



## O Olho Selvagem: Vilém Flusser e sua “Teoria” do Cinema

The Savage Eye: Vilém Flusser and his Film “Theory”

El Ojo Salvaje: Vilém Flusser y su “teoría” del cine

**Erick Felinto** - Universidade do Estado do Rio de Janeiro | Rio de Janeiro | Rio de Janeiro | Brasil | [erickfelinto@gmail.com](mailto:erickfelinto@gmail.com) |  <https://orcid.org/0000-0003-2613-5774>.

**Resumo:** Os textos e reflexões esporádicos de Vilém Flusser sobre o cinema nos permitem ao menos esboçar os princípios gerais de uma teoria, fundada na ideia do papel social desse meio como elemento de intervenção e transformação da cultura. A hipótese central do artigo é que as ideias do pensador checo convergem na noção do cinema como instrumento de preparação para a vida em uma sociedade pós-histórica. Suas proposições sobre o tema se aproximam tanto da noção de um cinema expandido como de conceitos desenvolvidos no campo do pós-humanismo, das filosofias da diferença e de proposições cosmopolíticas. Mais que isso, pretende-se sugerir que certas práticas textuais do autor também operam a partir de mecanismos essencialmente cinematográficos.

**Palavras-chave:** Vilém Flusser. Cinema expandido. Pós-humanismo. Pós-história.

**Abstract:** Vilém Flusser’s sporadic texts and reflections on film enable us to at least sketch the main elements of a theory anchored in the idea of the medium’s social role as a tool for cultural intervention and transformation. The core hypothesis is that Flusser’s ideas coalesce in the notion of cinema as a useful tool for living in a posthistorical society. His propositions on the topic approach the idea of expanded cinema as well as concepts derived from posthumanism, the philosophies of difference and cosmopolitical propositions. Moreover, I want to argue that some of the author’s textual practices also operate in connection with essentially cinematic mechanisms.

**Keywords:** Vilém Flusser. Expanded cinema. Posthumanism. Post-history.

**Resumen:** Los textos esporádicos de Flusser sobre el cine nos permiten por lo menos bosquejar los elementos generales de una teoría ancorada en la idea del papel social de ese medio como elemento de intervención y transformación de la cultura. La hipótesis central del artículo es que las ideas del pensador checo convergen en la noción del cine como instrumento de preparación para la vida en una sociedad posthistórica. Sus proposiciones sobre el tema se acercan tanto de la noción de cine expandido como de conceptos desarrollados en el campo del posthumanismo, de las filosofías de la diferencia e de las proposiciones cosmopolíticas. Además, sugiero que ciertas prácticas textuales del autor también operan a partir de mecanismos esencialmente cinematográficos.

**Palabras clave:** Vilém Flusser. Cine expandido. Posthumanismo. Posthistoria.



<http://dx.doi.org/10.22484/2318-5694.2020v8n19p113-130>

Recebido em dezembro 2020 – Aprovado em dezembro 2020.



## 1 Introdução

Para Philippe-Alain Michaud, a obra de Aby Warburg é marcada por uma dimensão cinematográfica. Se deixamos de lado a definição do cinema bom base em suas determinações tecnológicas, e, em lugar disso, o tomarmos como uma “interrelação conceitual de transparência, movimento e impressão, descobriremos, dentro do campo do cinema, as mesmas categorias que Warburg usou” (MICHAUD, 2004, p. 39-40). Em outras palavras, mesmo sem fazer cinema, Warburg teria posto as imagens da história da arte em movimento – particularmente em seu conhecido projeto do *Atlas Mnemosine*. Essa aproximação entre obras e estruturas de pensamento com o cinema foi feita também a partir de Benjamin. Ao utilizar uma técnica de “montagem literária” em seu Trabalho das Passagens (*Passagen-Werk*), o filósofo teria buscado inspiração em outras mídias, particularmente o cinema (HANSEN, 1987, p. 209)<sup>1</sup>. Meu objetivo central neste artigo é mostrar que o mesmo tipo de relação entre pensamento, textualidade e forma cinematográfica pode ser encontrado em Vilém Flusser. Quando se lê atentamente os textos de Flusser sobre o tema e quando se analisa seu peculiar estilo nos trabalhos mais experimentais (como em *Vampyroteuthis Infernalis*), percebe-se que tanto o cinema (ao menos aquele de matriz não-realista) como a crítica de cinema são entendidos como “formas de pensamento”. Ambos têm como missão “ensinar novas categorias da realidade e do conhecimento, novas maneiras de ver (*Anschauungsformen*), um novo tempo e um novo espaço” (FLUSSER, 1964, p. 5). Nas linhas que se seguem, pretende-se, inicialmente, traçar o esboço de uma teoria flusseriana do cinema. Em seguida, quero apontar como determinadas linhas do pensamento do filósofo convergem com a proposição de um cinema expandido, a partir da

---

<sup>1</sup> Para uma aproximação entre o *Passagen-Werk* de Benjamin e o Projeto Atlas de Warburg, ver Rampley (2000).



qual arte e vida irão convergir em uma nova consciência (YOUNGBLOOD, 1970).

