



Por uma *fanerologia* das imagens: Adolf Portmann e as formas animais*

EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA

Pesquisador associado Unicamp/IEL/Fapesp

Resumo: A partir de uma incursão na obra *Die Tiergestalt (A forma animal)*, de 1948, do zoólogo suíço Adolf Portmann e de sua recepção conceitual no âmbito da filosofia e da teoria literária discutimos a noção de “fanerologia”, a partir da qual as imagens existem como uma pele do mundo.

Palavras-chave: Forma animal. Animalidade. Fanerologia. Pele. Imagem.

Abstract: Starting from the reading of *Die Tiergestalt (Animal forms and Patterns: A study of the Appearance of Animals)* published in 1948 by Adolf Portmann, this article will discuss the conceptual reception of “phanerology” in Philosophy and Literary Theory. From this point of view we’ll develop how the images appear as a skin of the world.

Keywords: Animal form. Animality. Phanerology. Skin. Image.

Résumé: A partir d’une lecture de *Die Tiergestalt (La forme animale)*, parue en 1949, du zoologiste suisse Adolf Portmann, nous discuterons une réception conceptuelle d’une “phanérogie” dans le cadre de la philosophie et de la théorie littéraire pour penser les images comme une peau du monde.

Mots-clés: La forme animale. Animalité. Phanérogie. Peau. Image.

1. A forma animal e a ênfase da forma

Publicado em 1948, *Die Tiergestalt (A forma animal)* é um livro que estabelece uma mudança de olhar aos viventes não-humanos, discutindo o que estava demasiadamente deslocado de uma discussão em torno da vida, isto é, uma observação a partir da forma, o entendimento da aparência como uma exteriorização do que os animais *ocultariam* e que as investidas taxonômicas nos tornariam visível. A questão é que sempre há um sentido em vias de ser descoberto, a partir do qual toda a história da classificação testemunha a necessidade de encontrar o sentido oculto do animal ou das plantas.

O zoólogo suíço e professor da Universidade de Basileia Adolf Portmann (1897-1982) contribuiu para um outro ponto de vista desse aspecto. Segundo Portmann, os organismos esconderiam uma assimetria interior por uma simetria exterior. Todavia, *A forma animal* repousa sobre a leitura segundo a qual as formas animais não nos seriam destinadas e que as mesmas não possuem uma finalidade, isto é, não foram produzidas para serem vistas por determinados espectadores, sendo formas que permaneceriam no mais puro dispêndio, sem necessariamente serem funcionais. Resumindo, as formas animais seriam sem função e finalidade aos humanos que a observam.

A questão é simples, mas de difícil elaboração, pois solicita uma reflexão sobre o que era marginal na biologia e na zoologia, pelo menos até que Portmann se interrogasse sobre a forma animal no conceito central elaborado ao longo da sua obra, o de “autoapresentação” (*Selbstdarstellung*), segundo o qual as formas vivas não se restringem ao metabolismo e ao fator da conservação da vida, embora sejam esses dois aspectos essenciais. A forma é portanto particular e sua existência não seria um fim único. A partir da “autoapresentação”, as aparências, ao invés de serem direcionadas a outra espécie, ampliariam o campo visual de quem as observa. Aqui, esse conceito de Portmann migra sob o aspecto de uma operação crítica para elaborarmos um motivo epidérmico a fim de construirmos uma leitura das imagens a partir de uma perspectiva animal. Nessa leitura, propor um motivo epidérmico não reduz a nossa problemática, mas cria uma ambiguidade inicial que é preciso esclarecer com a pergunta: de qual pele ou de quais peles falamos? Em um primeiro momento a pele seria

* Esse ensaio resulta da tese de doutorado *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille), defendida em cotutela entre o Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG e o Departamento de Filosofia da Ecole Normale Supérieure – ENS, em Paris, sob a orientação de Maria Esther Maciel (UFMG) e Dominique Lestel (ENS). A pesquisa foi desenvolvida com Bolsa da Capes, no Brasil e em Paris. Ele é a primeira parte de um livro em curso sobre o mundo e a pele das imagens.

1. Na edição francesa de *Milieu animal, milieu humain*, de Jakob von Uexküll, o tradutor, Charles Martin-Fréville, acrescenta uma nota que vale ser mencionada pelo aspecto em que a técnica contribui para exceder a percepção humana e desumanizar a relação com o mundo: “Após o cinema, foi uma outra arte reprodutível, a fotografia, que foi mobilizada para tornar as percepções animais mais acessíveis. 1º Enquanto a invocação do cinema era didática, a fotografia exerce um papel funcional: trata-se de restituir à percepção humana uma percepção que é outra. Uexküll antecipa um campo de aplicação fecundo para essas formas artísticas. 2º Nos dois casos, a técnica permite ampliar a percepção humana e desumanizar a relação com o mundo. Em certo sentido, Uexküll encontra a corrente do pensamento que vê na técnica uma alienação do humano e da perda de sua identidade. Mas, se os seguidores dessa tradição não fazem mais que se lamentar concentrando-se apenas sobre uma parte, Uexküll observa claramente o aporte, divertindo-se. A desumanização pela técnica acompanha uma desumanização da percepção que, de uma parte, distancia a escala da percepção humana e, por outra, permite chegar a outras escalas e simular a percepção animal à qual ele se dirige. Submetendo o antropomorfismo da percepção a diversas metamorfoses, a técnica torna-se um fato da animalização da experiência” (UEXKÜLL, 2010: 61).

