



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Eliane Maria Diniz Campos

**A crítica literária de Vilém Flusser: por uma literatura (de)morada**

v. 1

Rio de Janeiro  
2020

Eliane Maria Diniz Campos

**A crítica literária de Vilém Flusser: por uma literatura (de)morada**

v. 1



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F647 Campos, Eliane Maria Diniz.  
A crítica literária de Vilém Flusser: por uma literatura (de) morada  
/ Eliane Maria Diniz Campos. – 2020.  
2 v. : il.

Orientador: Gustavo Bernardo Krause.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio  
de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Flusser, Vilém, 1920-1991. Crítica e interpretação - Teses.  
2. Literatura brasileira – História e crítica - Teses 3. Ensaio  
brasileiros – Teses. 4. Estudos brasileiros – Teses. 5. Rosa, João  
Guimarães, 1908-1967 – Crítica e interpretação - Teses. I. Bernardo,  
Gustavo, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,  
desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Eliane Maria Diniz Campos

**A crítica literária de Vilém Flusser: por uma literatura (de)morada**

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 14 de dezembro de 2020.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause (Orientador)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Erick Felinto  
Faculdade de Comunicação – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Poliana Coeli Arantes  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Rodrigo Antonio Duarte  
Universidade Federal de Minas Gerais

Rio de Janeiro

2020

## DEDICATÓRIA

*Bodenlos*

A Vilém Flusser e aos milhares de estrangeiros que, como ele, buscam por uma terra, geográfica ou não, para ser seu esteio, seu chão.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao meu (D)eus, que me permitiu chegar até aqui para contar essa história. Obrigada por me confiar esse caminho a percorrer!

Aos professores Myriam Ávila (UFMG), Andrea Lombardi (UFRJ), Susana Lages (UFF), Marco Lucchesi (UFRJ), Lilian Lopes Martin da Silva (Unicamp), Suzi Frankl Sperber (Unicamp) por todas as palavras amigas que me dirigiram em diferentes momentos de desânimo e por serem inspiração na minha trajetória.

Ao professor e inesquecível colega de trabalho, professor Marcelo Beauclair, pela indicação para procura pelo doutorado UERJ, sugerindo o professor Gustavo Bernardo Krause como um possível orientador.

Ao meu querido orientador, Gustavo Bernardo Krause (UERJ), por me receber de braços abertos no programa de pós-graduação, apesar de não me conhecer anteriormente – obrigada pela confiança! Aprendi demais com seu jeito doce de ser, com seu genuíno amor pela literatura e com seu apreço pelo ato de escrever, bem como com sua capacidade singular de proporcionar uma liberdade responsável para a confecção desta tese.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, especificidade Estudos Literários, por todo apoio institucional, toda instigação ao pensamento crítico e todas as possibilidades de aprendizado que me ofertou. #UERJREXISTE. Aos colegas Gabriel Alonso (UFF) e Guilherme Preger (UERJ), pelas trocas acadêmicas tão frutíferas, durante as disciplinas de doutorado.

Minha prima, Layla Rosa (UFLA), pela ajuda preciosa com a transcrição dos manuscritos de Flusser. Trabalho primoroso foi realizado por suas mãos. Obrigada, prima e colega de profissão. Agradeço, também, a Ingrid de Sousa (UFMG) pela finalização de algumas transcrições.

Agradeço aos funcionários de alguns arquivos, em especial, Elisabete Ribas, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, pelas respostas sempre solícitas e franca disposição em me ajudar; e a João Paulo Teixeira, do Arquivo online do Estadão, pelas inúmeras vezes que me enviou documentos quando solicitei.

À *Escola Sesc de Ensino Médio*, lugar onde tenho a honra de exercer minha profissão e de cotidianamente aprender, pelas diversas oportunidades que me ofereceu para meu aprimoramento intelectual. Da mesma forma, aos queridos colegas com os quais tenho muito prazer em trabalhar, agradeço por cada

aprendizado em nossas trocas diárias. Por fim, agradeço especialmente o contato que tive como professora, atuando nos sábados pedagógicos à frente do Programa de Iniciação Científica (PIC). Por meio dessa oportunidade, pude amadurecer vários conceitos da área científica e, por conseguinte, aplicá-los na minha tese.

Aos amigos queridos, apesar de fisicamente distantes, sempre presentes, em especial: Francine Ribeiro, Larissa Higa, Priscila Pereira, Lígia Balista e Rodrigo Alves do Nascimento. À queridíssima Fernanda D’Oliveira, não posso deixar de agradecer pelo suporte irrestrito, abraços, cafés e revisões, durante essa desafiadora caminhada.

Minha irmã, Eveline Campos, meu irmão, Élder Campos e minha prima, Bia Rosa, pelo apoio fundamental no início da estada na “cidade maravilhosa”.

Aos meus pais e sogros, especialmente às mulheres, matriarcas: minha mãe, Marlene, e minha sogra, Marli, por todo apoio, inspiração e torcida de sempre. Em vocês busquei forças para continuar nos tantos momentos de desalento. Obrigada!

Agradeço igualmente a toda minha família, irmãos queridos, que sempre foram referências para mim em suas trajetórias profissionais. Obrigada, especialmente, ao meu cunhado, Rodrigo Weiss, que gentilmente me ajudou para que eu pudesse verificar a fidedignidade de algumas informações no Arquivo do Estadão.

Finalmente, ao meu amor, Daniel Guimarães, pela parceria constante, pela paciência e pelo colo certo. Agradeço pelo companheirismo e por tantas vezes entender minha ausência em prol deste texto. Em derradeiro, agradeço ao pequeno Francisco, nascido no meio desta tese para me renascer, e às minhas gatas, Lua e Sol, por fazerem meus dias mais leves e felizes.

## EPÍGRAFE

A morada autêntica é um lugar noturno. Um lugar misterioso morno, materno.  
Originalmente é a caverna, o ventre da montanha. Na morada, demora o mito da  
mãe, iluminado pela luz chamejante e sacra dos lares. O claro-escuro do segredo  
que abriga e segrega: eis a morada. (...)  
Não morar é intolerável. Não poder recolher-se junto às suas fontes não é tolerável.  
É preciso fazer algo. (...). Em suma: criar espaços sagrados.  
*Moramos? - Vilém Flusser.*

(...) Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
Estão paralisados, mas não há desespero,  
há calma e frescura na superfície intata.  
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.  
(...)  
Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível que lhe deres:  
Trouxeste a chave?  
(...)  
*Procura da poesia, Carlos Drummond de Andrade,  
em "A rosa do povo"– 1945.*



## RESUMO

CAMPOS, Eliane Maria Diniz. *A crítica literária de Vilém Flusser: por uma literatura de(morada)*. 2020. 2 v. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Pretendi, com esta tese de doutorado, apresentar a faceta literária do autodidata, crítico e filósofo: Vilém Flusser (1920-1991). Em 1939, como pensador exilado da sua terra natal, a República Tcheca, este escritor desembarcou no porto do Rio de Janeiro, Brasil. Depois de passar dez anos distanciado, de maneira involuntária, do ambiente acadêmico, retomou sua produção em 1950, publicando os mais diversos textos de crítica, preponderantemente textos ensaísticos. A partir dessa consideração, este trabalho objetivou reunir os ensaios em português publicados por Flusser que, de alguma forma, relacionam-se com a área de estudos literários, seja no âmbito artístico, seja inclusive no âmbito cultural. Essa última escolha se deveu ao fato de que, desde que se estabeleceu no Brasil, a área de Estudos Culturais faz parte dos programas de pós-graduação dentro das faculdades de Letras. Por meio de um percurso cronológico-biográfico, analisei a trajetória deste pensador, utilizando como base os ensaios pré-selecionados. Observei desde o indivíduo, o leitor, o estrangeiro, o autodidata, o escritor até, finalmente, a obra e seu estilo de escrita. Nesse ínterim, é importante destacar que grande parte dos ensaios que ajudaram a moldar o traçado biográfico versa sobre escritores, entre eles Franz Kafka (literatura tcheca-alemã/universal) - figura fundamental na formação de Flusser por se tratar de um conterrâneo e judeu tal como ele - além de ensaios, sobre o que é hoje nomeado *Estudos Culturais*, nos quais revela-se o pensamento de Flusser sobre o tema complexo da cultura. Após essa contextualização biográfica, no sentido próprio do termo, escrita de vida, ou seja, a vida do crítico traçada por seus próprios escritos, parti para a análise de alguns ensaios específicos de crítica literária. Recortei, para fins analíticos, os ensaios de Flusser sobre a obra do escritor João Guimarães Rosa (literatura brasileira/universal) que foi um dos escritores brasileiros sobre o qual Flusser mais escreveu artigos para o *Suplemento Literário do Jornal O Estado de São Paulo* (OESP). Os resultados dessa pesquisa se materializam na melhor compreensão da obra de Vilém Flusser sob o prisma da crítica literária e, também, na recolha de textos para uma publicação especial, abordando Flusser e sua relação com a literatura.