Flusser não escreveu de forma sistemática ou exaustiva sobre o cinema. Seus escritos sobre o tema são poucos e esparsos. Rainer Guldin (2010) observa, inclusive, que suas reflexões se resumem a um punhado de artigos curtos, muitos deles publicados em jornais – não obstante o pensador afirmar que considerava o cinema como o “*medium* artístico por excelência” do tempo presente (GULDIN, 2010, p. 2). Como era costumeiro em seu modo de pensar, suas ideias sobre o cinema variam de um texto a outro, mas um núcleo comum de proposições básicas tende a manter-se constante. Como Benjamin, Flusser considerava o cinema uma tecnologia epocal, capaz de oferecer uma via de entrada privilegiada para determinada compreensão histórica da sociedade. Como Deleuze, encarava o cinema como forma de pensamento que deveria ser abordado por uma espécie de discurso filosófico (GULDIN, 2010, p. 4). Em *Die Geste des Filmens*, Flusser deixa claro sua percepção do *medium* fílmico como instância de produção de conceitos (e não de realidades cênicas). Diferentemente das imagens tradicionais, o cinema não apresenta fenômenos, mas sim “uma teoria, uma ideologia, uma tese”. O filme não narra acontecimentos, mas os representa e os torna representáveis – ele faz história (*er macht Geschichte*) (FLUSSER, 1993, p. 124).

Em *Crítica de Cinema*, Flusser (1964) inicia sua reflexão apelando à consagrada metáfora da conversação cultural. A cultura pode ser entendida como uma “teia formada por intelectos ligados entre si”, um diálogo que se processa ao longo dos séculos e do qual todos participamos intrinsecamente. A tarefa do crítico é semelhante à do tradutor: deve transpor a “densidade poética” dos criadores para a “clareza prosaica” da conversação cultural. O cinema, como nova linguagem, abre um novo campo de possibilidades para “articular o inarticulado”. Com isso, ele ofereceria uma via intelectual alternativa às cansadas linguagens da filosofia, da religião e da ciência. Essa nova visão que o cinema nos



oferece implica um problema essencialmente filosófico e ontológico: trata-se de pôr em questão a própria noção de realidade. É por essa razão que, para Flusser, os filmes não devem prender-se a um realismo ingênuo, mas sim debruçar-se sobre as próprias “regras do cinema”. Perceber a realidade pelo viés do cinema significa trabalhar novas categorias do conhecimento, novas formas de intuição do tempo e do espaço (um tema que será aprofundado, como se verá, em ensaios como *Filmerzeugung und Filmverbrauch* e *Die Geste des Films*). O cinema é criação, fundamentalmente, porque nos abre um mundo novo, dentro de cujo domínio a crítica deve nos ensinar a habitar.

O futuro que o cinema abre à humanidade é precisamente aquele no qual a distância entre arte e vida tende a desaparecer. Na concepção essencialmente cibernética de Flusser, a arte traduz-se em um sistema de armazenagem de informação. Flusser já percebera, porém, que toda superfície material está condenada a desintegrar-se face à inclemência do tempo. Se existe alguma matéria capaz de preservar informação de modo virtualmente imperecível é a matéria viva. Nos organismos, no código genético, encontra-se o mais perfeito suporte informacional que se pode conceber. Nesse sentido, a arte do futuro, alimentada pelas revoluções telemática e biotécnica, encontra-se com o conceito antigo, clássico da arte como *ars vivendi*. Sem hesitar em sugerir o uso de tecnologias genéticas para engendrar novos corpos, Flusser propõe que a grande obra de arte do futuro sejamos nós mesmos. Essa arte deverá criar não apenas corpos novos, mas também um espírito novo. A evolução deixaria de ser, assim, um processo cego para tornar-se “programação deliberada” (FLUSSER, 1998, p. 87). Esse pode nos parecer, hoje, um cenário de ficção científica. Mas não é precisamente a tarefa da ficção científica repensar o presente e imaginar futuros possíveis? Em *Especulações em torno do filme “2001”*, Flusser toma a obra de Kubrik como ferramenta para pensar a questão da busca pela verdade – que, mesmo sendo uma noção absurda e inalcançável, “é a mola que impulsiona a humanidade”



(FLUSSER, 1968, p. 3). É pelo fato de não se enquadrar em sua situação, mas almejar sempre superá-la, que o homem se distingue dos outros seres. Em essência, esse é nosso “louvor da futilidade”. Em “2001”, é o misterioso monólito que encarna o elemento de “antinaturalidade” inelutavelmente fascinante para nós, e que eventualmente irá transformar “homens em seres novos e inimagináveis” (FLUSSER, 1968, p. 3).