um acontecimento mimético que depende de uma gramática fisiológica do corpo para, a partir desse referente, abandonar a representação do órgão e construir camadas de sentido a partir de um olhar pela forma animal. Referimo-nos, assim, às peles que são recriadas e inventadas.

O procedimento descrito requer um antropomorfismo crítico a fim de pensar o olhar aos viventes não-humanos e sua relação com as imagens. O início de *A forma animal* examina o problema do olhar antropomórfico, fator base de nossa aporia, diante das formações de protozoários radiolários no mar, imagem capaz de ser vista apenas por microscópios. Se observarmos esse aspecto por outro pensador importante para a filosofia, ainda na primeira metade do século XX, Jakob von Uexküll, endossaríamos a nota do seu tradutor francês, Charles Martin-Fréville que, ao afastá-lo de Martin Heidegger para aproximá-lo de Gilles Deleuze e Félix Guattari, discute um argumento inusitado: a técnica não apenas desumaniza o homem, mas o animaliza.¹ Por um outro viés, podemos observar a relação mais íntima entre os biomorfismos e a arte quando Portmann enfatiza que essas formas radiolárias poderiam ser frutos de uma criação artística e humana, embora elas existam há muito tempo, antes mesmo da aparição da própria humanidade. Esse aspecto estabelece uma estreita relação entre os detalhes das formas viventes e o princípio da abstração,² abrindo a perspectiva para outros mundos, onde dois artistas limítrofes se impõem em um experimentalismo historicamente exemplar para o que estamos discutindo: o escultor e fotógrafo alemão Karl Blossfeldt e o realizador e biólogo francês Jean-Painlevé, ambos sendo importantes para o ciclo da revista *Documents* (em sua crítica ao antropomorfismo mais contundente, 1929-1930), o primeiro com os detalhes ornamentais das plantas ampliados na imagem fotográfica e o segundo com as imagens mais detalhadas da vida submarina.

Expandimos as formas animais para as formas viventes sem deixar de observar que, a partir de Adolf Portmann, as formas animais são fugidias e que sua ênfase está na noção de “forma viva”. A partir dessa escapatória as imagens se formam e várias etapas intermediárias dessa formação exigem uma morfologia. Assim, para apreendê-las, nos submetemos à própria força sedutora da aparência, que possui excitações visuais contraditórias e inapreensíveis. Portmann restitui uma série de

exemplos em torno das superfícies de animais, nas quais “um mundo desconhecido é aberto ao se examinar uma pena de perdiz ou de um pato” (PORTMANN, 2013: 41).³ Mesmo imbuída de funções como a proteção às intempéries, a exterioridade do corpo possui a função sensorial que, mesmo sem ser destinada ao olhar, pode ser contemplada esteticamente.

A visibilidade não é necessariamente tudo aquilo que está ao alcance da visão, ela é também aquilo que escapa aos olhos ou que simplesmente não possui espécies espectadoras precisas como destinatários. O filósofo Maurice Merleau-Ponty, que foi contemporâneo de Portmann e com ele trocou correspondência, possui uma obra contemporânea da *Tiergestalt: A fenomenologia da percepção* (DEWITTE, 1998: 110). No seu curso ao *Collège de France* (1954-1955), *La Nature*, Merleau-Ponty dedica um estudo a Portmann, mostrando-se um leitor atento às obras de biólogos e zoólogos. O ponto que permite essa leitura ou uma “atenção contínua” está em um olhar anterior ao ato de ver, isto é, ao que se olha antes que observemos o mundo. Essa ideia encontra-se em Merleau-Ponty (DEWITTE, 1998: 110), em outro momento da sua obra, em sua relação entre *visível* e o *invisível*, e também está presente, embora de outro modo, em Adolf Portmann, com relação ao “órgão para ser visto”, onde o olhar se inscreve na categoria próxima ao dispêndio.

Diversos aspectos em torno das formas de vida animal podem ser desenvolvidos a partir de uma pergunta de Adolf Portmann. Em “O que a forma viva significa para nós?”, ensaio editado na antologia americana *Essays in Philosophical Zoology*, Portmann expõe que, assim como cada um de nós, cada planta e cada animal devem ser experimentados como um caminho incompreensível do ser: “cada planta ou animal, não menos que nós mesmos, deve ser experimentado como uma maneira incompreensível de ser, a qual fundamenta-se no mistério da realidade” (PORTMANN, 1990: 155).

