teoria do conhecimento são apenas *ficções idealizantes* – se bem que ficções *cum fundamento in re*. Elas têm por tarefa tornar possíveis as ciências teóricas como os ideais mais adequados à realidade (DARTIGUES, 1992, p. 33).

Husserl recupera antiga máxima ontológica, segundo a qual “o conhecimento do possível deve preceder o conhecimento do real”, porque o real se dá apenas enquanto virtualidade e possibilidade. Compreender o real como ele é implica observar algo em processo de realizar-se e atualizar-se – implica observar *o que ainda não aconteceu* ou, talvez, o que já não estaria mais acontecendo.

Entretanto, como aprender a ser real, isto é, a ser o que ainda está sendo? Essa é a questão que o ator (interpretado pelo ator Jeff Daniels) coloca para o seu personagem (interpretado pelo mesmo ator) em *The Purple Rose of Cairo* (1985), de Woody Allen: “você não pode aprender a ser real. É como aprender a ser anão. Não é uma coisa que dá para aprender”. Aristóteles já preferia o verossímil que convencesse ao real que não o fizesse: o verossímil, isto é, a ficção que se assemelha à realidade mas não é a realidade, *parece mais real*, para nós, do que o real ele mesmo. Wolfgang Iser explica¹⁰ como a distinção entre ficção e realidade não pode constituir uma dicotomia fácil, se a realidade é algo continuamente formatado e produzido. Entende conveniente substituir a idéia de *verdade* pela noção de *emergência*: literatura, então, seria “o lugar de se estudar a emergência”, no duplo sentido de “aquilo que emerge” (que sobe do fundo indistinto e indizível) e de “aquilo que implica perigo”. Por conseguinte, a ficção mostra-se necessária sempre, condição *sine qua non* não haveria real.

Aprender a ser real exige o aprendizado da ironia. A ironia é arma lingüística contra o nada: ficção contra ficção. Flusser admite que “a vida é a ficção *não há morte*, e o pensamento é a ficção *não há vida*” (FLUSSER, 1967, p. 88). Vivemos negando a morte e construímos, entretanto, a civilização. Pensamos negando a negação anterior, tentando frear o fluxo do sempre diferente num quadro de categorias compreensíveis, vale dizer, comprimidas. Definimo-nos como os únicos seres vivos que se sabem mortais, mas, como nos lembra Ortega Y Gasset, no íntimo não nos reconhecemos mortais. Em nenhum caso podemos vivenciar o nascimento e a morte:

meu nascimento é uma história, um mito que outros me contam, mas ao qual não pude assistir e que é prévio à realidade a que chamo vida, enquanto a minha morte é outra história, outro

¹⁰ Em entrevista a *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1999.

mito que nem sequer me podem contar. Resulta que essa estranhíssima realidade que é minha vida se caracteriza por ser limitada, finita e, não obstante, por não ter nem princípio nem fim (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 130, tradução nossa).¹¹

A vida humana, nessa perspectiva, seria uma ficção séria – um teatro triste. É quando se torna necessário assumir a ironia como atitude existencial.

Em artigo publicado no *n'O Estado de São Paulo*, em 1964, Vilém Flusser pede ao leitor que se transformasse em sal de cozinha. Tratava-se precisamente de exercício de imaginação irônica com o objetivo de questionar o mundo da realidade e valorizar o mundo da imaginação; ele supunha que o mundo da realidade não passasse “de uma criação da imaginação imperfeitamente rigorosa” (FLUSSER, 1999, p. 29). O filósofo sabia que não seria fácil para o leitor atender a seu pedido, uma vez que a imaginação que estabeleceu o mundo da realidade petrificou-se na forma das diversas línguas, a ponto de não sabermos mais da origem imaginária do mundo da realidade. Tanto não seria fácil que o filósofo, tentando transformar-se em sal de cozinha e carregar consigo o leitor, reconhece fracassar, realizando mera caricatura do ser humano: a imaginação, ao estabelecer mundos além da “realidade” (termo que ele escreve muitas vezes entre aspas), transfere para os novos mundos a estrutura do projeto dentro do qual nasceu. Eis as paredes de vidro da imaginação.