Palavras-chave: Literatura. Crítica literária. Vilém Flusser.

## ABSTRACT

CAMPOS, Eliane Maria Diniz. *Vilém Flusser's literary criticism: for a de(morada) literature*. 2020. 2 v. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

I intended, with this Ph.D. thesis, to present the literary facet of the self-taught, critic and philosopher: Vilém Flusser (1920-1991). In 1939, as an intellectual exiled from his homeland, the Czech Republic, this writer landed at the port of Rio de Janeiro, Brazil. After spending ten years away, involuntarily, from the academic environment, he resumed his production in 1950, publishing various critic texts, predominantly essays. Departing from this consideration, this work aimed at gathering Flusser's essays written in Portuguese that, to some extent, were related to literary studies, either in the artistic sphere, or even in the cultural domain. This last choice was due to the fact that, since it has settled down in Brazil, the Cultural Studies area is part of the graduate programs in Letters courses. Through a chronological-biographical path, I analysed this intellectual's journey, using as a basis the pre-selected essays. I observed from the individual, the reader, the foreigner, the self-taught, the writer to, finally, the work and writing style. Meanwhile, it is important to highlight that most of the essays that helped to shape the biographical outline are about writers, such as Franz Kafka (Czech-German/Universal Literature) - essential figure in Flusser's formation, because he is a fellow countryman and Jew just like Flusser - in addition to essays, on what is now called Cultural Studies, in which Flusser's thinking on the complex theme of culture is revealed. After the biographic contextualization, in the proper sense of the term, life writing, that is, the life of the critic traced by his own writing, I started analysing some specific essays of literature criticism. I narrow down, for analysis purposes, Flusser's essays about the writer João Guimarães Rosa's work (Brazilian/Universal Literature) who was one the Brazilian writers that Flusser wrote the most articles about for the *Suplemento Literário* of the newspaper *O Estado de São Paulo (OESP)*. The results of this research are materialized in a better understanding of Vilém Flusser's work under the prism of literary criticism and in the collection of texts for a special publication, addressing Flusser and his relationship with literature.

Keywords: Literature. Literary criticism. Vilém Flusser.

## ZUSAMMENFASSUNG

CAMPOS, Eliane Maria Diniz. *Die Literaturkritik von Vilém Flusser: für eine Literatur (de)morada*. 2020. 2 v. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Mit der vorliegenden Doktorarbeit habe ich bezweckt, die literarische Facette des Autodidaktes, Kritikers und Philosophs Vilém Flusser (1920-1991) vorzustellen. Im Jahr 1939 ist dieser tschechische Schriftsteller als ins Exil geschickter Denker in den Hafen von Rio de Janeiro, Brasilien ausgestiegen. Nachdem er unabsichtlich zehn Jahre entfernt der Akademie gewesen war, hatte er 1950 sein Schaffen wieder aufgenommen, indem er diverse kritische Texte veröffentlicht hatte, überwiegend Essays. Im Hinblick der dargestellten Berücksichtigung war das Ziel der vorhandenen Arbeit, die von Flusser auf Portugiesisch veröffentlichten Essays zusammenzutragen, die im Kunst- oder inklusiv im Kulturbereich mit der Literaturwissenschaft verkehren. Diese letzte Wahl war auf die Tatsache zurückzuführen, dass seitdem sich der Autor in den Neunziger in Brasilien niedergelassen hat, gehören die Kulturwissenschaften zu den Postgraduiertenprogrammen der Fakultäten von Sprach- und Literaturwissenschaft. In Anbetracht eines chronologischen-bibliografischen Zwecks habe ich den Werdegang des Denkers analysiert, indem es vorab gewählte Essays angewendet wurden. Ich habe von dem Individuum, dem Leser, dem Ausländer, dem Autodidakt, dem Schriftsteller bis letztendlich der Werk und seinem Schreibstil beobachtet. Inzwischen ist es bedeutend hervorzuheben, dass ein großer Teil der Essays, die dazu beigebracht haben, seine biographische Schrift abzuformen, Schriftsteller behandelt, unter denen Franz Kafka (1883-1924), (tschechisch-deutsche Literatur / universal), die eine Kernfigur in der Ausbildung von Flusser war – weil er einen Juden und seinen Mitbürger war – neben Essays über die heute sogenannte Kulturwissenschaften, in denen sich Flussers Gedankengang zum Thema Kulturkomplex erweisen. Nach dieser *bio-graphischen* Kontextualisierung, im eigentlichen Sinn, über das Leben zu schreiben, das heißt, das Leben des Kritikers von seinem eigenen Schriftstück beschrieben, habe ich mich gewidmet, ein paar spezifische Essays zur literarischen Kritik zu analysieren. Zum analytischen Zweck habe ich Flussers Essays zur Werk des Schriftstellers João Guimarães Rosa (1908-1967), (brasilianische Literatur / universal), wer einer der brasilianischen Schriftsteller war, über den Flusser am meisten Artikel für den *Suplemento Literário de O Jornal Estado de São Paulo* (OESP) geschrieben hat, ausgeschnitten. Die Ergebnisse dieser Forschung verwirklichen sich in der besten Verständigung der Werk von Vilém Flusser aus der Perspektive der Literaturkritik und auch in der Abholung von Texten für eine spezielle Veröffentlichung, die an Flusser und seine Beziehung zur Literatur herangeht.

Schlüsselwörter: Literatur. Literaturkritik. Vilém Flusser.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Foto de Vilém Flusser .....	24
Figura 2 – Publicação em jornal – “Praga, a cidade de Kafka” .....	28
Figura 3 – Publicação em jornal – “Estrangeiros no mundo” .....	62
Figura 4 – Publicação em jornal – “Incêndio no edifício Andraus” .....	78
Figura 5 – Bilhete de Flusser para Nunes .....	106
Figura 6 – Publicação em jornal – “Da navalha de Occam” .....	141
Figura 7 – Publicação em jornal – “Da Flauta de Pan” .....	157
Figura 8 – Publicação em jornal – “O “iapa” de Guimarães Rosa” .....	163
Figura 9 – Publicação em jornal – Divulgação de lançamento Língua e Realidade	164
Figura 10 – Foto da posse de Guimarães Rosa na ABL .....	168
Figura 11 – Publicação em jornal – “O autor e a imortalidade” .....	169
Figura 12 – Publicação em jornal – recortes pessoais de Guimarães Rosa & Aracy de Carvalho .....	170
Figura 13 – Crítica Flusser sobre Rosa - em alemão .....	192
Figura 14 – Crítica Flusser sobre Rosa - em alemão .....	193
Figura 15 - Ficha de solicitação de consulta - Arquivo IEB - USP .....	197
Figura 16 - Ficha de solicitação de consulta - Arquivo IEB - USP .....	198

## SUMÁRIO

	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	18
1	<b>VILÉM FLUSSER: O INDIVÍDUO, O LEITOR, O ESTRANGEIRO E O AUTODIDATA</b> .....	23
1.1	<b>O indivíduo</b> .....	24
1.2	<b>O leitor</b> .....	37
1.3	<b>O estrangeiro</b> .....	47
1.4	<b>O autodidata</b> .....	61
2	<b>VILÉM FLUSSER: O ESCRITOR-CRÍTICO</b> .....	85
2.1	<b>O crítico e a obra crítica</b> .....	88
2.2	<b>O estilo da obra</b> .....	110
3	<b>ANÁLISE DA CRÍTICA LITERÁRIA DE VILÉM FLUSSER: O CASO GUIMARÃES ROSA</b> .....	120
3.1	<b>Vilém Flusser e Guimarães Rosa</b> .....	120
3.2	<b>Ensaio de Flusser sobre Guimarães Rosa e sua obra</b> .....	125
3.3	<b>Logos e Mythos</b> .....	126
3.4	<b>“Fita verde no cabelo”, conto de Guimarães Rosa</b> .....	133
3.4.1	Experimentos de tradução de “Fita verde no cabelo” .....	137
3.4.2	“O mito em Guimarães Rosa” e “Da navalha de Occam” – ensaios de Flusser sobre “Fita verde no cabelo” .....	141
3.5	<b>“O recado do morro”, conto de Guimarães Rosa</b> .....	146
3.5.1	“Invenção narrativa de Guimarães Rosa” e “Língua e Poesia” – ensaios de Flusser sobre “O recado do morro” .....	150
3.6	<b>As garças, conto de Guimarães Rosa</b> .....	153
3.6.1	“Da flauta de Pan” – ensaio de Flusser sobre “As garças” .....	157
3.7	<b>Grande sertão e veredas, romance de Guimarães Rosa &amp; outras referências</b> .....	160
3.7.1	“O ‘iapa’ de Guimarães Rosa” e “Guimarães Rosa e a geografia” – ensaios de Flusser sobre “Grande sertão e veredas” e outras referências” .....	162
3.8	<b>A morte de Guimarães Rosa</b> .....	167
3.8.1	“Guimarães Rosa.” ou “O autor e a imortalidade” – ensaio(s) de Flusser sobre	