O cinema, como se viu, é o *medium* capaz de nos anunciar novas categorias da realidade. O gesto fílmico é aquele do “novo homem”, uma criatura pela qual podemos não ter necessariamente simpatia (FLUSSER, 1993, p. 124). Essa frase com que o filósofo encerra o curto ensaio sobre o gesto de filmar é bastante misteriosa. Talvez indique o elemento de estranheza visceral que essa humanidade futura, possivelmente transformada e dotada de cérebros inteiramente esféricos, como os cefalópodes, segundo especula Flusser (1994, p. 100) em outro texto, poderia produzir em nós, pobres humanos ainda dominados pelo pudor de intervir radicalmente sobre nossa própria matéria vital. Mas se os futuros possíveis que se descortinam à nossa frente são tão surpreendentes e inesperados, como pode o cinema preparar-nos para eles? Ocorre que o cinema não está submetido à linearidade do tempo e da forma de pensamento característica da época histórica. Se nossas instituições de ensino ainda nos programam para enxergar o mundo de forma linear, nossas tecnologias já nos lançam para o cosmos pós-histórico (*nachgeschichtlich*) que estamos começando a habitar. Um dos acontecimentos epocais mais importantes do momento pós-histórico é a multiplicação dos pontos de vista. Nosso tempo já é pós-ideológico, pois não se orienta por apenas um ponto de vista fixo (*Standpunkt*). É interessante, nesse sentido, observar a particularidade da expressão alemã. Mais que simplesmente uma visada, um *Standpunkt* é um lugar onde se está. Esse lugar existencial, ou melhor, clima existencial, é o do que poderíamos chamar de *poliperspectivismo*.



Ocupar um local determinado é a forma de existir da era histórica. Passear por entrelugares, a da era pós-histórica. Quando elabora suas ficções filosóficas, Flusser ensaia uma forma de escrita pós-histórica, na qual a questão do olhar e dos pontos de vista adquire importância vital. Não é causal o interesse de Flusser pelas criaturas estranhas, como os octópodes ou os extremófilos. A ficção filosófica é um exercício de se imaginar no lugar de um outro, de enxergar o mundo pelos olhos desse outro – que é tão mais interessante quanto menos familiar se apresente. Em outras palavras, aqui se lida com o fascínio por tudo que é da ordem do alienígena. A ficção filosófica é, assim, exatamente como a “filosoficção” de Peter Szendy (2011, p. 71): um campo de experiência ao qual a filosofia não pode escapar “tão logo ela é confrontada com aquilo que se chama um ponto de vista”. Szendy mapeia a intrusão da figura alienígena nas paragens filosóficas, inclusive nos escritos de um prócer do Iluminismo como Kant. Para produzir sua antropologia filosófica e entender o que singulariza o humano, Kant teve de trabalhar com a ficção do alienígena como termo de comparação. Somente no confronto com esse outro (possível) ente racional conseguimos produzir um espelho no qual podemos enxergar-nos. Nos interstícios do pensamento que produziu a crítica da razão pura, vemos desenhar-se, assim, a “filosoficção do todo-outro” (*philosofiction du tout-autre*) (SZENDY, 2011, p. 93) – essa estranha entidade que representa mesmo os limites da razão. Ali, onde terminam a ciência e o conhecimento, abre-se um espaço para a imaginação radical. Como sugere Szendy (2011, p. 20), os filmes de ficção científica podem enunciar “as políticas que moldam nosso mundo”.