Naquelas paredes encerrava-se o axolotle de Cortázar, tão anfíbio quanto a ficção e fazendo par com o vampyrotheutis de Flusser. A fábula-ensaio do filósofo, *Vampyrotheutis infernalis* (FLUSSER, 1993, p. 67), fala de um animal raríssimo (apenas três espécimes encontrados em regiões abissais do Mar da China) do gênero octopodal que pode chegar a vinte metros de diâmetro. O animal serve ao filósofo como o axolotle serviu a Cortázar: olham-no tão intensamente que de repente espantam-se olhando o próprio olhar. Flusser encarou esse outro-tão-outro para alcançar suficiente distância da condição humana e escrever fábula que fosse ao mesmo tempo “cientificamente exata e fantasia desvairada” – recorrendo à expressão latina, que fosse *fantasia essata*. A primeira frase da sua ficção contém uma afirmação física, derivada de observação e classificação, e uma afirmação para além da física, ou seja, ética: “O gênero octopodal é representado por 140 espécies, o gênero humano por uma única sobrevivente: liquidamos com as demais”.¹² A seguir, fala da dificuldade de compreender esse ser que nos devolve toda a dificuldade de compreender o ser:

A classificação taxionômica da espécie é difícil. É difícil captarmos Vampyrotheutis nas redes de pesca e nas do conhecimento. Vivemos separados por abismo, nós e ele. A pressão que ele habita nos achata, e o ar que respiramos o asfixia. Se conseguimos encerrar parentes seus em aquários a fim de observar seu comportamento, eles tendem a suicidar-se devorando os próprios braços. Ignoramos o nosso próprio comportamento, se ele conseguisse arrastar-nos na profundidade e encerrar-nos nas suas redomas a fim de observar-nos.¹³

¹¹ “sólo hay dos cosas que la vida – la cual es siempre la de cada cual – en absoluto no puede ser, que no son, pues, posibilidades de mi vida, que en ningún caso pueden acontecer. Esas dos cosas ajenas a mi vida son el nacimiento y la muerte. Mi nacimiento es un cuento, un mito que otros me cuentan, pero al que yo no he podido asistir y que es previo a la realidad que llamo vida. En cuanto a mi muerte es un cuento que ni siquiera pueden contarme. De donde resulta que esa extrañísima realidad que es mi vida se caracteriza por ser limitada, finita y, sin embargo, por no tener ni principio ni fin” (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 130).

¹² FLUSSER, Vilém. *Vampyrotheutis infernalis*. p. 1, na versão em português, ainda inédita, datilografada pelo próprio autor, que costumava traduzir a si mesmo em quatro línguas: alemão, português, inglês e francês. Tivemos acesso à cópia datilografada, por gentileza da viúva, Edith Flusser. Na versão alemã, p. 9: “Eine von über 170 Arten vertretene Gattung. (Die Gattung Homines wird von einer einzigen Art vertreten, alle übrigen sind ausgestorben)”. Como Flusser costumava fazer, há várias diferenças sintáticas, estilísticas e mesmo de sentido, entre as duas versões. Além de corrigir o número de espécies do gênero octopodal, indicando a possibilidade de a versão alemã ter sido escrita depois da versão em português, o autor divide a sentença portuguesa em duas, deixando aquela que se refere ao gênero humano entre parênteses, o que lhe empresta ênfase diversa.

A barreira que separa o ser humano do *Vampyrotheutis*, entretanto, pode ser compreendida. O estudo dessa barreira é a epistemologia, nesse caso investigada com instrumentos filosófico-ficcionais. Realiza-se a suspensão da crença “ciência” encontrando semelhanças e diferenças entre humanos e esses seres sem qualquer pseudo-objetividade, ou seja, assumindo o interesse em entender para se entender:

¹³ FLUSSER, Vilém. *Vampyrotheutis Infernalis*. p. 1, na versão em português. Na versão alemã: “Es ist nicht leicht, sich ihm taxonomisch zu nähern. Und nicht nur taxonomisch. Menschen und Vampyrotheutis leben getrennt voneinander. Wir werden von dem in seinem Abgrund herrschenden Druck zerschmettert, und erstickt an der Luft, die wir atmen. Wenn wir seine Verwandten in Aquarien sperren, um sie zu beobachten und aus ihnen auf ihn zu schließen, bringen sie sich um: Sie verschlingen ihre eigenen Arme. Wie wir selbst uns betragen würden, wenn er uns in seine Tiefen mitrisse, in denen nur seine Leuchtorgane die ewige Nacht durchbrechen, bleibt offen” (FLUSSER, 1993, p. 9).