“A morte de Guimarães Rosa” .....	168
<b>PALAVRAS FINAIS</b> .....	173
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	175
<b>APÊNDICE A</b> - Bibliografia de Vilém Flusser .....	181
<b>APÊNDICE B</b> - Manuscritos de Vilém Flusser.....	182
<b>APÊNDICE C</b> - Artigos de Vilém Flusser publicados em <i>O suplemento Literário do Jornal O Estado de São Paulo</i> (1961-1971).....	184
<b>ANEXO A</b> - Crítica em outras línguas .....	192
<b>ANEXO B</b> - Sumário – vol. II .....	194
<b>ANEXO C</b> - Consulta IEB .....	197

## MEMORIAL-MANIFESTO

APRESENTAÇÃO ORAL DA TESE

14/12/2020

Antes de mais nada, boa tarde a todos. Quero agradecer a presença virtual dos professores convidados para esta banca:

- Professor da Faculdade de Letras da UFRJ, Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho.
- Professor da Faculdade de Comunicação da UERJ, Prof. Dr. Erick Felinto.
- Professora da Faculdade de Letras da UERJ, Prof. (a) Dra. Poliana Coeli Arantes.
- Professor da Faculdade de Filosofia da UFMG, Prof. Dr. Rodrigo Antonio Duarte.
- Agradeço também a presença de meu orientador, Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause, da Faculdade de Letras da UERJ, demais familiares, amigos e colegas.

Após disponibilizar o exemplar de minha tese de doutorado, intitulada “ A crítica literária de Vilém Flusser: por uma literatura (de) morada” aos membros desta banca, perguntei-me: como devo fazer a apresentação da minha tese, considerando que os leitores já terão tido contato com o texto? Pensei em algumas possibilidades, mas preferi me imaginar diante da pergunta clássica em eventos literários, para autores que admiramos. Normalmente, em uma bienal ou feira do livro, diante de um autor que acaba de lançar sua obra, a rotineira pergunta a ele dirigida é: o que levou você a escrever este livro ou esta obra literária? Fazendo uma analogia com o evento, vislumbrando já e desejosa, se me permitem, que ao menos o volume II desta tese se torne uma publicação de referência da obra de Flusser, proponho-me a responder a pergunta sobre a motivação ou motivações para escrita desta tese. Peço desculpas de antemão se alguma informação dita na tese se repetir aqui: às vezes a redundância se faz necessária. Nem sempre o pleonasma é vicioso!

Vamos lá: vou começar retomando um pouco a minha biografia para explicar melhor as águas que me fizeram desaguar em Flusser. Nasci em 1984, em uma pequena cidade do sul de Minas que se chama Aiuruoca. Lá vivi até os quinze anos, no sítio de meus pais, uma espécie de Mutum, rodeado por montanhas e vales. Por

se tratar da zona rural, embora sempre tivesse contato com a cidade para ir à escola e a outros compromissos sociais e religiosos, era ali, envolta da proteção rochosa, que me abrigava. Na escola, gostava das aulas de português, história e geografia, nada tendo contra as outras disciplinas, já que me encantava pelo estudo e pelo mundo que eu conhecia através dele, tal como os óculos postos em Miguilim para que ele pudesse driblar sua miopia.

No meu Ensino Médio, sai da minha cidade para continuar os estudos, a fim de poder adentrar uma universidade pública. Fui da geração do advento dos sistemas apostilados e de um ensino médio com uma proposta de educação extremamente mecanicista. Com a ajuda de alguns professores subversivos (aspas), felizmente eu não sorvi totalmente a embriaguez desse tecnicismo e consegui alguma formação crítica. No entanto, quero mencionar um primeiro dado para a questão que aqui me interessa. Foi nos anos do Ensino Médio que eu tive mais contato com o tipo textual argumentativo, antes quase inexistente para alguém da zona rural - lembrando que as raízes da argumentação se confundem com o surgimento da polis, da cidade. Até então sabia somente que a argumentação era comum dentro da advocacia e vez ou outra a observava nas relações comerciais – sem claro ter uma percepção muito aprofundada sobre isso. Aprendi sobre o texto dissertativo-argumentativo mais especificamente no Ensino Médio. Fui ensinada que era um texto de caráter científico, que eu poderia utilizar em situações acadêmicas, tal como esta, e sempre sendo lembrada de que eu não poderia me colocar no texto. A receita era frequentemente a mesma: objetividade, clareza, concisão, imparcialidade etc. Passados os anos, o sonho do ingresso na universidade pública se concretizou. Fiz faculdade de Letras pela Unicamp, fiz muitos trabalhos acadêmicos, iniciação científica, TCC e terminei a graduação.

Em 2008, como já mencionei na tese, fui cursar o mestrado Erasmus Mundus em *Culturas Literárias Europeias* pela Univerité de Haute-Alsace, em Mulhouse-FR, e pela Università di Bologna, em Bologna-IT. Chegando em Mulhouse, cidade para a qual eu fui no primeiro ano, fui acolhida pela professora Mme Toudoire Surlapierre com o projeto de master intitulado, a princípio: A difusão da imprensa e o declínio da utopia clássica: estudo de *Uma utopia moderna*, de H.G.Wells - (*La diffusion de la presse écrite et le déclin de l'utopie classique : étude de A modern utopia, de Herbert George Wells*).



Lembro-me, como se fosse hoje, do dia em que eu encontrei esta professora pela primeira vez. Cheguei à sua sala sem a conhecê-la, com uma timidez e um medo típicos de quem está chegando em outro país, tendo feito seu primeiro voo na vida, sua primeira viagem internacional etc. Mme Toudoire, muito gentilmente, falando um francês de forma mais lenta do que o usual, me disse: “Eliane, li seu projeto aprovado pelo consórcio, gostei de alguns aspectos, no entanto, queria entender onde está você no seu texto”. Aquela pergunta, feita em francês, me pôs em dúvida se eu havia entendido bem as palavras. Então, pedi a ela que me explicasse melhor o que estava dizendo. Ela repetiu: “Onde você está no seu texto? Onde está o “eu” ou o “je” do seu texto? Eu não a vejo no seu projeto”. Conversamos por mais alguns momentos e prometi retornar dali um mês com as correções solicitadas. Saí dali com uma inquietação muito forte: como eu poderia aparecer num texto que deveria ser a priori, objetivo, conciso, claro, imparcial etc, etc? Outra pergunta: como eu poderia aparecer em um texto em uma segunda língua, sendo que eu não aparecia nem na minha língua materna? Lembrei-me das tantas vezes que ouvi durante a faculdade que um estudante de graduação não pensa, apenas lê. Talvez, lá pelo mestrado, você possa arriscar algumas ponderações e só no doutorado, então, terá o direito de defender uma tese, como esta que aqui hoje me proponho a fazer.

Angustiei-me durante alguns meses com esta aparente contradição, mas aos poucos, com a ajuda da professora Toudoire e com o contato com o ambiente acadêmico francês, a princípio mais receptivo ao exercício da subjetividade nos textos científicos, ou no meu caso, literários/filosóficos, - lembrando que Montaigne é francês - fui inserindo o meu “eu” no meu projeto, ainda com relutâncias.