Para Flusser, diferentemente da fotografia, o cinema é fluido e menos cartesiano. O operador da câmera “não salta de uma conclusão (*Schluß*) para outra [como faria o fotógrafo], mas deixa que suas decisões (*Entschlüsse*) misturem-se indecidas (*unentschlossen*)” (FLUSSER, 1999, p. 91). Dessa forma, enquanto a experiência fotográfica pode ser comparada à do mundo macrofísico, no qual a distinção entre onda e



partícula faz sentido, o cinema se aproxima da percepção quântica microfísica. Essa singularidade do *medium* fílmico deve ser explorada em toda sua potencialidade para fazer jus a sua missão de desvelar novas intuições do real. Em *Crítica de Cinema*, Flusser apresenta uma curiosa bifurcação entre o cinema “realista” e o que ele define como “concreto”. Nessa intrigante terminologia, como nota Rainer Guldin, o concreto, diferentemente do que esperaria nosso senso comum, traduz aquele tipo de filme que “é fiel à sua própria estrutura interior e não à realidade linguisticamente codificada”, ou seja, quando ele “explora total e completamente suas próprias potencialidades mediais” (*die eigenen medialen Potentialitäten voll und ganz ausschöpft*) (FLUSSER, 1964, p. 5). De fato, se o papel do cinema é colaborar para a apreensão (e mesmo a criação) de novas realidades, não faria sentido investir nossas expectativas em um cinema de matriz “realista”.

Importa advertir, porém, que a essência da experiência fílmica (de um ponto de vista fenomenológico) não se encontra no operador da câmera ou mesmo em seu material bruto, mas sim naquele que efetivamente produz o filme. Essa figura, que Flusser chama de “*Filmproduzent*” em *Filmerzeugung und Filmverbrauch*, “*Operator*”, em *Filme*, e “*Filmemacher*”, em *Die Geste des Films*, não é outro senão o montador. Atuando a partir de uma espécie de esfera transcendente, com sua tesoura e cola, o montador intervém no filme de modo a reorganizá-lo (*umzugestalten*) (FLUSSER, 2007, p. 191). Sua atividade é comparada à de um demiurgo, que não somente transcende o tempo, mas também pode dar novas formas à temporalidade. Se tanto o ser divino como o montador são capazes de ver o começo e o fim da história, apenas o segundo seria capaz de “brincar com a linearidade” (*mit der Linearität spielen*) (FLUSSER, 1999, p. 93). A tecno-imaginação do montador, um verdadeiro “movedor imóvel” (tal qual a divindade aristotélica) (FLUSSER, 2007, p. 192), supera tanto a da magia como a da cadeia conceitual do pensamento causal. Nesse sentido, o rolo de filme nada mais é que a



última articulação de uma cadeia de “textos” a partir da qual a humanidade tenta desenrolar o mundo de modo a dar-lhe um sentido. Ou seja, seguindo a progressão histórica tradicional das eras tecnológicas de Flusser, teríamos inicialmente o mundo mágico das imagens, o universo histórico da escrita e o advento de uma nova forma de magia característica das tecno-imagens (fotografia, cinema, vídeo).

Na atividade cinematográfica, pode identificar-se dois níveis de operação, o primeiro interno ao próprio filme (aquele dos atores e das ações). O segundo, externo, é precisamente o do montador que desestrutura a linearidade. O que singulariza o cinema não é exatamente um desinteresse pela história, como seria de se esperar de uma tecnologia epocal da pós-história. Pelo contrário, somente agora a história pode ser efetivamente “feita”, dado que apenas hoje podemos ver através dela, fazer dela imagens. Finalmente percebemos que a história nada mais é que “um desenrolar (*Aufrollen*) de imagens em conceitos” (FLUSSER, 2007, p. 195). Dessa forma, torna-se finalmente possível manipulá-la. Em *Filmerzeugung und Filmverbrauch*, Flusser formula o problema das consciências história e pós-histórica nos seguintes termos:

[...] para a consciência histórica, o ser é um tornar-se. Para a tecno-imaginação fílmica, o tornar-se é uma ilusão produzida através de uma projeção de velocidade específica, precisamente calculável, de imagens discretas, sequencialmente ordenadas sobre uma tela (FLUSSER, 1999, p. 94).

A maioria dos filmes são ruins, afirma Flusser, pois ainda nasceram da consciência histórica. O que se processa com o cinema, porém, não é uma simples dissolução da consciência histórica, mas antes sua superação com conservação. Flusser utiliza aqui, de fato, o termo e o conceito hegeliano da *Aufhebung*, no qual tese e antítese são ao mesmo tempo superadas e conservadas na síntese. Falta-nos ainda tecno-imaginação suficiente para nos engajarmos com o novo mundo. A tecnocracia é



precisamente o perigo que ameaça nossa obtenção de um novo nível de consciência – por carência de potências tecno-imaginativas.