Ao se dispor como um pesquisador das formas naturais, Portmann não redesenha uma proposta evolutiva da biologia ou da zoologia, mas dirige-se aos artistas ao solicitar uma prescrição do futuro frente ao aspecto das formas (PORTMANN, 1990: 157). No referido ensaio, Portmann cita o primeiro fragmento de *Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke: “pois o belo não é mais/ que o começo

2. Referência MALDONADO, Guitemie. *Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930*. Paris: CTHS/ INHA, 2006.

3. Nos valem da tradução francesa de 1961 e da sua revisão e reedição de 2014. PORTMANN, Adolf. *La forme animale*. Paris: Payot, 1961. p. 20. “Un monde inconnu s’ouvre par le seul examen d’une plume de perdrix ou de canard”. Na tradução de Georges Remy revista por Jacques Dewitte: “Celui qui a commencé à regarder une plume de perdrix ou de canard a pénétré tout à coup dans un monde complètement inconnu”. PORTMANN, Adolf. *La forme animale*. Paris: Éditions La Bibliothèque, 2013.

4. Renaud Barbaras, em *Introduction à une phénoménologie de la vie*, ao discutir as concepções de exterioridade da vida, aproxima-se de uma perspectiva ausente na tradição da Filosofia Ocidental, e que foi inaugurada pelo viés do poema de Rilke como uma experiência de meditação filosófica (BARBARAS, 2008: 236). Ver também a discussão elaborada por Giorgio Agamben, em *O aberto - O homem e o animal* (2002).

5. “Jede Lebensform ist vor uns als eine Gestalt, die nicht nur im Raume, sondern auch in der Zeit ihre artgemässe Entfaltung erfährt. Lebendige Wesen sind in gewissem Sinne geformte Zeit, wie Melodien; das Leben äussert sich auch in Zeitgestalten: das ist die besondere Beziehung, in der wir die Organismen nun noch erkennen müssen” (PORTMANN, 1973: 147). Agradecemos vivamente a Anna-Katarina pelas traduções dos fragmentos de Portmann e pela discussão de alguns dos seus textos aqui utilizados.

do terrível, que, até agora, suportamos” (RILKE, 2000: 11). Rilke, que era um observador atento às formas vivas no *Jardin des Plantes*, em Paris, reestabelece pela forma poética a exuberância da vida animal e vegetal, ampliando o repertório das imagens pelo viés animal, mais precisamente pelo que ele chamou de “aberto”, observação que mereceria uma discussão à parte.⁴ Mesmo sem teorizar as imagens dentro de uma problemática artística, o autor de *A forma animal* abre seu próprio campo para as migrações conceituais pelo viés de uma imaginação engajada com as formas vivas.

2. Enfatizar a forma, encontrar o ritmo. Melodia, morfologia e a imaginação engajada

Em busca de um outro significado para tais formas, Portmann encontra nelas um ritmo presente na distribuição dos pigmentos e na formação das dobras do corpo, até mesmo a aporia que seu significado é capaz de apresentar. Ele imagina as formas pelo ritmo e as lê pela morfologia. Entre o ritmo e a morfologia, existe o aspecto da duração das formas vivas, isto é, uma duração que nos mantém diante de um tecido musical dos organismos. Portmann menciona, em “Die Zeit im Leben der Organismen”, do livro *Biologie und Geist (Biologia e forma)*, os sentidos que participam de uma melodia:

Toda forma de vida está diante de nós como uma figura que apreende seu desenvolvimento apropriado à espécie, não somente no espaço, mas também no tempo. Os viventes são formados em uma temporalidade (*gewissem ... Zeit*) de sentido como as melodias, a vida se manifesta no tempo, tecida musicalmente: é a relação particular, na qual devemos desde então reconhecer os organismos. (PORTMANN, 1973: 147, trad. nossa)⁵

Ao optar pelo ritmo, Portmann reconhece a relação na particularidade que situaríamos entre a impessoalidade da espécie e o afeto da vida animal domesticada. A relação acontece a partir das intermitências, seja na morte, seja na presença ou na própria fuga que dá forma à ausência, enfim, o animal persiste como forma e seus traços podem ser lidos como uma partitura dos movimentos que escapam ao humano que, ao se aperfeiçoar tecnicamente em busca do animal fora de si, se animaliza. Desse

modo, sem distinguir-se da técnica, compomos nossas imagens e narrativas com tudo aquilo que nossa percepção nos desloca, em termos de descrições e em termos de devires.