Bem, a partir dessa narrativa que se entremeia com minha experiência de vida, posso começar a traçar minhas identificações e motivações para estudar Vilém Flusser. Como foi mencionado na tese, acredito que não fui eu que escolhi o objeto de estudo, mas ele me escolheu! Tive contato com Vilém Flusser pela primeira vez por meio do professor Gustavo Bernardo e seus escritos. À medida que fui lendo alguns trabalhos de Flusser (são muitos e eu ainda não conheço todos), encantei-me e identifiquei-me com vários aspectos, entre eles, a crítica feroz que ele faz ao *apagamento da subjetividade na escrita dos textos críticos*.

Li a obra “Língua e Realidade”, publicada pelo autor em 1963, e vibrei com a noção de que “a poesia cria a língua e a língua projeta a realidade”. Ora, a poesia

desde os primórdios do gênero lírico traçado por Aristóteles, é um culto à subjetividade. Ainda que o eu lírico não se manifeste literalmente no texto, a manipulação e articulação das palavras requerida pela poesia, faz ecoar a subjetividade ali latente. Percebi, então, até pela escolha do gênero ensaio que Flusser era um defensor da subjetividade nos textos (aspas) “científicos”, razão pela qual ele defenderá, tal como Vaihinger, que “tudo é ficção”. A realidade é feita pelos discursos que incidem sobre ela. Na verdade, ele defende que “cada língua cria uma realidade moldada pelo seu falante”. Isso não quer dizer que tudo vale, ou que “tudo que é sólido desmancha no ar”. O que se defende é que a academia ou a ciência ou o jornalismo pare de apagar as subjetividades, pois isso é impossível, considerando que, ao escolhermos usar uma língua determinada, e aqui quero lembrar que, dentro de cada língua politicamente alçada ao status de língua, existem inúmeras variantes e idioletos, escolhemos uma cosmovisão determinada, escolhemos uma realidade possível de ser acessada ou não por aquela língua.

Por isso, o perigo da supremacia linguística, tal como ocorre com a anglofonia, atualmente. Uma língua veiculada de forma aparentemente “técnica” que serve à pasteurização das realidades e ao fenômeno *kitsch*, relegando a “aura” (aspas) e primando pela chamada comunicação, como se comunicação fosse apenas sinônimo de esvaziamento de significado. Ora, o que Flusser defende não é um texto emotivo, próximo ao relato. Ele – aqui trago um trecho da tese - “é um defensor da clareza dos caminhos tomados. Então, em vários ensaios, ele defende, por exemplo, que o ponto de vista, subjetivo, seja devidamente exposto para que, em seguida, possa ser traçado um discurso, de certa forma objetivo, a partir da subjetividade dada. Ou seja, a objetividade parte de uma subjetividade, de um olhar recortado”.

A partir dessas considerações, vocês já podem entender, que a minha primeira motivação para estudar Flusser tem a ver com a perspectiva que ele expressa em relação ao exercício da subjetividade.

Outros aspectos que me fizeram aproximar de Flusser é que ele reúne em si os dois autores de literatura que eu mais gosto: Franz Kafka e João Guimarães Rosa.

Tive contato pela primeira vez com Rosa também no Ensino Médio para ler “Primeiras histórias”, para o vestibular. Naquele momento, não foi fácil, confesso. O primeiro contato com a literatura Roseana causa muito estranhamento. Mas desde

aquele primeiro flerte, já me encantei com a leitura de “A menina de lá” e “A terceira margem do rio”, além de outros contos.

Kafka me chegou por intermédio do querido professor Francisco Foot Hardman, no segundo período da graduação, quando fiz a disciplina História Literária IV. Li este autor pela primeira vez através de “O processo”. Foi uma obra arrebatadora para mim! Lembro-me como fiquei mal, literalmente, alguns dias depois que terminei de ler essa obra de arte inacabada. A questão da aparente incoerência entre linguagem e mensagem, mencionada inclusive por Flusser, foi uma das características que mais me abalou nessa primeira leitura de Kafka – mas naquele momento eu não tinha consciência disso. Assim, a relação de Flusser com Kafka e Rosa foi outra motivação para a escrita desta tese.

Outra motivação muito forte, tratada com certa frequência neste texto, tem a ver com a autobiografia de Flusser: *Bodenlos*, o homem sem chão, sem fundamento. Por questões relacionadas à estranheiridade, ao estranho, ao ser estrangeiro, que vivenciei um pouco, mas em condições muito diferentes de um exilado ou refugiado, tive muito interesse em conhecer tal percepção cultural em Flusser.

Além disso, por último, minha derradeira motivação tem a ver com compromisso social e a função social da pesquisa. Não acredito na visão utilitarista do saber científico e acredito que precisamos nos defender com “unhas e dentes” contra esse posicionamento extremamente perigoso. No entanto, acredito que toda pesquisa precisa retornar de alguma maneira o saber adquirido e acumulado para a sociedade em que vivemos. Ao ler o trabalho de Flusser e ir me aprofundando em seus ensaios, percebi a carência que ainda existe de estudos sobre *a poligrafia de Flusser* e me espantei ao observar que um escritor que tenha publicado em torno de 570 ensaios sobre diversos temas não tenha seus ensaios reunidos, sobre determinada área em específico, em uma publicação. Por essa razão, pelo compromisso social e pela minha relação com a literatura, também como professora que sou, acho que uma recolha de ensaios nesta área se faz urgente.

Deste modo, as minhas motivações para a escrita desta tese se resumem na investigação e na crítica sobre a subjetividade em textos “científicos”; na afinidade enquanto leitora com a literatura de Kafka e Rosa; no tema do estranhamento e estranheiridade e na função social da pesquisa.

Apresentada as questões que me motivaram, passo a palavra ao professor Gustavo, para a devida condução das arguições. Muito obrigada!

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A trajetória de minha vida, enquanto pesquisadora, fez com que o objeto de pesquisa me escolhesse e não que ele fosse determinado por mim. Tendo saído de minha cidade natal, Aiuruoca-MG, com 15 anos, no ano 2000, para estudar, morei em algumas localidades até o ano de 2008, quando já havia terminado a graduação em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e desejei buscar novos horizontes. Aventurei-me em um programa de mestrado internacional chamado *CLE (Cultures Littéraires Européennes), Erasmus Mundus*, pelas universidades de Mulhouse-FR (UHA) e Bologna-IT (UNIBO), no qual eu fazia parte de um seleto grupo de 20 alunos estrangeiros, estudando sobre *Culturas Literárias Europeias*. Nesses dois anos de intercâmbio e em contato com as mais diversas línguas e culturas, ficaram marcados para sempre no meu corpo-memória e na minha percepção de mundo todo o aprendizado conquistado, o deslocamento sentido, as dificuldades enfrentadas, as palavras semi compreendidas, a liberdade criativa, a saudade.

Retornando ao Brasil em 2010, por alguns motivos pessoais e também buscando perspectivas profissionais, aterrissei na cidade do Rio de Janeiro. Nesse sítio, comecei minha empreitada no mercado de trabalho. Trabalhei em livrarias, lecionei português para estrangeiros, dei aulas particulares de francês, lecionei em colégios de língua materna e, após algum tempo distanciada da academia, a partir de 2014, comecei a pensar no retorno ao meio universitário. Foi escrevendo aos poucos, com o apoio da professora Myriam Ávila (UFMG), que elaborei um projeto a ser apresentado em 2016 para seleção do doutorado da UERJ. Tal projeto inicialmente tratava a respeito de “Figurações do estrangeiro na prosa ficcional brasileira e europeia no limiar da modernidade”, em que se selecionava e analisava algumas obras brasileiras como “O recado do morro”, Guimarães Rosa (1956) - antes no *Corpo de Baile* e, hoje, no volume *No urubúquaquá, no Pinhém; Inocência*, de Visconde de Taunay (1872); *Canaã*, de Graça Aranha (1902); e duas obras estrangeiras: *A Handful of Dust*, de Evelyn Waugh (1934) e *Quidquid volueris - études psychologiques* - na obra *Textes de Jeunesse I* -, de Gustave Flaubert (1837).

Em 2016, com muita gentileza, fui recebida pelo professor Gustavo Bernardo Krause, do Programa de Estudos Literários da UERJ que, aos poucos, foi

compartilhando seus conhecimentos e me inteirando a respeito da obra do escritor Vilém Flusser, autor sobre o qual até então não tinha ainda ouvido falar.

Com o passar do primeiro semestre de 2016, ao fazer as disciplinas e aumentar o grau de leituras, fui percebendo que Vilém Flusser era o estrangeiro real que eu havia pretendido estudar literariamente. Entendia-o em mim quando lia sobre sua teoria do “homem sem chão, sem fundamento”; sobre suas dificuldades em se inserir no meio intelectual quando ninguém o conhecia; sobre sua saudade da terra de origem; sobre seu lado sisudo, fruto de uma vida recortada em voos e mudanças.