O fato é que, para Flusser, as salas de cinema contemporâneas são locais onde as massas performam uma espécie de nova religião. O espectador é programado por uma estrutura aparativa transcendente, como nas antigas catedrais, sem tomar consciência do momento pós-histórico no qual estaria ingressando. As tecno-imagens são consumidas, assim, como se fossem imagens tradicionais ou textos. Alterar essa situação implica que o espectador olhe para trás, em direção ao próprio aparato, de modo a compreender sua singularidade medial. Essa é a essência da distinção entre o consumir filme (*Filmverbrauch*) e o produzir filme (*Filmerzeugung*), a passagem de uma atitude passiva para um domínio ativo do meio tecnológico. Implica ainda um tipo de cinema que abandona o realismo ingênuo e brinca com suas próprias potencialidades midiático-imaginativas e com a temporalidade linear. Em *Do Olho Selvagem*, uma de suas raríssimas resenhas de filme, Flusser analisa a obra de Paolo Cavara, *L'occhio selvaggio* (1967), demonstrando como a crítica de cinema deve ser reflexão filosófica sobre o *medium*. De fato, o filme é interessante por tratar uma mensagem que é a mesma “de certos discursos filosóficos, e não é a mesma” (por ter sido traduzida para um novo suporte midiático) (FLUSSER, 1969, p. 5). E a questão essencial, como não poderia deixar de ser, é: “o que é a realidade?”

Essa é uma das questões centrais, senão a central, que um filme “concreto” deve propor. Invocando figuras da filosofia, como Husserl e Wittgenstein, Flusser afirma que o olhar do observador interfere na realidade percebida. Novamente, a ideia de uma percepção “quântica” da realidade é invocada por Flusser. Para o filósofo, *O Olho Selvagem* revela, também, a situação de *Bodenlosigkeit* (falta de fundamento) na qual nos encontramos. A perda do sentido de realidade nos torna “selvagens”. O que isso quer dizer exatamente não é claramente explicado. O texto termina com a expectativa de que a solução de nossos dilemas hodiernos



esteja em uma “superação de nós mesmos” (FLUSSER, 1969, p. 5). Talvez isso indique a necessidade de construir um novo olhar “pós-humano”, transição que Flusser sugere continuamente em sua obra, especialmente em *Vom Subjekt zum Projekt*, mas que nunca parece completar (FELINTO; SANTAELLA, 2012). Um cinema autenticamente concreto só pode ser plenamente fruído por uma humanidade que transicionou para a pós-história. Um período histórico no qual, como escreveu Youngblood (1970, p. 45), a arte, a ciência e a metafísica convergem novamente após séculos de separação radical – uma ideia com a qual Flusser certamente concordaria. O conceito de cinema expandido de Youngblood (1970) envolvia também uma expansão da consciência, produzida a partir da ampliação e aperfeiçoamento das tecnologias cinematográficas.

Mas não se poderia produzir efeitos ao menos semelhantes a partir de formas textuais experimentais (e convergentes com certos aspectos do cinema concreto)? É isso que, creio, Flusser intenta fazer, como antes Benjamin, por meio de algumas de suas fábulas filosóficas. O exemplo mais claro seria *Vampyroteuthis Infernalis*, texto escrito em parceria com o artista Louis Bec, que elaborou os desenhos acompanhando o livro. Para Petra Gropp (2006), a comunicologia de Flusser se materializa em um tipo de textualidade muito particular. Afinal, em Flusser, a teoria do conhecimento, a estética e a filosofia, assim como a literatura, são entendidas como “práticas de projeção de mundos vitais (*Lebenswelten*) e realidades” (GROPP, 2006, p. 232). Na passagem de uma cultura da escrita para a das tecno-imagens, os textos se tornam cada vez mais imaginativos e fantásticos. São imaginativos tanto enquanto possuidores de uma qualidade particularmente imagética quanto no sentido de estarem mais abertos ao universo das ficções. As imagens flusserianas são programas para mundos alternativos, são projeções (termo fundamental do vocabulário de Flusser e que evoca o domínio do cinema) imaginárias de “cenários fantásticos e modelos vitais estéticos” (GROPP,



2006, p. 237). À medida que os limites entre ciência e estética se dissolvem no mundo contemporâneo, *Vampyroteuthis Infernalis* surge como modelo de uma produção textual e de pensamento na qual o “filosofar com imagens torna-se, enquanto práxis auto-reflexiva, em uma obra medial-artística” (*medienkünstlerischen Arbeit*) (GROPP, 2006, p. 274).