As formas intermediárias que nos escapam solicitam um engajamento pela imaginação. Ao engajarmos a imaginação pelas formas vivas, usufruímos de um *Bilderschatz*, isto é, um “tesouro de imagens”, como escreve Portmann, em “Metamorphose der Tiere”, de *Biologie und Geist*. Esse tesouro de imagens (*Bilderschatz*) compreende uma metamorfose de formas (*Gestaltwandlung*) que, segundo Portmann, enriquece diretamente o mundo das expressões humanas desde os tempos imemoriais,⁶ isso quer dizer que o tempo do mito nunca nos abandonou, mesmo sob o mais rígido discurso científico, dicotomia que apresenta um lugar comum cada vez mais discutível. Assim, a nossa incursão precisa pela *Tiergestalt*, de Portmann, incluindo o conceito de “autoapresentação” e a noção de “aparências não-endereçadas” tem um objetivo preciso – chegar à metamorfose, termo que possui diversos usos na biologia, mas que tem uma origem claramente literária a partir de Johann Wolfgang von Goethe,⁷ como podemos ler em “Metamorphose der Tiere”:

Obviamente, a palavra “Metamorfose”, com qual nós designamos estas transformações, é utilizada em vários sentidos pelos biólogos. Aqueles que têm uma formação literária talvez conheçam o conceito da metamorfose usado por Goethe, e que a morfologia comparada ainda utiliza: as várias expressões diferentes de um tipo de base ou de uma arquitetura corpórea. A “Metamorfose das plantas” de Goethe trata deste tipo de transformações, e todas as teorias de evolução se preocupam com estas metamorfoses, pela questão de saber como um tipo de base se transforma em uma outra, colocada no centro do debate. (PORTMANN, 1973: 220, trad. nossa)⁸

Diante do que Adolf Portmann chamou de *Bilderschatz*, isto é, de um “tesouro de imagens” com o qual seres vivos enriquecem o mundo da expressividade humana que, de fato, a expressividade das espécies manifesta uma força plástica, suas imagens compõem uma pele do mundo. Elas não se guardam apenas no sentido, mas se expõem à ausência de sentido que designamos por determinadas imagens, constituindo, assim, nessa oscilação entre o sentido e sua ausência, a fonte de expressividade do mundo.

6. Na citação do texto de Portmann: “A transformação dos animais durante as suas existências individuais pertence ao mais velho tesouro de imagens com o qual os seres vivos enriqueceram o mundo da expressividade humana. Desde os tempos imemoriais, a transformação da lagarta em uma borboleta brilhante serve de metáfora para o pressentimento de um ser superior. E a mesma existência oferece, com a pupa dormente, a ninfa ou a crisálida, a imagem hierática e austera do recolhimento, da antecipação concentrada do futuro e da promessa da ressurreição” (PORTMANN, 1973: 220). “Die Gestaltwandlung der Tiere im Laufe des individuellen Lebens gehört zum ältesten Bilderschatz, mit dem die lebendigen Wesen die Welt menschlichen Ausdrucks bereichern haben. Seit Urzeiten ist die Verwandlung der Raupe in einen lichten Sommervogel ein Gleichnis für Ahnungen höheren Seins. Und der gleiche Lebenslauf bietet in der ruhenden Puppe, der Nymphe oder Chrysalide, das hieratisch strenge Bild von Versenkung, gesammelter Erwartung des Kommenden und der Verheissung der Auferstehung”.

7. É preciso ressaltar nesse aspecto a tese de Maria Filomena Molder (1995).

8. “Das Wort ‘Metamorphose’, mit dem wir diese Gestaltänderungen bezeichnen, wird freilich von Biologen in mehreren Bedeutungen gebraucht. Wer vom Literarischen herkommt, weiss vielleicht um den Begriff der Metamorphose,

wie ihn Goethe gebraucht hat und wie ihn noch immer die vergleichende Formenlehre verwendet: die verschieden geformten Ausprägungen eines Grundtypus oder Bauplans. Goethes *'Metamorphose der Pflanzen'* spricht von dieser Art der Gestaltwandlung, und alle Evolutionstheorien setzen sich mit solchen Metamorphosen auseinander, wobei also die Frage, wie aus einem Grundtypus ein neuer werde, im Zentrum der Diskussion steht" (PORTMANN, 1973: 220).

9. "La notion d'interanimalité désigne une sphère de relations mutuelles: c'est un 'circuit extérieur', un champ ouvert où les formes et apparences sont tournées les unes vers les autres (de manière 'extrovertie') au lieu d'être tournées vers l'intérieur (de manière 'introvertie'). Et pourtant, c'est aussi en quelque manière un 'cercle fermé', puis qu'il faut (de manière circulaire et quasi-tautologique) en faire déjà partie pour y avoir accès. Ce cercle fermé dont l'accès est réservé à ses membres, c'est le monde animal. Les animaux y sont 'entre soi' avant d'être 'pour nous' (comme objet scientifique ou même comme forme perçue). Cet entre-soi est pour ainsi dire la forme plurielle du pour-soi qui caractérise le vivant selon plusieurs philosophes. Ce monde (ce cercle fermé) comporte pour nous une grande étrangeté, même s'il ne nous est pas non plus tout à fait étranger puisque nous pouvons, dans une certaine mesure, y avoir accès et le comprendre par 'empathie', par 'Einführung'. Mais cela implique et tout cas un dépassement du point de vue simplement