¹⁴ FLUSSER, Vilém. *Vampyrotheutis Infernalis*. p. 4, na versão em português. Na versão alemã: “In dieser Grundstruktur nämlich werden einige Züge des menschlichen Daseins ersichtlich. Andere wieder erscheinen darin völlig verwandelt. Somit kann ein Spiel mit verzerrenden Spiegeln aufgebaut werden, dank dem wir die Grundstruktur unseres eigenen Daseins aus weiter Entfernung und verzerrt wiedererkennen können. Ein derart reflektierendes Spiel soll erlauben, eine zwar sehr distanzierte, aber nicht transzendente Sicht auf uns selbst zu gewinnen. Die Sicht ist nicht transzendent, weil sie nicht, wie etwa die wissenschaftliche, von einem über der Welt schwebenden Standpunkt aus, zum Beispiel vom objektiven, auf den Menschen hinunterschaut, sondern vom Standpunkt des Vampyrotheutis, und der ist ja mit uns auf der Welt; er ist ein Mit-Sein. Was demnach hier beabsichtigt wird, ist nicht Wissenschaft, sondern eine Fabel. Der Menschen in seinem Wirbeltierdasein soll vom Standpunkt eines Weichtieres aus kritisiert werden. Wie die meisten Fabeln handelt auch diese scheinbar von Tieren. De te fabula narratur” (FLUSSER, 1993, p. 12-13).

Nela reconhecemos vários traços da nossa própria existência no mundo. Outros traços nossos, embora reconhecíveis, são nele curiosamente deformados. Destarte podemos iniciar um jogo com espelhos deformadores, um oposto ao outro. Jogo de reflexão de reflexão, durante o qual vamos descobrindo nossa própria estrutura existencial de um ponto de vista que nos é muito distante. Trata-se, no entanto, de reflexão não-transcendente. Embora *Vampyrotheutis* esteja muito afastado de nós, está não obstante conosco no mundo. É um ser-conosco (*Mitsein*) de maneira que nos convida à reflexão imanente ao mundo. O resto deste ensaio será fábula: tentativa de criticar a nossa existência vertebrada do ponto de vista molusco. Como toda fábula esta também tratará sobretudo do homem, embora um “animal” lhe sirva de pretexto. *De te fabula narratur*¹⁴

Alude à sentença latina *mutato nomine de te fabula narratur*, isto é: “com outro nome a fábula fala de ti”. Esta fábula é um programa científico: olhar buscando outro olhar e buscando captar o momento em que se olha. Esse programa é igualmente literário, ou seja, fabuloso: a fábula comparece no lugar da realidade e do objeto para que objeto e realidade sejam. Assim, ele classifica, – ironicamente – os animais em apenas duas categorias: os que evoluem em nossa direção, “homens imperfeitos”, e os que divergem de nossa direção, “homens degenerados”. Mamíferos são homens imperfeitos enquanto que aves, répteis e moluscos moles representariam a degeneração do humano. Flusser levanta a seguinte hipótese, especialmente irônica: “o nojo recapitula a filogênese” (FLUSSER, 1993, p. 5) –¹⁵ ou seja, quanto mais afastado um animal do homem tanto mais nojo nos causaria. Quando a vida esmagada (sob o nosso sapato) é mole, sentimos nojo. *Vampyrotheutis* é animal mole, lento e viscoso, mas perturba-nos sobremaneira porque a sua estrutura revela-se complexa: “a espiralidade é o tema fundamental do organismo molusco” (FLUSSER, 1993, p. 6)¹⁶ porque são animais retorcidos sobre si mesmos, tendendo a aparente involução em todos os detalhes e como um todo. Em *Vampyrotheutis* a tendência para a retorção é tão violenta que seu corpo se retorce até que a boca devore a cauda – como se o uroboro estivesse vivo o tempo todo no fundo do mar.