Em certo sentido, William Brown e David Fleming (2020) reconhecem essa qualidade cinematográfica de *Vampyroteuthis Infernalis* quando jogam com o divertido conceito de um “cinema-lula do inferno” ou “*Kinoteuthis Infernalis*” para caracterizar uma cinematografia obcecada com criaturas tentaculares; um “cinema horrivelmente filosófico, de tentáculos que nos tocam e que arrastam o pensamento para reinos não-humanos sombrios, onde muitos dos limites tradicionais, fronteiras e divisões não mais se aplicam” (BROWN; FLEMING, 2020, p. 33). O título desse curioso ensaio é o nome científico de um octópode que, no texto flusseriano, encontra-se na fronteira entre realidade e ficção, ciência e poesia (a “lula-vampiro do inferno”). *Vampyroteuthis*, a pequena lula que habita as profundezas abissais, é a protagonista de uma odisseia filosófica na qual o mecanismo alegórico é usado para produzir uma reflexão sobre a condição humana e nossas relações com a tecnologia e as figuras da alteridade. Esse personagem converte-se, ele mesmo, em uma mídia orgânica – lembremos que muitas lulas possuem cromatóforos, permitindo que sua pele mude de cor e atue como uma espécie de tela viva. *Vampyroteuthis* é um animal “mole” (*Weichtier*) que, como um *software* (“soft” sendo aqui o termo-chave) que armazena e processa informações em seu próprio corpo. Mais que isso, poder-se-ia dizer que *Vampyroteuthis* é um produtor de cinema, cuja “noite eterna” é preenchida por suas emissões coloridas e sons: “um eterno jogo de cores e sonoridades, um ‘*son et lumière*’ de extraordinária riqueza” (FLUSSER, 2002, p. 36).



O texto flusseriano se desdobra em uma série de situações nas quais aprendemos sobre a “arte”, a “cultura” e o “pensamento” de Vampyroteuthis. Como em uma espécie de documentário científico ficcionalizado (é fácil evocar aqui os trabalhos de Jean Painléve), tenta-se capturar Vampyroteuthis nas redes de pesca e do conhecimento. Tanto nas imagens textuais de Flusser como nas ilustrações de Louis Bec, a estranha criatura nos revela seu misterioso Dasein (existência). O problema da objetividade é aqui novamente postulado, pois como poderemos pensar objetivamente sobre os mamíferos, por exemplo, se antes não tivermos superado a “mamiferidade” (*Säugtierhafte*) do homem? (FLUSSER, 2002, p. 19). Aproximamo-nos de Vampyroteuthis ao imaginarmos uma condição pós-humana, olhando para ele com quem mira um espelho invertido. Uma sequência de imagens projetada na escuridão das fossas sombrias na qual podemos perceber os traços de uma possível humanidade futura: isso é Vampyrotuethis Infernalis. Flusser desenvolve, assim, uma poética da escrita como uma série de cenas; como uma corporificação da escrita enquanto práxis de uma autorreflexão medial (GROPP, 2006, p. 283).

Essa lógica é ainda mais explícita em *Angenommen: Eine Szenenfolge* (Suponhamos: uma sequência de cenas), coleção de pequenos textos configurados em “cenas” nas quais curiosos acontecimentos e temas de reflexão se desdobram. O primeiro cenário chega a lembrar um filme de ação hollywoodiano, e se expressa na forma de uma montagem paralela:

[...] um terrorista corre com uma metralhadora por um terreno: ele corre contra o futuro. Um futurólogo calcula em seu terminal de computador o percurso do terrorista: ele corre contra o presente. Por fim, cruzam-se os caminhos. O terrorista salta do terreno (do terminal) sobre a mesa do futurólogo. Nesse ponto ele diz: “devo infelizmente atirar em ti, pois estás no caminho para o futuro”. Ele aperta o gatilho. Pudessem o futurólogo ainda falar, comentaria seu destino



com as seguintes palavras: “eu contava com essa possibilidade” (FLUSSER, 2000, p. 7).

*Anegnommen* se estrutura em uma série de cenários hipotéticos que ilustra perfeitamente o caráter especulativo do pensamento de Flusser, sempre em diálogo com os universos da ficção, dos mitos e das fábulas. Afinal, a função da teoria é não somente imaginar futuros possíveis, mas mesmo colaborar para sua realização. E o cinema “concreto”, lembremos, é teoria. As cenas de *Angenommen* se desenrolam em diferentes temporalidades, em forma fragmentária e episódios independentes, mas por vezes interconectados. Na cena final, intitulada *Showdown*, Flusser discute o olhar teórico, e com um linguajar teológico que pontua frequentemente seus textos, como se viu no caso de *Filmerzeugung und Filmverbrauch*. Ali, crença e teoria são definidos como “dois nomes para o mesmo caminho” (FLUSSER, 2000, p. 76). Ambos são tentativas de explicação, de lidar com a incerteza de para onde estamos sendo levados (um limitado e científico; o outro geral e imaginativo). A imagem fundamental dessa última cena é a ideia de que estamos todos sendo arrastados pelas ondas (do tempo), como num filme cujo final desconhecemos.