Para que exista uma pele é preciso pensar a animalidade como textura, aprofundando o conjunto de relações que existem exteriores ao olhar humano. Em uma dimensão singular e plural, uma animalidade se cruza com outra por vínculos entre vidas animais, vegetais e forças geológicas, compondo assim as texturas da *animalidade*. Como cadeia, essa animalidade ou essas animalidades se vinculam, a partir de potências que se cruzam fora da força humana de trabalho e que chamamos de natureza. Nesse cruzamento, existe algo exterior à concepção de mundo humano. Por esse viés, introduzimos o aspecto da "interanimalidade", comentada por um dos principais leitores de Portmann, o filósofo Jacques Dewitte (1998: 106):

A noção de "interanimalidade" designa uma esfera de relações mútuas: é um "circuito exterior", um campo aberto onde formas e aparências se voltam umas para as outras (de maneira "extrovertida") ao invés de voltarem-se para o interior (de maneira "introvertida"). No entanto, é também de algum modo um "círculo fechado" porque é preciso (de maneira circular e quase tautológica) já fazer parte para ter acesso. Esse círculo fechado cujo acesso é reservado aos seus membros é o mundo animal. Os animais são "entre si" antes de ser "para nós" (como objeto científico ou mesmo como forma percebida). Para explicar melhor, esse entre-si é a forma plural do parasi que caracteriza o vivente segundo diversos filósofos. Esse mundo (esse círculo fechado) comporta para nós uma grande estranheza, mesmo que não nos seja totalmente de todo modo estranho porque nós podemos, em certa medida, ter acesso e compreender pela "empatia", pela *"Einführung"*. Mas isso implica em todo o caso uma ultrapassagem do ponto de vista simplesmente antropocêntrico, e então, um "descentramento" (mas naquilo que o homem é capaz, em virtude do que Plessner chama sua "excentricidade"). Anterior à percepção humana, e precisamente a científica, da realidade do vivente, existe uma esfera da forma (e do sentido) que existe para o animal em si. Esse é um dos aspectos prioritários do modo que o animal percebe o mundo, de uma "realidade perceptiva" tão importante quanto a simples "realidade física", cuja "realidade especular" da maneira que os animais *aparecem* uns para os outros é um aspecto particular. (trad. nossa)⁹

A descentralização antropocêntrica põe os humanos invisíveis para as mais diversas espécies animais e vegetais. A linguagem sempre engajada simultaneamente com a ótica encontra seu ponto cego. Embora sofram com o mundo humano, ele não lhes

faz sentido. Os animais existem primeiro na pluralidade dos “para-si”, para, só a partir de então, existirem “entre-si”. Se enfatizamos esse aspecto, é para entender que existe uma composição de peles a partir da relação especular em que um animal amplia o repertório visual-expressivo do outro. Que o humano esteja descentralizado dessa relação, esse é um aspecto fundamental e podemos ler essa questão a partir do “perspectivismo” e da *Métaphysiques Cannibales*, de Eduardo Viveiros de Castro, e ainda na dimensão do antropoceno em “Há mundo por vir?”, com Débora Danowski. Por essa descentralização, as peles seriam formas de ler o movimento dessas aparências que não nos são direcionadas e das quais, mesmo assim, tornamo-nos espectadores.

Quanto à recepção das peles, das aparências, Hannah Arendt, em *La vie de l'esprit*, enfatiza o papel do espectador como um “receptor de aparências”, afinal, “estar em vida significa ser movido por uma necessidade de se mostrar que corresponde em cada um ao seu poder de parecer” (ARENDDT, 2005: 40, trad. nossa).¹⁰ O problema da “autoapresentação” alcança o aspecto da representação, fazendo-nos perguntar o que significa representar uma espécie, pois Hannah Arendt dá a cada forma vivente a característica de um ator que está em uma cena comum que lhe foi preparada. Esta cena comum, descrita em *La vie de l'esprit*, é diferente para cada espécie (ARENDDT, 2005: 50). Segundo esse aspecto, a aparência põe em questão atores, espectadores e cena, expandindo o que constitui um espetáculo, opondo ainda pela aparência a presença não orgânica da matéria aos viventes.¹¹ Dentro dessa “biopoética”, o mundo exterior de cada forma viva constitui um traço e um estilo a ser seguido e vivido. É ele o traço constituidor de diferença. Hannah Arendt enfatiza a tese do autor da *Tiergestalt*, ao dizer que se fossem os órgãos internos que aparecessem, isto é, se fossem expostos à luz, todos nós nos pareceríamos (ARENDDT, 2005: 50). Essa forma de parecer distingue-se completamente da relação exterior que existe na semelhança entre os corpos, parte de um pensamento da epiderme. A dimensão de opacidade da pele, além de facilitar o pensamento pela semelhança, cria suas especificidades:

Todas as criaturas viventes, por sua vez receptoras de fenômenos graças aos órgãos sensoriais, e capazes de se mostrar sob o aspecto das aparências, são a presa de autênticas

anthropocentrique, et donc un ‘décentrement’ (mais dont l’homme est capable en vertu de ce que Plessner appelle son ‘excentricité’). Antérieurement à la perception humaine, et notamment scientifique, de la réalité du vivant, il y a une sphère de forme (et de sens) qui existe pour l’animal lui-même. C’est l’un des aspects de la priorité de la manière dont les animaux perçoivent le monde, d’une ‘réalité perceptive’ aussi importante que la simple ‘réalité physique’, dont la ‘réalité spéculaire’ de la manière dont les animaux s’apparaissent les uns aux autres est un aspect particulier” (DEWITTE, 1998: 106).