Assim, a partir de meados de 2016, após conversas com meu orientador, mudei meu objeto de pesquisa, passando do previamente vislumbrado universo ficcional para a análise de crítica literária. Era meu desejo também não abandonar a perspectiva da literatura e, por isso, restringi-me a estudar os textos de Flusser que, de alguma maneira, tocassem questões pertinentes à literatura.

Desse modo, o *recorte* passou para o tema da "crítica literária brasileira". O *problema* apresentado era se "Vilém Flusser poderia ser considerado um crítico literário". A *hipótese* que se assumiu em decorrência desta problemática foi afirmativa, já que a obra desse intelectual se abastece da dúvida e inquietação e ele escreveu muitos textos sobre língua, linguagem, arte, cultura e literatura. Finalmente, a *justificativa* para tal pesquisa é a falta de estudos que aproximem Flusser da literatura e reúnam, de forma substancial, os textos deste autor sobre essa área.

Além disso, o *objetivo geral* da tese seria escolher cuidadosamente os ensaios de Vilém Flusser de crítica literária em português e analisá-los, pensando em uma futura publicação dessa seleção. Já os *objetivos específicos* seriam escolher textos de Flusser relacionados à literatura; transcrever e digitar esses textos; atualizar contextualmente a ortografia utilizada pelo filósofo<sup>1</sup>; analisá-los; discutir alguns aspectos levantados por esses escritos; compor diálogos com outros críticos; finalmente, publicar a seleção de textos de crítica literária. A *metodologia* adotada seria a leitura e fichamento dos ensaios, determinação de palavras-chaves

---

<sup>1</sup> Nota da pesquisadora: A atualização ortográfica foi, a priori, a única modificação pretendida. A paragrafação dos textos e a ordem sintática das frases ainda será observada e, até então, foi mantida conforme os manuscritos.

para os ensaios, a investigação dos trechos herméticos, a análise e reflexão sobre cada texto, além de uma permanente revisão bibliográfica.

Os critérios utilizados para a escolha dos textos foram os seguintes: através dos **títulos dos ensaios**, dentre aqueles que foram disponibilizados no site *Flusser Brasil* e no precioso *pen drive* confiado pelo orientador<sup>2</sup> a essa pesquisadora, em torno de 570 textos, busquei filtrar o que poderia ser considerado literário ou não, ou o que mais se aproximava ao campo das artes; lógico, valendo-me de uma noção subjetiva do que seria literatura e arte. Analisei brevemente o teor de cada ensaio, em português. Posteriormente, também, cotejei essa escolha com o que foi disponibilizado no *Arquivo Vilém Flusser São Paulo* (PUC-SP).

Após leitura cuidadosa dos 48 ensaios selecionados, ainda fiz um último corte de textos que julguei serem mais apropriados a outras áreas e busquei acrescentar alguns outros textos<sup>3</sup>, propriamente tratando de questões literárias, que haviam displicentemente ficado de fora da prévia. Ao final, 61 ensaios foram escolhidos para participar da coletânea. Destes, 5 (cinco)<sup>4</sup> são baseados em publicações para jornais e, o restante, nos próprios manuscritos.

É importante dizer que esses ensaios transcritos que foram acrescentados ao volume II no último ano (treze no total) não foram todos eles necessariamente mencionados na tese, devido ao tempo que tinha para entregar a versão final do arquivo. No entanto, achei importante colocá-los na composição da antologia de textos já que, assim, cumpriria plenamente **a seleção de textos de crítica literária dos ensaios em português de Vilém Flusser**. Seleção esta que pretende vir a ser uma publicação para contribuir com a crítica de arte, de cultura e de literatura brasileiras.

Por essa razão, as fontes de pesquisa desta tese são: as primárias, textos do próprio crítico, manuscritos, disponibilizados tanto no site *FlusserBrasil*<sup>5</sup>, quanto no

---

<sup>2</sup>Confiado pelo professor, pesquisador e orientador Gustavo Bernardo Krause (UERJ), a partir da recolha e cuidados de Edith Flusser (esposa de Flusser).

<sup>3</sup> Ensaio: “Alguns problemas atuais de poesia”, “Da Língua Portuguesa”, “Desafios da língua brasileira”, “Ensaio”, “Ensaio para um estudo do significado ontológico da língua”, “Livros”, “O mito de Sísifo de Camus”, “Os valores do Ocidente”, “Poemas do amor e do tempo”, “Scribere necesse est, vivere non est”, “Terezin: poemas de Edith Arnhold”, “Uma lenda” e “Wega, ou a essência do romantismo”.

<sup>4</sup> São publicações: “O “iapa” de Guimarães Rosa”, “Da Flauta de Pan”, “Da navalha de Occam”, “Da naturalização” e “Ensaio”.

<sup>5</sup>FlusserBrasil é um espaço para a preservação e a difusão do pensamento de Vilém Flusser que torna disponíveis os seus artigos e a sua correspondência, divulga seus livros e os livros a seu

*Arquivo Vilém Flusser São Paulo*<sup>6</sup> e confiados a mim, em um *pen drive especial*, pelo próprio orientador desta pesquisa. Além disso, a pesquisadora também consultou presencialmente o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros na USP (IEB) onde encontrou muitas cartas<sup>7</sup> entre Flusser e outros intelectuais, entre eles João Guimarães Rosa e Theon Spanudis.

As fontes secundárias são livros e artigos do próprio filósofo, publicados, como a autobiografia *Bodenlos*, em sua maioria editados pela editora Annablume. O *Arquivo online do Jornal O Estado de São Paulo* e a *Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional* também foram fundamentais para esta tese, bem como as consultas esporádicas ao arquivo *Folha de São Paulo online*.

As fontes terciárias, livros sobre vida e obra de Vilém Flusser, publicados por terceiros: a recente biografia de Krause e Guldin, *O homem sem chão* (2017), o site *Flusser studies*, além de muitos livros e artigos que tratam da filosofia da ficção, da fenomenologia, do existencialismo e da sacralidade da palavra.

respeito, além de promover e administrar a publicação da sua obra no Brasil e no mundo”. Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com/>. Acesso em 22 jan.2019.

<sup>6</sup>“O Arquivo Vilém Flusser é o resultado da cuidadosa guarda que Edith Flusser teve com os escritos de seu marido por toda sua vida, somada à atenciosa catalogação e classificação realizada por Miguel Flusser, seu filho, junto de Vera Schwammborn e Klaus Sander. Em 1992, ano seguinte da morte de Vilém Flusser, o Arquivo foi organizado em Haag e depois em Munique. Seis anos depois, em 1998, ao Prof. Dr. Siegfried Zielinski foi confiado o cuidado com o Arquivo. Sendo reitor da Escola Superior de Artes da Mídia em Colônia, Zielinski, junto da supervisão de Silvia Wagnermaier, implantaram ali o Vilém-Flusser-Archiv, recebendo inúmeros pesquisadores do mundo todo interessados na obra de Flusser.

Ao fim de seu mandato em Colônia, em 2007, Zielinski transferiu-se para a Universidade das Artes (UdK) em Berlim, levando consigo a cópia do Arquivo. Seus originais permanecem no Arquivo Histórico de Colônia, onde infelizmente sofreram avarias em consequência do desmoronamento ocorrido no edifício da instituição em 2010. Contudo, sabe-se que todas as caixas que continham os originais de Flusser foram resgatadas, mas não se sabe o grau de dano que sofreram. Em Berlim, estão disponibilizadas as cerca de 30 mil páginas datilografadas dos escritos de Flusser, a sua biblioteca de viagem e dezenas de vídeos e áudios de cursos e entrevistas que cedeu. Um amplo material que contou ainda com a dedicação de Marcel René Marburger, entre 2007 e 2010, Claudia Becker e Rodrigo Novaes, de 2010 a 2013, e de Daniel Irrgang, de 2013 e 2016. Atualmente, o Arquivo é dirigido pela Profa. Dra. Maren Hartmann junto de Monai de Paula Antunes e Anita Jóri. Em todos esses anos tornou-se um espaço referencial na investigação internacional sobre Vilém Flusser, sempre se esforçando para melhorar o acesso e a interlocução de sua obra. Além de seus próprios projetos, como o evento e a série de publicações das *Internacional Flusser Lectures* e a edição das palestras de Bochum de 1991, o Arquivo visou sempre apoiar publicações e eventos acadêmicos e artísticos. Trazê-lo agora para São Paulo significa continuar esta história, possibilitando a expansão dos estudos sobre Flusser, principalmente por ter sido nesta cidade que ele desenvolveu parte significativa de sua vasta obra”. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/>. Acesso em 19 jan.2019.