Em *Die Gesten des Filmens*, Flusser (1993) compara cinemas aos supermercados. Eles são como a basílica da antiguidade, cada um desempenhando uma das funções desta última: como mercado e como igreja. Aqui, a atitude religiosa tem um sentido negativo, e é associada com formas de programação típicas da cultura de massas (*Massenkultur*). Ocorre que, mesmo considerando o cinema como “o médium artístico contemporâneo por excelência” (FLUSSER, 1993, p. 119), Flusser distinguia, como já se viu, entre duas diferentes formas de fazê-lo. A salas de cinema são associadas com a primeira forma, ingênua, realista, ao passo que os filmes “concretos” são aqueles que se concentram nas possibilidades e configurações do próprio meio. O verdadeiro “gesto



fílmico” (o que há de realmente revolucionário no cinema) não é a experiência espectral, mas sim o ato de cortar e colar. E não se trata somente de (re)contar histórias – como é característico no filme hollywoodiano. Mais que isso, o criador pode “combinar fenômenos ainda não acontecidos de modos ainda não experimentados e pô-los a desenrolar-se” (*ablaufen lassen*) (FLUSSER, 1993, p. 123). Trata-se de prever o futuro, não como nas utopias ou não ficção científica, mas como “acontecer presente” (*gegenwärtiges Geschehen*) (FLUSSER, 1993, p. 123). É na possível não-linearidade do filme que repousa sua inovação. Enquanto mensagens lineares são lidas e interpretadas conceitualmente, o discurso do filme é decifrado por meio da imaginação. Hoje, existem dois níveis da história: o quadridimensional da vida cotidiana e o tridimensional do cinema. A tendência é que esse segundo supere o primeiro, de modo que não se exclui a possibilidade de que a “história existencialmente significativa” termine por se desenrolar diante de nossos olhos em telas em vez de no espaço-tempo (FLUSSER, 1993, p. 124). E seria então que o cinema expandido se confundiria com a vida.

Não é improvável que a visão flusseriana do cinema cumpra um papel análogo ao das suas ficções filosóficas. Afinal, ambas são modos de especular e inventar futuros. Ambas são dirigidas a essa humanidade que ingressa em uma nova era pós-histórica e se vê premiada a repensar seus fundamentos. Nessa nova era, seremos compelidos a experimentar inauditas formas de temporalidade e espacialidade, seremos forçados a lidar com a dissolução das fronteiras entre a realidade e a ficção em um mundo marcado pela assustadora multiplicidade de pontos de vista. No fundo, retorna-se sempre à questão da perspectiva.

Em seu estudo sobre a filosofia de François Laruelle, *All Thoughts are Equal*, John Maoilearca (2015, p. 29) afirma fazer uso de um modo de pensamento cinematográfico, no qual ideias como “postura”, “posição” e “mutação” ocupam lugar central. Não obstante criticar o fato de o Vampyroteuthis de Flusser apresentar-se como uma fábula (o que



invalidaria sua aposta numa superação do antropocentrismo e no exercício efetivo de outros pontos de vista)<sup>2</sup>, Maoilearca vê argumentos importantes na ficção filosófica. A postura de Vampyroteuthis, afirma ele após citar uma longa passagem do texto de Flusser, “é revolucionária”. Mas para dar o passo seguinte é necessário considerar a noção de postura para além de uma simples causa anatômica. Ela deve ser, mais que isso, uma “cosmovisão fisicalizada” (MAOILEARCA, 2015, p. 239). Em outras palavras, trata-se de efetivar um autêntico cosmopolitismo no qual todas as possíveis posturas (animais e humanas) sejam igualmente partes do mesmo Real, sem que haja autoridade de uma sobre a outra. Em resumo, “devemos mutar ‘quem’ nós somos, nossa postura, antes que possamos fazer qualquer coisa de bom ou mesmo esperar por uma verdadeira utopia” (MAOILEARCA, 2015, p. 241). É isso que a “philo-ficção” de Laruelle se propõe produzir. Mas não será esse também o objetivo das ficções filosóficas de Flusser – mesmo que possam frequentemente falhar em seus propósitos?