10. “Etre en vie signifie être mû par un besoin de se montrer qui correspond en chacun à son pouvoir de paraître” (ARENDDT, 2005: 40). A crítica a Hannah Arendt pode ser encontrada na reflexão de Bertrand Prévoist, em *As aparências não-endereçadas: Usos de Portmann* (Dúvidas sobre o espectador, traduzido nesse número).

11. Neste aspecto, diversas manifestações artísticas põem a aparição em cena, expondo a matéria não orgânica, dentre as quais destacamos a obra do artista Nuno Ramos, que em seu primeiro livro, *Cujo*, escreve que é preciso “inventar uma pele para tudo” (RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Ed. 34, 1993. p. 19).

12. “Toutes les créatures vivantes, à la fois récepteurs de phénomènes, grâce aux organes sensoriels, et capables de se montrer sous l’aspect d’apparences, sont la proie d’illusions authentiques, en aucune façon identiques pour toutes les espèces, mais en rapport avec leur mode de vie et leurs formes de vie spécifiques” (ARENDDT, 2005: 62).

ilusões, de nenhum modo idênticas a todas as espécies, mas em relação com seus modos de vida e suas formas de vida específicas. (ARENDDT, 2005: 62, trad. nossa)¹²

Por que pensar pela pele, se com isso corremos o risco de entrar em uma dependência mimética de um órgão por excelência humano? Pela capacidade que temos de inventar peles, de acionar superfícies pela imaginação, dando matéria ao ciclo de transformações do mundo pelas imagens. Nesse momento convém intervir com as expressões humanas que jamais são completamente preenchidas a partir de um mimetismo animal, das técnicas que ampliam a distância entre as formas vivas, na medida em que, paradoxalmente, elas são o suplemento. E, inseparável das expressões e das técnicas, a imaginação povoa de histórias, narrativas e poemas, fornecendo um ritmo entre tais formas. Eis o esboço de um “antropomorfismo crítico” para ler textos e imagens que faz com que as formas animais, quando traduzidas por formas imagético-discursivas, resultem em uma flexão da linguagem a partir das formas vivas. Esse é o limite ao qual chegamos pela força plástica das formas animais.

3. A *fanerologia* das imagens ou a invenção da pele do mundo

A partir de Adolf Portmann, perguntamo-nos em que se apoia a prática da invenção de uma pele. Inventar uma pele é um exercício minucioso, uma prática paciente. Minucioso porque requer uma atenção reticular para tocar a aparência, seus acidentes, enfim, suas texturas. Paciente porque é preciso manter um lento exercício de observação e escuta do seu ritmo, envolvendo mudanças imperceptíveis que ocorrem na pele, pois, nesse sentido, a metáfora da troca completa da pele, presente sobretudo em algumas espécies animais, se distingue do estado da fanerologia da nossa pele, que está sempre em mutação, de modo praticamente imperceptível, sob o efeito de uma continuidade, o que requer uma atenção às formas de vida específicas.

Por que uma fanerologia? Os fâneros possuem um étimo grego (φανερο ς) que demarca a aparição de elementos na superfície do corpo sob a forma dos dentes, dos pelos, das unhas, das manchas, mas também daquilo que é imperceptível, das pequenas e minúsculas partes da pele que compõem uma

poeira de células que desaparece por já ter exercido seu papel de nutrição do organismo. Elas se perdem enquanto dormimos, misturam-se à poeira e a outras perdas de peles ao longo do dia, prosseguindo em mudança, mesmo quando observamos uma imagem ou nos dedicamos a ler uma narrativa ou um poema. Esse aspecto é intrinsecamente pragmático-poético. Ao longo dos anos, ela muda nossa imagem dada ao mundo, enfim, altera nossa aparência. Em curto prazo, o ciclo completo da mudança de pele necessita de mais ou menos três meses, sem que percebamos que nossa imagem muda nesse ciclo.