Os Mollusca são cosmopolitas, habitando em todos os mares e continentes, de modo geral lentos ou imóveis, presos pelas conchas ou enterrados em rochas. Os Cephalopoda, entretanto, aos quais pertence o *Vampyrotheutis*, são os animais mais rápidos e ferozes que existem. Da boca saem oito ou dez tentáculos que parecem pernas, mas insuficientes, se ainda têm outro órgão de locomoção: o jato.

Expelem água na água para propeliem-se para trás com grande velocidade. Alimentam-se e respiram provocando vórtice centripetal que aspira o ambiente, e locomovem-se expelindo a água provocando redemoinho; logo, Cephalopoda são animais-redemoinhos com respiração e locomoção sincronizadas. Os Vampyrotheutes têm dois olhos surpreendentemente iguais aos nossos até nos mínimos detalhes, mas funcionam de modo um pouco diferente: enquanto os nossos captam raios solares refletidos por objetos, os deles captam raios emitidos pelos próprios órgãos que iluminam as regiões abissais e são então refletidos pelos objetos.

O oceano, habitat do Vampyrotheutis, pode ser visto por dois modelos. Como a maior parte da vida se encontra no mar, pode-se vê-lo como um paraíso tridimensional e fluido repleto de sons e luzes, noite eterna iluminada pelos raios emanados de seres vivos: "um jardim que sussurra, brilha e dança". Mas, como nós não nos encontramos no mar, de nosso ponto de vista vemos um abismo, ou melhor, o inferno: "buraco preto e frio, sob pressão achatadora, repleto de temor e tremor, habitado por seres viscosos e repugnantes que se entredevoram com alicates e dentes" (FLUSSER, 1993, p. 25).¹⁷ Ambos os modelos são verdadeiros, mas ambos os modelos não podem dar conta do que descrevem. É preciso passar de um modelo a outro, suspendendo crenças e forjando outras crenças. No limite, precisaríamos libertar-nos da crença irrestrita em modelos:

Sobretudo do modelo segundo o qual a existência seria encontro de um sujeito transcendente (uma mente) com objetos, de um eu com um mundo, do modelo no qual conhecimento seria encontro de um conhecedor com um a-ser-conhecido. Tal modelo pressupõe que poderia haver sujeito sem qualquer objeto e objeto sem qualquer sujeito, e que estes podem se encontrar como podem não se encontrar. Tal modelo tem por conseqüência o problema eterno do "realismo-idealismo" (quem vem primeiro: o objeto ou o sujeito?), que é problema eterno por ser problema falso. Devemos pelo contrário admitir o fato concreto e simples de que a existência é um estar-no-mundo, que há sempre sujeito relacionado com objetos, e objetos relacionados com um sujeito, e que a realidade é precisamente tal relacionamento. Admitido isto, torna-se óbvio que toda modificação do objeto implica modificação do sujeito e vice-versa, porque toda modificação é na realidade modificação do relacionamento (FLUSSER, 1993, p. 25).¹⁸

Nessa lógica, a estrutura do mundo espelha a estrutura do organismo e vice-versa. Como isto vale para qualquer ser no mundo, vale para Vampyrotheutis: "seu organismo espelha o abismo, seu abismo o organismo" (FLUSSER, 1993, p. 27).¹⁹ Mas, ao encontrarmos Vampyrotheutis e seu abismo, reconhecemos existência comparável à nossa que nos permite salto de mundo a mundo. Este salto é propriamente a *metáfora*: transferência de mundo para mundo de maneira que "tal tentativa metafórica não é *teoria* mas *fabula* no exato significado do termo. Estamos saltando de mundo habitual para

¹⁵ Na versão alemã: "Der Ekel rekapituliert die Phylogese" (FLUSSER, 1993, p. 14).

¹⁶ Na versão alemã: "Diese Spiralsymmetrie ist überhaupt das Grundthema des Molluskenkörpers" (FLUSSER, 1993, p. 16).

¹⁷ Na versão alemã: "Wir sehen ein kaltes schwarzes Loch, das von Zähne - und Kieferklap - pern erfüllt ist und unter einem alles zermalnenden Druck steht" (FLUSSER, 1993, p. 33).