<sup>7</sup>O livro publicado *Correspondência*, coletânea de cartas trocadas entre o filósofo tcheco-brasileiro **Vilém Flusser** e o diplomata e filósofo **Sergio Paulo Rouanet**, também foi consultado.

Desse modo, a pesquisa que inicialmente abordaria o âmbito ficcional, no intuito de compreender a estrangeiridade de determinados personagens migrantes, relacionou-se com o crítico literário, fruto do perturbante exílio nazista, Vilém Flusser. E, entre realidade e ficção, a pesquisa se estabelece também fazendo pontes com a minha biografia. Resultado de tudo isso é o texto precedente.



## 1 VILÉM FLUSSER: O INDIVÍDUO, O LEITOR, O ESTRANGEIRO E O AUTODIDATA

O autor sobre o qual versa esta pesquisa não apresenta um corriqueiro correr da vida. Sua biografia é circundada de muita erudição, sapiência, mas também de muitas dores e incertezas, num transitar em que todo conhecimento do mundo parece ser insuficiente para dar conta das lacunas existenciais. Vilém Flusser, enquanto intelectual, hoje, já faz parte da percepção de muitos pesquisadores da área. No entanto, Vilém Flusser enquanto ser humano, sujeito, talvez não seja, ainda, um argumento muito acessível, nem mesmo aos seus.

Por esse motivo, é importante lembrar que, em 2017, foi lançada a biografia deste pensador, escrita a quatro mãos, por dois estudiosos da obra de Vilém Flusser: Gustavo Bernardo Krause e Rainer Guldin. A biografia chamada *O homem sem chão*, referência a *Bodenlos*, autobiografia filosófica escrita pelo próprio Flusser, traçou um perfil aguçado desse intelectual<sup>8</sup>. Tal como um rio que segue seu fluxo moldado por suas margens, Flusser, rio, fluxo, pode ter escrito sua obra sendo influenciado pelos seus próprios contornos. Desta forma, para a melhor apresentação do percurso em crítica literária de Flusser, utilizarei o traçado cronológico-biográfico sugerido pela biografia mencionada. Considerando isto, pela fidelidade ao testemunho, citarei em vários momentos trechos desta biografia para comunicar, ainda que brevemente, sobre a história de vida deste pensador.

Com a finalidade de melhor esclarecer a estrutura desta primeira parte, segue um escopo do que será feito: começaremos pelo **indivíduo**, em que tratarei um pouco sobre a infância e juventude de Flusser, bem como os aspectos de sua formação familiar, social e religiosa. Depois, em **o leitor**, em que abordarei a formação literária deste pensador, suas fontes, suas referências, ou seja, alguns escritores literários de interesse de Flusser. Em seguida, Flusser como **o estrangeiro** será o foco, quando mencionarei a trajetória desse filósofo pós invasão nazista na República Tcheca e embasar-me-ei para isso nos ensaios deste autor

---

<sup>8</sup> Essas foram as duas obras escolhidas para traçar o perfil do intelectual. No entanto, seria adequado também uma pesquisa extensa em arquivos. Como esse tema não era o foco principal da tese, a pesquisadora preferiu restringir-se às obras pré-selecionadas.

sobre cultura. Posteriormente, tratarei sobre Flusser como **o autodidata**, alguém que precisava sobreviver fora de sua terra natal, “apesar de Auschwitz”. Neste momento, mencionarei algumas das relações pessoais e intelectuais que fez Flusser no Brasil. Finalmente, analisarei **o escritor-crítico e a obra**, em que observarei a sua inserção em alguns jornais (em geral da capital paulista), as oportunidades de se fazer influente pela escrita no meio informativo-educativo brasileiro, sua visão sobre ser um crítico e fazer crítica e, por último, seu **estilo de produção** - um estudo breve sobre maneira de escrever do crítico.

### 1.1 O indivíduo

Figura 1 – Foto de Vilém Flusser



Fonte: KRAUSE; GULDIN, 2017, p. 21

Entre nascer e morrer, na lógica que rege a vida humana, muitas são as passagens, as travessias, as metamorfoses. Nascemos num certo núcleo familiar, somos submetidos às estruturas sociais à nossa volta e, por vezes, ainda a uma religião. Mesmo que cultivemos o ateísmo, é inevitável o contato com a influência religiosa. Passamos, então, a uma formação intelectual e cidadã pela educação

formal e, aos poucos, vamos nos enlaçando, seja por amor, amizade, ódio ou desavenças. Fato é que a identidade vai se moldando, tal como um reflexo, pelas experiências a qual somos submetidos ou nos submetemos, voluntária ou involuntariamente. Essas experiências se estabelecem seja com o mundo, seja com o outro ao nosso redor. Natureza e cultura, portanto, têm lá sua pitada de contribuição no processo de formação identitária.

Nesse sentido, quando nos propomos a analisar um indivíduo e sua obra, a contarmos um pouco de sua história, de sua trajetória, é importante lembrar que “cada ser humano carrega um mundo em si” e toda forma de definição, categorização, estigmatização, soará equivocada diante da grandiosidade do fenômeno. Nas próprias palavras de Flusser:

Por útil que seja a classificação da condição humana, em, digamos, grosso modo, "condições naturais e culturais", pouco serve para que nos encontremos a nós próprios no mundo. Como se diz atualmente, a nos "identificarmos". Isto porque a nossa condição é por nós vivenciada em bloco, e não apenas os seus aspectos naturais e culturais se confundem; como se confundem também os seus aspectos típicos, (gerais), e os seus aspectos característicos, (individuais). Quando damos passo para trás de nós mesmos para nos vermos de fora, quando refletimos sobre nós mesmos, temos a visão de um todo indivisível, embora complexo. É isto que o termo "indivíduo" significa. Pois, o fato que nos percebemos enquanto indivíduos sob reflexão distanciada é prova existencial que toda classificação é "teórica", no sentido de resultado da aplicação de determinados modelos. (FLUSSER(a), p.1.)

Por isso, tratar do indivíduo Vilém Flusser e sua formação identitária é um enorme desafio. Algumas pistas serão apresentadas para a composição deste quebra-cabeça, no entanto, as “classificações” a seguir não se pretendem suficientes para decifrar a complexidade deste ser humano. Sabe-se que Flusser nasceu em uma família burguesa, relativamente benquista, considerava-se praguense, judeu, erudito, estudioso e com uma relação afetiva-amorosa que o seguirá pela vida afora. Todavia, cada uma das análises destes “rótulos” deve ser acrescida por uma apreciação crítica dos leitores e um olhar prudente quanto ao reducionismo.

Vilém Flusser, nome dado em homenagem ao tio Wilhelm, nasceu em um berço letrado. Desde muito cedo teve à sua disposição condições propícias para o desenvolvimento intelectual, já que sua família se constituía de pessoas com um certo nível social e um grau de instrução apropriados. Flusser teve contato com

ideias de “esquerda”, considerando que seu pai era um cidadão relativamente engajado.

Gustav e Melitta se casam em 1919, o que configura um certo escândalo, em função das ideias de esquerda de Gustav. O primeiro filho deles, Vilém Flusser, assim chamado em homenagem ao tio Wilhelm, nasce em 12 de maio de 1920. Sua irmã, Ludvika, assim chamada em homenagem à tia Ludowika, nasce em 21 de dezembro de 1922.

Eles formam uma família judia de intelectuais que consideram tanto o tcheco quanto o alemão como línguas maternas. Vivem com conforto em Praga, num prédio *art nouveau* de três andares, na rua Bubenečská 5, no bairro de Dejvice. O pai ainda compra uma confortável casa de campo na foz do rio Vltava. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.51.)

Flusser pertencia a uma classe social privilegiada, posto que ele vinha de uma família burguesa. Pode-se dizer que essa origem e esse “lugar de fala” muito se manifestam nos seus ensaios e escritos, como em “Da migração dos povos”, por exemplo. Flusser, apesar de ter vivido muitas variáveis, teve uma forte relação com o comércio que o acompanhou por grande parte de sua vida, até se tornar um intelectual respeitado. Em um de seus ensaios, nomeado “Os *tchecos*”, o filósofo discorrerá um pouco sobre a sociedade burguesa da República Tcheca da época de seu nascimento.