Por esse aspecto, e sem apego às metáforas, mas com uma atenção à metamorfose das formas e sua força material, o mundo muda de pele pelas imagens. Esse seria o caráter participativo da imagem em nossas vidas e vice-versa. As imagens, nessa dimensão vital, se perceberiam, comunicando-se entre elas e, estabelecendo uma forte relação interna, demandariam uma renovação constante, embora possuam uma dinâmica. Ao lermos esse aspecto a partir de Aby Warburg, pelos seus “dinamogramas”,¹³ existe a ênfase ao valor de intervalo, forma intermediária (CARERI, 2003) e seu aspecto morfológico. Antes de concluirmos a formulação desses aspectos, talvez seja necessário entender que Adolf Portmann e Aby Warburg, até então não comentados, retornam como formas de ler mais apuradas, a partir de uma discussão que exige um olhar para a matéria “acronologicamente sedimentada”, para nos atermos a uma das versões anotadas da introdução à *Mnemosine*, de Warburg (2015).

É por esse *impulso* que recorreremos ao dispositivo da memória de modo mais modesto, isto é, sem a predominância do domínio cronológico para pensar em algo menor, mas mais próximo do princípio de pele do mundo, uma fanerologia feita pelos artistas, filósofos ou escritores. Muitos artistas movimentam o que entendemos por princípio histórico com o próprio corpo, expondo-se com esse movimento a uma tarefa dúplice de se expor ao desconhecido com um projeto ou mesmo um impulso. Possivelmente imbuídos de uma vontade de afirmar a vida como forma esse movimento torna-se imprescindível para compor um modo de vida e, até mesmo, uma ética, para entender que a vida é uma forma inventada que se manifesta visivelmente por semelhanças ou contraste com outras formas, outras peles.

13. A partir de uma breve incursão pela morfologia de Goethe e do seu conceito de metamorfose, Georges Didi-Huberman menciona o pensamento morfológico de Adolf Pormann, em *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010: 98). A leitura dos dinamogramas de Aby Warburg, entretanto, se encontram em *L'Image survivante*. “O intervalo é o que torna o tempo impuro, esburacado, múltiplo, residual. É a interface de distintos estratos de uma espessura arqueológica. É o meio de movimentos fantasmas. É a amplitude dos ‘dinamogramas’, o desvio criado pelas falhas sísmicas, as fraturas na história. É o abismo que o historiador deve aceitar escutar, sua razão deve sofrer. É o deslocamento criado por rupturas ou por proliferações genealógicas. É o contratempo, o grão da diferença na engrenagem das repetições. É o hiato dos anacronismos, é a malha de buracos da memória. É o que intrinca e separa alternativamente os fios – ou as serpentes – da meada dos tempos. É o caminho que percorre uma impressão para sua encarnação. É a falha que separa um símbolo de seu sintoma. É a matéria dos recalcamientos e o ritmo após o fato. É o olho do redemoinho, dos turbilhões do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2002: 505).

Ocupando as formas intermediárias entre um objeto contemplado e o olhar, eles reinventam a vida das imagens. Diante do caráter inventivo da vida, existe a constituição de saberes, de disciplinas que empreenderam e continuam a perseguir uma *essência* sobre o que é a vida a partir da constituição de um campo do visível. O campo do visível é o embate de tais formas que se organizam em camadas, se solidificam em estruturas que possuem uma transformação demasiado lenta para a escala do corpo humano, sejam elas forças geológicas ou texturas de animalidades.

Inventar uma pele, nesse sentido, pode ser a rememoração de parte das peles perdidas, uma conexão entre imagens das mais distintas épocas e as imagens que se “renovam”. Ela existe pelo modo contínuo e descontínuo, aspectos modais e permanentes, combinação a qual o poeta Charles Baudelaire (1996) havia definido o próprio conceito de modernidade. Atendo-nos à fanerologia entendemos que podemos, mais do que nunca, continuar recorrendo ao conceito de Baudelaire, entendendo que não existe uma modernidade que não esteja plenamente arraigada às suas formas animais e às transformações das formas vivas das imagens, do seu *bios*. Os poetas formalizam os ritmos e as expressões ou ainda elaboram novos clichês para escutarmos a melodia dos organismos a fim de compreendermos sensivelmente essas camadas que se insinuam no jogo das aparições.

Emanuele Coccia, em *A vida sensível*, por exemplo, se mantém no registro do fazer uma pele, quando ele escreveu que se deveria *fazer* uma pele para todas as coisas (“*faire peau de toutes choses*”). Coccia, que também se declara um leitor de Portmann, se atém à dimensão material da prática poética. A pele, recorrentemente associada a metáforas, também existe como um conjunto de superfícies em que cada uma delas é acionada e aciona movimentos interiores. Coccia escreveu que o homem é um animal capaz de vestir todas as coisas, enfim, de dar uma pele a todas as coisas. Embora a partir da segunda metade do século XX e no início do século XXI o próprio mundo não hesite em despir o homem de sua condição de homem. A imagem possui algo de indumentária que deve ser abandonada para que ela exista na sua própria pele. Essa é uma prática de uma fanerologia das imagens. Não à toa que encontramos essa fanerologia descrita em *Les origines animales de la culture*, de Dominique Lestel, quando o filósofo elabora um desejo de constituir uma ciência das aparências como parte dos estudos da morfologia dos corpos (LESTEL, 2003: 267).