¹⁸ A versão alemã do trecho estrutura o mesmo argumento de maneira diferente, enfatizando o absurdo dos paradigmas realista e idealista enquanto assume mais claramente uma análise de tipo heideggeriano: "Konkret ist weder der Organismus noch die Umwelt, weder Subjekt noch Objekt, weder Ich noch Nicht-Ich, sondern das Zusammentreffen beider. Es ist absurd, sich ein objektloses Subjekt oder ein subjektloses Objekt vorstellen zu wollen, eine Welt ohne mich und mich ohne Welt. *Da-sein* heißt in der Welt sein. Wenn es also Veränderungen gibt, dann nicht, weil ich mich verändere oder weil die Welt sich verändert, sondern im Gegenteil: weil sich die konkrete Beziehung *Ich-Welt* verändert, und das zeigt sich phänomenal in Veränderungen meiner selbst und der Welt dort draußen. Das muß man im Auge behalten, will man sich dem vampyrotheutischen *Dasein* nähern" (FLUSSER, 1993, p. 34).

mundo fabuloso" (FLUSSER, 1993, p. 27).²⁰ Justifica-se assim a emergência da ficção filosófica.

O nosso mundo fenomenal parece que emite a verdade como raios – na verdade reflete, através dos objetos, raios emitidos pelo sol. Como as aparências enganam de princípio, os homens devemos ir além das aparências. Já o mundo de Vampyrotheutis é noite escura, por isso os Vampyrotheutes precisam emitir eles os raios que fazem aparecer os objetos: os seus órgãos luminosos são as suas categorias de percepção. Enquanto a atitude ingênua do homem perante o mundo das aparências é platônica, a atitude ingênua de Vampyrotheutis perante o mesmo mundo (que não é o mesmo) aproxima-os da postura kantiana. Como nos postamos contra o mundo, nossa atitude fundamental perante o mundo, não-ingênua, só pode ser a da dúvida metódica; como os Vampyrotheutes iluminam o mundo e o absorvem, sua atitude fundamental seria a da admiração aristotélica (FLUSSER, 1993, p. 27). O mundo vampyrothêutico é o do sonho, ao passo que o nosso seria o da razão desperta: "a nossa dialética é linear, a sua é plana. Nós pensamos *direito*, ele *em roda*, nós *silogisticamente*, ele *involuntamente*. É que nosso mundo é um plano, o dele um volume" (FLUSSER, 1993, p. 30).²¹

A fábula recorre à rede da ciência como ciência fictícia, isto é: superação da objetividade científica a serviço de conhecimento concretamente humano (FLUSSER, 1993, p. 55). Assim vai emergindo Vampyrotheutis: sob forma de parentes próximos nos aquários da Europa e dos Estados Unidos, ao lado do axolotle de Cortázar:

Vampyrotheutis vai surgindo como nosso próprio espelho. Como antípoda nosso, no qual todos os nossos aspectos são invertidos. Pois contemplar tal espelho, a fim de reconhecer-se nele, e a fim de poder alterar-se graças a tal reconhecimento, é o propósito de toda fábula, inclusive desta (FLUSSER, 1993, p. 57).²²

O filósofo abraça o simulacro e esposa a improbabilidade, ao invés de tentar desfazer um e delimitar a outra. Distancia-se do cientista e aproxima-se do poeta, mas se mantém no campo da ciência. O conhecimento tem relação direta com a experiência do sujeito e não com mundo externo e independente. Conseqüentemente, o problema não reside em diferenciar realidade, ilusão, simulação ou realidade virtual: o que distingue as diversas realidades que se percebem é *como* o sujeito experimenta e incorpora as vivências.

Sua fábula fabulosa é exercício rigoroso de ciência fictícia – da ficção filosófica. Relaciona-se estreitamente não apenas com o conto "Axolotl" mas também com a bela *Prosa del observatorio*, do mesmo Cortázar (1974). Em contraponto à solução do professor Maurice Fontaine, da Academia de Ciências da França, para o enigma das enguias que se suicidam aos milhões nas eclusas e nas redes dos rios – tratar-se-ia tão-somente de uma reação de seu sistema neuro-endócrino em face do adelgaçamento e da desidratação que acompanha a metamorfose dos leptocéfalos em jovens enguias –, Cortázar responde

¹⁹ Na versão alemã: "Der Organismus spiegelt die Welt und die Welt den Organismus" (FLUSSER, 1993, p. 35)

²⁰ Na versão alemã: "Nicht um eine Theorie handelt es sich also, sondern um eine Fabel. Es handelt sich darum, aus der tatsächlichen Welt in eine fabelhafte Welt hinüber zu wechseln" (FLUSSER, 1993, p. 36).