Para retornar à trivialidade com que este artigo se iniciou, repitamos: Flusser escreveu muito pouco sobre o cinema. Todavia, algumas de suas intuições sobre essa mídia e sobre o problema da perspectiva parecem convergir com propostas que se encontram em reflexões muito mais próximas de nós temporalmente (em pensadores como Katherine Hayles ou John Maoilearca, por exemplo<sup>3</sup>). Ou, pelo menos, elas podem ser lidas a partir de perspectivas dessa natureza. Desse modo, mais importante que ler Flusser à luz de sua época e a partir de uma atitude de radical fidelidade às suas teses seria lê-lo sempre em confronto com ideias capazes de nos lançar para além do universo flusseriano. Paradoxalmente, porém, essa me parece ser uma atitude profundamente flusseriana. O filósofo da falta de fundamento

---

<sup>2</sup> E, mesmo assim, Maoilearca escolhe como epígrafes de seu livro, trechos de Vampyroteuthis Infernalis e de Cosmologias, de Eduardo Viveiros de Castro.

<sup>3</sup> Ver o artigo de Hayles (2014) nas referências.



(*Bodensoligkeit*) nos apresenta seus pontos de vista, mas ao mesmo tempo nos abre a possibilidade de miradas infindáveis que se lançam ao encontro de mundos novos e espetaculares. O cinema, como exercício possível de um *poliperspectivismo* e de uma *politemporalidade*, constitui uma das ferramentas mais importantes a nosso dispor para visualizar e produzir tais mundos. Pode-se especular que o “olho selvagem” de Flusser seja não apenas o do sujeito que perdeu o senso da realidade, mas também aquele de outros sujeitos possíveis, como os animais, como os alienígenas, como os pós-humanos, como o do “todo-outro”. Talvez, ainda, a solução que buscamos para lidar com as novas realidades que nos inquietam em um mundo ultra-tecnológico, sempre ameaçado pelo espectro totalitário, “esteja na própria descoberta da nossa selvageria, que seria uma superação de nós mesmos em sentido novo?” (FLUSSER, 1969, p. 5).

## Referências

BROWN, William; FLEMING, David H. **The Squid Cinema from Hell: Kinoteuthis Infernalis and the Emergence of Chthulumediality**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. **O Explorador de Abismos: Vilém Flusser e o Pós-Humanismo**. São Paulo: Paulus, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Angenommen**: Eine Szenenfolge. Göttingen: European Photography, 2000.

FLUSSER, Vilém. Crítica de Cinema. **O Estado de São Paulo** (Suplemento Literário), São Paulo, 01 ago., 1964.

FLUSSER, Vilém. Do Ôlho Selvagem. **O Estado de São Paulo** (Suplemento Literário), São Paulo, 08 mar., 1969.

FLUSSER, Vilém. Especulações em torno do Filme “2001”. **O Estado de São Paulo** (Suplemento Literário), São Paulo, 03 ago., 1968.

FLUSSER, Vilém. **Ficções Filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.



FLUSSER, Vilém. **Gesten**: Versuch einer Phänomenologie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. 1993.

FLUSSER, Vilém. **Kommunikologie**. Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Medienkultur**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Vampyrotheuthis Infernalis**: Eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste. Göttingen: European Photography, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Vom Subjekt zum Projekt – Menschwerdung**. Düsseldorf: Bollman. 1994.

GROPP, Petra. **Szenen der Schrift**: Medienästhetische Reflexion in der literarischen Avantgarde nach 1945. Bielefeld: Transcript, 2006.

GULDIN, Rainer. "Mit Schere und Klebstoff": Überlegungen zur filmischen Techno-Imagination bei Vilém Flusser. **Flusser Studies**, Lugano, n. 10, p. 1-24, nov. 2010.

HANSEN, Miriam. Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology". **New German Critique**, Durham, n. 40, p. 179-224, Winter, 1987.

HAYLES, Katherine. Speculative Aesthetics and Object-Oriented Inquiry (OOI). **Speculations: A Journal of Speculative Realism**, New York, v. 5, 2014.

MAOILEARCA, John Ó. **All Thoughts Are Equal**: Laruelle and Nonhuman Philosophy. Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 2015.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the image in motion**. New York: Zone Books, 2004.

RAMPLEY, Matthew. **The Remembrance of Things Past**: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin. Wiesbaden: Harrassowitz, 2000.

SZENDY, Peter. **Kant chez les Extraterrestres**: Philosophictions Cosmopolitiques. Paris: Les Éditions du Minuit, 2011.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: E. P. Dutton & Co., 1970.



### **Sobre o autor:**

**Erick Felinto** - Doutor e Pesquisador do CNPq, com estágio de Pós-Doutoramento Sênior (CAPES) na Universität der Künste Berlin (UdK) sobre Teorias da Mídia (2010-2011). Mestrado em Comunicação pela UFRJ e Especialização pela University of California, Los Angeles, USA. Professor Titular e Coordenador do PPGCom-UERJ, atuando principalmente nos temas de Estudos de Cinema, Cibercultura, Epistemologia da Comunicação, Imaginário e Teoria Literária.