O nosso desafio se insinua como uma fanerologia das imagens para compreender a mudança de pele do mundo. Para isso, apresentamos a noção de melodia dos tecidos vivos, uma compreensão da forma – que não é formalista *tout court*, mas que colabora com outra formação que mantém a forma em um movimento lento, jamais fixo. Com isso, seguimos por uma morfologia das forças plásticas da *animalidade* até a intersecção das *animalidades* e uma apresentação dos ritmos das formas vivas. Adolf Portmann nos convoca a investigar os fâneros no horizonte expandido das imagens, compondo o acontecimento da troca de pele do mundo.

Essa troca finalmente inclui os elementos demarcadores de textos e de imagens, tais como moldura, palco, galeria, sala de exibição, livro, biblioteca, museu, enfim, dispositivos “receptores” que afirmariam uma neutralidade de suporte, seja pelo aspecto da produção, exibição ou manutenção de imagens. De fato, eles também fazem parte da fanerologia do mundo, sem se ausentarem em “formas vazias”. A troca semântica e material que atualiza determinados gestos de leitura inclui mesmo o modo com o qual lidamos com as imagens, como elaboramos seus arquivos, protegendo-as do próprio movimento do mundo que as retira e que depois as recoloca em circulação. A fanerologia situa-se entre nossos desejos de tocar o sentido que cada nova pele do mundo é capaz de despertar e os sentidos com uma exigência dessa leitura, buscando uma legibilidade que se insinua como uma aporia onde não seria mais o livro do mundo, mas sua pele, em uma complexidade tegumentária que se recusa a tornar-se um órgão, estimulando a vida das imagens fora do registro biológico.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. *La vie de l'esprit*. Paris: Puf, 2005.
- BARBARAS, Renaud. *Introduction à une phenomenologie de la vie*. Paris: Folio, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

- CARERI, Giovanni. Aby Warburg – Rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire. *L'Homme* [Online], 165, jan-mar 2003. Disponível em: <http://lhomme.revues.org/198>. Acesso em: 30 abr. 2015.
- COCCIA, Emanuele. *La vie sensible*. Paris: Rivages, 2010.
- DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- DEWITTE, Jacques. *La manifestation de soi*. Éléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme. Paris: Éditions de la Découverte, 2010.
- _____. L'interanimalité comme incorporité et intervisibilité: Merleau-Ponty lecteur de Portmann. In: GAYON, Jean; MOREAU, Pierre-François. *Corps et individuation*. Annales Doctorales, n. 1. Bourgogne, Fontenay Saint-Cloud: Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Racionalité, Institut Universitaire de France, 1998. p. 89-119.
- DE OLIVEIRA, Eduardo Jorge. *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille). Tese. Belo Horizonte, Paris: Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG/ Ecole Normale Supérieure - ENS, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Reina Sofía, 2010.
- _____. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Coll. Paradoxe. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- LESTEL, Dominique. *Les origines animales de la culture*. Paris: Flammarion, 2003.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 155-162, 2008.
- MALDONADO, Guitemie. *Le cercle et l'amibe*. Le biomorfisme dans l'art des années 1930. Paris: CTHS/INHA, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Nature* – Notes des cours du Collège de France. Paris: Seuil, 1995.
- MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Casa da Moeda, 1995.

PREVOST, Bertrand. Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure. *Images re-vues – Histoire, Anthropologie et Theorie de l'Art*, n. 10, 2012. Disponível em: imagesrevues.revues.org/2181. Acesso em: 2 abr. 2013.

_____. L'élegance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann. *Images re-vues – Histoire, Anthropologie et Theorie de l'Art*, n. 6, 2009. Disponível em: http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=39. Acesso em: 2 out. 2014.

_____. *Les apparences inadressés*. Usages de Portmann. Disponível em: http://www.fabula.org/atelier.php?Les_apparences_inadress%26acute%3Bes. Acesso em 24 nov. 2014.

PORTMANN, Adolf. *La forme animale*. Trad. Jacques Dewitte. Paris: Éditions La Bibliothèque, 2013.

_____. *La forme animale*. Trad. Jacques Dewitte. Paris: Payot, 1961.

_____. *Essays in Philosophical Zoology*. New York: E. Mellen Press, 1990.

_____. *Biologie und Geist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

RILKE, Rainer Maria. *Os sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*. Trad.: Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Élégies de Duino*. Trad. François-René Daillie. Bordeaux: L'Escampette, 2000.

UEXKÜLL, Jakob von. *Milieu animal, milieu humain*. Trad. Charles Martin-Fréville. Paris: Rivages, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Métaphysiques cannibales*. Paris: Puf, 2009.

_____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WARBURG, Aby. Introdução à Mnemosine. *Histórias de fantasmas para gente grande*. In: WAIZBORT, Leopoldo (Org.). Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 363-375.