²¹ Na versão alemã, Flusser condensa um pouco mais as imagens do argumento: "Unsere Dialektik verläuft in der Ebene, die seine im Volumen. Seine ist um eine Dimension. Reicher. Wir denken geradlinig (*richtig*), er denkt im Kreis (*verschroben*)" (FLUSSER, 1993, p. 39).

²² Na versão alemã: "Wer beide Seiten seines Auftauchens gleichzeitig sieht, der sieht seine eigene Gegenseite, nämlich sich selbst in zwei einander gegenüberstehenden Spiegeln. Wem das gelingt, der hat diese Fabel gelesen. Einander spiegelnde Spiegel – ist das nicht die Absicht einer jeden Fabel?" (FLUSSER, 1993, p. 63).

com uma caudalosa frase, à maneira da enorme serpente feita de enguias:

²³ No original: "Bella es la ciencia, dulces las palabras que siguen el decurso de las angulas y nos explican su saga, bellas y dulces y hipnóticas como las terrazas plateadas de Jaipur donde un astrónomo manejó en su día un vocabulario igualmente bello y dulce para conjurar lo innominable y verterlo en pergaminos tranquilizadores, herencia para la especie, lección de escuela, barbitúrico de insomnios esenciales, y llega el día en que las angulas se han adentrado en lo más hondo de su cópula hidrográfica, espermatozoides planetarios ya en el huevo de las altas lagunas, de los estanques donde sueñan y se reposan los ríos, y los tortuosos falos de la noche vital se acalman, se acaman, las columnas negras pierden su flexible erección de avance y búsqueda, los individuos nacen a sí mismos, se separan de la serpiente común, tantean por su cuenta y riesgo los peligrosos bordes de las pozas, de la vida; empieza, sin que nadie pueda conocer la hora, el tiempo de la anguila amarilla, la juventud de la raza en su territorio conquistado, el agua al fin amiga citiendo sin combate los cuerpos que reposan" (CORTÁZAR, 1999, p. 27).

²⁴ No original: "Aquí se pregunta por el hombre aunque se hable de anguilas y de estrellas; algo que viene de la música, del combate amoroso y de los ritmos estacionales, algo que la analogía tantea en la esponja, en el pulmón y la sístole, balbucea sin vocabulario tabulable una dirección hacia otro entendimiento" (CORTÁZAR, 1999, p. 51).

²⁵ No original: "Lo que rechazo mientras usted me llena de informaciones sobre el decurso de los leptocéfalos es la sórdida paradoja de un empobrecimiento correlativo con la multiplicación de biblio-tecas, microfilms y ediciones de bolsillo" (CORTÁZAR, 1999, p. 57).

²⁶ Em palestra proferida na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, a cujo manuscrito tivemos acesso graças à viúva, Edith Flusser.

Bela é a ciência, doces as palavras que seguem o percurso das enguias e nos explicam a sua saga, belas e doces e hipnóticas como os terraços prateados de Jaipur onde um astrônomo maneja em seu dia um vocabulário igualmente belo e doce para conjurar o inominável e vertê-lo em pergaminhos tranquilizadores, herança para a espécie, lição de escola, barbitúrico de insônias essenciais, e chega o dia em que as anguilas penetram no mais fundo de sua cópula hidrográfica, espermatozoides planetários já no ovo das altas lagoas, dos açudes celestes onde sonham e repousam os rios, e os flexuosos falos da noite vital se acalmam, se acamam, as colunas negras perdem sua flexível ereção de avanço e busca, os indivíduos nascem para si mesmos, se separam da serpente comum, tateiam por sua própria conta e risco as perigosas bordas das poças, da vida; começa, sem que ninguém possa saber a hora, o tempo da enguia amarela, a juventude da raça em seu território conquistado, a água por fim amiga, cingindo sem combate os corpos que repousam (CORTÁZAR, 1974, p. 27).²³

À formulação científica, necessária mas ao mesmo tempo barbitúrico das insônias essenciais, contrapõem-se tanto a metáfora quanto o não parar de dizer. Ao falar de enguias e de estrelas, das estrelas enfim guiando as enguias, o narrador-observador não quer submeter a natureza ou usufruir uma satisfação acadêmica. Como Flusser com o seu *Vampyrotheutis*,

aqui se pergunta pelo homem, embora se fale de enguias e de estrelas; algo que vem da música, do combate amoroso e dos ritmos estacionais, algo que a analogia tateia na esponja, no pulmão e na sístole, balbuceia sem vocabulário tabulável uma direção para outro entendimento" (CORTÁZAR, 1974, p. 49).²⁴

O que o escritor se recusa a aceitar, enquanto o acadêmico o enche de informações sobre o percurso dos leptocéfalos, é "o sórdido paradoxo de um empobrecimento correlato com a multiplicação das bibliotecas, microfilmes e edições de bolso" (CORTÁZAR, 1974, p. 55).²⁵ É nesse momento que o escritor se afina com o filósofo que já observara a contradição que o nosso tempo promove: quanto mais valor adquire a ciência instituída, menos se sabe e menor o valor do saber.

Ajudando-nos a concluir, Flusser observara:²⁶ para quem busca a verdade por caminhos retos, fazer arte é somente manha. Para quem supõe na verdade meta inalcançável, aproximável apenas assintoticamente, todos os caminhos são tortuosos: é preciso mentir deliberadamente para ser desmentido e "destarte aproximar-se da verdade". A própria vida humana seria "um fazer como se, para ver como é" – em uma palavra: ficção.

Abstract

Theory of literature as epistemology. Philosophy as fiction. The distinctness of Iser: reality and fiction. The Eye of Carvalho, the Ox of Drummond, the Whale of Tabucchi. The philosophical fiction of Vilém Flusser and Julio Cortázar: the abyssal perspectives of Vampyrotheutis and Axolotle. When the radically-other sees the man.

Keywords: Epistemology; Theory of literature; Julio Cortázar; Vilém Flusser; Wolfgang Iser.

Referências

- ALLEN, Woody (Dir.). *Husbands and wives*. Produced by Richard Greenhut. [S.l.]: TriStar Pictures, 1992.
- _____. *The purple rose of Cairo*. A Jack Rollins and Charles H. Joffe production. [S.l.]: Orion Pictures, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977. p. 167.
- BERNARDO, Gustavo. Da prece à literatura. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo; MENDES, Ricardo (Org.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p.
- CARVALHO, Bernardo. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 71.
- CASSIN, Bárbara. *Aristóteles e o logos: contos da fenomenologia comum*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. *Final do jogo*. Tradução de Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971. p. 121.
- _____. *Final del juego*. Madrid: Alfaguara, 1993.
- _____. *Prosa del observatorio*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999.
- _____. *Prosa do observatório*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DARTIGUES, André. *O que é a fenomenologia?* Tradução de Maria José de Almeida. São Paulo: Moraes, 1992.

- EDDINGTON, Arthur Stanley. *The nature of the physical world*. Cambridge: Cambridge University Press, 1928.
- FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade*. São Paulo: Comissão Estadual de Cultura, 1967.
- _____. Da ficção. *O Diário*, Ribeirão Preto, 26 ago. 1966.
- _____. *Ficções filosóficas*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- _____. *Vampyroteuthis Infernalis: eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*. Com Louis Bec. Göttingen: Immatriz Publications, 1993.
- Flusser, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1991.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____. *Scripta*, Belo Horizonte, n. 6, 2000.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.
- _____. *No tempo do niilismo: e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- REDHEAD, Michael. *Da física à metafísica*. Tradução de Valter Alnis Bezerra. Campinas: Papyrus, 1997.
- SEIDENBERG, Roderick. *Posthistoric man: an inquiry*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1950.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.15.
- SYLVESTER, David. *A brutalidade do fato: entrevistas com Francis Bacon*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- _____. *Magritte*. New York: Harry Abrams, 1992.
- SZARKOWSKI, John (Sel.). *Modos de olhar: 100 fotografias do acervo do Museum of Modern Art, New York*. Tradução de Clifford Landers & Victoria Murat. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1999.
- TABUCCHI, Antonio. *Mulher de Porto Pim*. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 87.