A burguesia tcheca do século 20 merece uma consideração, embora passageira. Fortemente marcada pela influência de intelectuais reunidos ao redor da figura de Masaryk, tendia ela a libertar-se de preconceitos que marcam as burguesias de outras culturas. Havia, na primeira República, um clima de repúdio a preconceitos raciais, religiosos e sociais, sem par, creio, no resto da Europa, e, embora estes preconceitos não tenham sido eliminados, estavam nitidamente diminuindo. É este clima que caracteriza o vigor intelectual da primeira República, e especialmente de Praga. (FLUSSER(b), p. 3-4)

Percebe-se, por esse relato, um certo louvor ao clima burguês do início do século na República Tcheca. Flusser inúmeras vezes vai citar o grau de “civilização” de sua cidade natal e isso se deve, sem dúvida, à liderança de Tomás Masaryk (1850-1937), professor de filosofia, cientista, pedagogo, político e jornalista e à sua condução responsável do país tcheco, cuja independência defendia incisivamente.

Por esta razão, somando-se à estruturado núcleo familiar e ao nível social burguês, é importante destacar que a história de vida do intelectual objeto de estudo desta tese se confunde com a história de seu país natal: a atual República Tcheca, ex-Tchecoslováquia. Segundo o biógrafo e pesquisador Gustavo Bernardo Krause

em *O homem sem chão* (2017), o menino Flusser “nasce à beira do rio Vltava, na cidade de Praga, em 12 de maio de 1920, a meio de confrontos turbulentos entre tchecos, alemães e judeus e menos de dois anos depois do nascimento da Tchecoslováquia”.

A educação de Flusser, portanto, foi influenciada pelo orgulho do novo espírito”. Por essa razão, por não se identificar tanto com a nação que estava em vias de se configurar, “mais de uma vez Flusser se declarará antes praguense do que tcheco, ou do que brasileiro, até o fim da vida”. “Praga tem uma história muito longa e muito rica, tanto por sua tradição científica, intelectual e artística, quanto por conta dos sucessivos conflitos étnicos e bélicos”. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p. 33-43)

É perceptível que Flusser tinha sido concebido e, também, crescido em um ambiente praguense, *a la* Masaryk, no entanto, junto com seu nascimento, um novo país se erguia, com a junção dos eslovacos que, indiretamente, previa a incorporação dos alemães, já que, entre a parte tcheca e parte eslovaca, povos germânicos também ali habitavam. Com a 2ª Guerra Mundial, esse território propiciou a derrocada tcheca.

(...) A República não era viável. Principalmente por causa dos alemães, que representavam uma irredenta e ameaçavam constantemente a estrutura do Estado, já que representavam perto de um terço da população das terras tchecas. Mas também por causa da anômala ligação entre tchecos e eslovacos. Estes, linguisticamente muito próximos dos tchecos, têm, no entanto, uma tradição inteiramente diversa. Povo de agricultores de terras pobres e montanhas, dominado secularmente pela administração semifeudal húngara e pela burguesia húngara nas próprias cidades eslovacas, vivia ele afastado das correntes ocidentais, não tendo sequer evoluído uma autêntica literatura. Estruturado por tradições petrificadas, vivendo folcloricamente, representava o povo eslovaco uma região “subdesenvolvida”, comparável aos Balcãs. A decomposição do império Austro-Húngaro, e os esforços de um líder eslovaco, (Stefanik), ligaram os destinos dos eslovacos, quase acidentalmente ao dos tchecos. O resultado foi uma predominância tcheca sobre os eslovacos, gerada quase espontaneamente, a qual, acrescida pela irredenta húngara na Eslováquia, rasgava o tecido do Estado por dentro. Este fato tornou-se óbvio em 1938, quando a Eslováquia, sob proteção hitleriana, estabeleceu seu “soit\_disant” Estado, marcado por fanatismo, ignorância, bigoteria e obscurantismo. E também pela resistência aos alemães, que se enquadra na tradição eslovaca de bandoleiros. A influência “civilizadora” dos tchecos na Eslováquia tinha fracassado. (FLUSSER(b), p. 3-4)

Somente após 1945, a unificação dos países, República Tcheca e Eslováquia, foi efetivada e durou até início da década de 1990. Com a queda do Muro de Berlim e toda a reviravolta política que isso significou, as diferenças entre estes territórios ficaram mais evidentes e a vocação de cada nação pôde ser finalmente respeitada.

A rigor, os tchecos ocupavam, nos chamados "países históricos: Boêmia e Morávia, os territórios da coroa tcheca), até 1945 uma ilha cercada por alemães de todos os lados. Os eslovacos, o mais próximo povo eslavo, estavam separados deles por uma faixa, embora estreita, de aldeias alemãs e cidades germanizadas. Isto não é mais o caso. Os alemães foram praticamente eliminados das terras da coroa tcheca pela derrota de Hitler. (FLUSSER(b), p. 1.)

Nesse sentido, pode-se notar a relevância, para a formação de Vilém, da história de Praga e do país tcheco. A influência da tradição intelectual e científica desta cidade foi mencionada inúmeras vezes pelo filósofo em diversos ensaios que ele escreveu.

Figura 2 – Publicação em jornal – "Praga, a cidade de Kafka"

31 DE OUTUBRO DE 1961 Suplemento Literário — 3

---

### Circunloquio, circunfuso...

Conto de **MARIA GERALDA DO AMARAL NELLO**  
Ilustrações de **RYA ROSENKRANTZ**

Uma criança aliada ao pai, a mãe e ao irmão, a família inteira, a cidade inteira, a terra inteira, a humanidade inteira, a natureza inteira, o universo inteiro, tudo ao mesmo tempo, tudo ao mesmo tempo, tudo ao mesmo tempo...

### Ficção cabo-verdiana



de **JOÃO ALVES DAS NEVES**

Um dia, em Cabo Verde, um homem viu um homem morto no chão. Ele não sabia quem era, mas sabia que era um homem morto. Ele ficou ali, olhando para o corpo, até que alguém veio e levou-o para casa. Ele não sabia quem era, mas sabia que era um homem morto...

### Praga, a cidade de Kafka

de **VILÉM FLUSSER**

Praga é uma cidade de Kafka. É uma cidade onde o homem se sente perdido, onde o homem se sente sozinho, onde o homem se sente pequeno. É uma cidade onde o homem se sente perdido, onde o homem se sente sozinho, onde o homem se sente pequeno...

### Poema jovial

Impotentemente, sobrevendo a realidade, este aflição e mar, aterrorio, em entranha posição vertical. Meus cabelos estão caídos. Muitos não já se perderem. Tenho algo em meu peito. Um compromisso me deslizo. Dizei é uma verdade a vida que não me aqueça. Sua multidão de mãos meceas me aflição que foge de mim. Meus cabelos estão caídos. Muitos não já se perderem. Impotentemente, sobrevendo a realidade, me transformo em realidade em realidade de realidade. Sua verdade e incerteza que não mais incerto.

REYNALDO BARRÃO

Fonte: FLUSSER, 1961.

Por exemplo, o artigo que inaugura as publicações de Flusser para o jornal *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, em 28 de outubro de 1961, se chama, bem a propósito: “Praga, a cidade de Kafka”. Nesse texto, Vilém se refere, como bem lembra KRAUSE (2017, p.34), a um dos paradoxos comuns à Praga: “Não é uma cidade muito antiga. As suas origens se perdem, no entanto, nas brumas da lenda”. Segundo ele, “algo a um tempo santo e demoníaco paira sobre a cidade até hoje”. A cidade “absorve, sedenta, todas as correntes ocidentais”, mas “nunca se desliga da vasta correnteza mística do Oriente europeu”. Flusser, assim, afirma:

Algumas cidades conservam este poder de criar um estilo específico de pensar, sentir e viver até, (ou quase até) os dias de hoje. Uma delas é Praga. Tudo que brotou das ruas tortas, às margens do rio torto, e tudo que cresceu, qual trepadeira, à sombra e como suporte das centenas de torres pontudas, é produto, testemunho e reafirmação do espírito de Praga. Kafka é um exemplo recente dessa flora. Torna-se necessária para a compreensão do inquietante fenômeno Kafka, desta procura de Deus através do diabo, uma compreensão de Praga. Não é uma cidade muito antiga. As suas origens se perdem, no entanto, nas brumas da lenda. Uma sibila inspirada profetizou “a grande cidade, cuja glória toca as estrelas”. Algo deste aroma lendário, sibilino e profético, algo a um tempo santo e demoníaco, paira sobre a cidade até hoje. A cidade vibra entre dois polos: o enorme castelo com sua catedral gótica e torre barroca, e o aglomerado de torres góticas da “Velha cidade”, erguidas qual lanças de um exército contra o céu. As ruas todas correm, como córregos tortuosos, monte acima ao encontro do castelo ou vale abaixo para desembocar na praça central de “Velha cidade”. O rio, com seu “S” majestoso, forma a divisa entre os polos. As pontes modernas que o atravessam são tentativas inautênticas de negar ou diminuir a tensão, são estradas de fuga. Salvo uma, a ponte de Carlos. Essa, a gótica, com suas torres e suas estátuas, é o elo impossível, mas realizado, entre castelo e igreja, entre monte e vale, entre o rei e o burguês, entre a soberba e a humildade, entre a rua dos alquimistas e a universidade, entre o céu e a terra, entre o “Castelo” e a aldeia de Kafka. Esta ponte carrega o trânsito não mais material, (dito se encarregam as pontes modernas), mas espiritual entre o lado “grande” e o lado “pequeno” de Praga. O lado “pequeno”, e isto é típico de Praga, é o subúrbio do castelo com os palácios barrocos dos senhores. Lá longe, rio acima, erguem-se as ruínas de um contra-castelo, mas de um contra-castelo mais antigo que o próprio castelo. São esquecidas, mas continuam no subconsciente da cidade. Quando as castanheiras estão em flor, ou quando os telhados estão cobertos de neve, essa cidade-dialética reveste-se de uma beleza singular, resultado de uma luta milenar entre natureza e arquitetura, ou mais basicamente, de uma luta que o espírito humano trava em duas frentes, contra a matéria e contra as forças superiores. (FLUSSER(c), p.1)

Quando o filósofo sustenta que “algumas cidades conservam este poder de criar um estilo específico de pensar, sentir e viver até, (ou quase até) os dias de

hoje”, ele traz à tona sua perspectiva fenomenológica, compreendendo que o que ocorreu com Kafka e sua genialidade é, na verdade, resultado de um “espírito” determinado também pelo espaço em que este escritor surgiu, uma espécie quase de determinismo geográfico.

Não resta dúvida que Praga não explica inteiramente o fenômeno Kafka. Há nele um grande substrato mais amplo que o faz participar da correnteza da tradição ocidental e humana, e, portanto, o torna compreensível ao mundo. E há nele uma superestrutura individual que justifica a nossa admiração em face a um espírito genial e sofredor de intensidade quase insuportável. E há nele uma capacidade visionária e quase profética que explica a nossa certeza de estarmos diante de um precursor, e não de um epígono. Mas este fenômeno ocidental e humano, e este fenômeno individual e particular, têm um esquema de referência exato: Kafka é praguense. Ele é o cantor de uma cidade e de uma civilização que morreram quase simultaneamente com ele. Ele presentiu-lhes a morte e talvez as tenha transportado consigo para a eternidade. (FLUSSER(c), p.3-4.)

Deste modo, tal como Kafka, Flusser incorporará as referências de sua cidade natal. Ele nasceu em 1920 e, pouco tempo depois, “com apenas quatro anos de idade, a 3 de junho de 1924, morre Franz Kafka, vítima da tuberculose.” (KRAUSE, 2017, p.43). Com a morte de seu conterrâneo, morre, ao mesmo tempo, politicamente um país. No entanto, as marcas desta civilização ficarão para sempre em seus habitantes.

No ensaio “Da naturalização”, publicado em 07 de março de 1964, no *Suplemento Literário de o Estado de São Paulo*, Flusser irá mencionar os efeitos da nacionalidade em cada indivíduo e, afirmar que, apesar de este conceito ser inautêntico, ao apagá-lo, negá-lo, buscar esquecê-lo, o sujeito pode perigosamente se autodestruir.

Disse que a nacionalidade faz parte da nossa situação existencial. Ninguém nos perguntou se queremos nascer, ninguém nos perguntou se queremos nascer finlandeses ou gregos. A nacionalidade é um dos atributos que determinam e, já que nos determina, é um dos fatores que nos degrada como seres livres. É uma das algemas das quais Buddha diz que é preciso quebrar. Mas, se conseguíssemos o feito inimaginável de quebrar todas as nossas algemas, de despir-nos de todos os nossos atributos, o que restaria? Nada. A nacionalidade é uma daquelas algemas cuja destruição implica na destruição de nós mesmos. Isto não impede a profunda inautenticidade, a artificialidade do conceito. No projeto da existência humana não está previsto o conceito da nacionalidade, tal como o conhecemos. O fato do nacionalismo, o prova. Fosse a nacionalidade parte autêntica do nosso projeto existencial, o supérfluo do nacionalismo acabaria com ele. O existencialmente autêntico não necessita de justificativas. Aliás, sabemos que o conceito da nacionalidade é relativamente recente e deve muitos dos seus aspectos a esforços deliberados de intelectuais dos dois



últimos séculos. A nacionalidade, e todas as poses dela resultantes, não é existencialmente sincera. (FLUSSER, 1964, p.1)

Flusser reforça que a marca da nacionalidade é, de certa forma, uma marca de aprisionamento, uma lembrança da falta de livre arbítrio enquanto ser humano. No entanto, “é ela uma daquelas algemas cuja destruição implica a destruição de nós mesmos”. Por essa razão, a relação de Flusser com a República Tcheca, mais propriamente Praga, e sua relação com a língua alemã falada naquele território, são fundamentais, imprescindíveis, para o entendimento do indivíduo Flusser.

Além dessa relação de Flusser com sua origem territorial e nacional, é importante mencionar também a questão do judaísmo. Essa religião, que também é cultura, influenciou demais sua cosmovisão. Flusser, aliás, escreveu vários ensaios sobre este tópico e fez muitas palestras para tratar do assunto. Alguns excertos dos ensaios que se seguem serão analisados a fim de que se possa observar a maneira como este escritor enxergava o judaísmo.

Flusser escreveu uma série de ensaios sobre “Ser judeu”. No primeiro, ele trata do aspecto existencial; no segundo, sobre o aspecto cultural; no terceiro, sobre o aspecto sócio-político; e, finalmente, no quarto, sobre o aspecto religioso.

Pela abrangência deste termo, judaísmo, Flusser procurou esclarecer o teor de suas considerações, para que o leitor pudesse melhor compreender do que ele tratava ao mencionar essa expressão. Parafraseando o autor, quando ele cita essa palavra, ele “procura caracterizar o que lhe parece ser o núcleo imutável dos judaísmos todos”. Desta maneira, diz o filósofo:

O judaísmo não é estático, mas altamente maleável. Há judaísmo arcaico, que transparece na Bíblia, e que contém muitos elementos de crenças protojudias; há judaísmo talmúdico, que é o que deu origem ao cristianismo, e que se assemelha, em muitos aspectos, ao ensinamento de Jesus. Há judaísmo medieval, que é profundamente influenciado pelo cristianismo, e resposta aos argumentos cristãos e islâmicos contra o judaísmo. E há, atualmente, numerosas variantes de um judaísmo pós-emancipatório, que vão desde a ortodoxia mais ritual, até o que pode ser chamado ateísmo espiritualizado. (FLUSSER(d), p.2.)

A partir desta ponderação, faz-se possível dizer, nas próprias palavras do autor, como ele se entende judeu. Ou seja, de que maneira ele se percebe dentro da doutrina. Por isso, para Flusser:

(...) não há uma única condição de ser judeu, há duas. Quando fui jogado dentro do mundo sem ter sido consultado encontrei-me ou enquanto judeu para outros judeus, ou enquanto judeu para não-judeus. Isto é dado fundamental da minha condição humana, tanto quanto o é minha condição de burguês ou de macho. Mas esse dado fundamental foi encoberto pela catástrofe nazista que confundiu o ser-judeu-para-judeus e o ser-judeu-para-não-judeus no mesmo forno. Não permitamos que os nazistas continuem a confundir-nos, Há duas maneiras de assumir-se judeu: para outros judeus, ou para o mundo. Por certo: as duas maneiras podem complementar-se, e de fato o fazem nos períodos gloriosos da história judia. Mas, individualmente, devemos escolher entre as duas, e devemos fazê-lo de acordo com o nosso autêntico estar-no-mundo. Devemos ser fiéis a nós mesmos, afim de podermos superar-nos. O sionismo é sistólico: concentra-se sobre o judaísmo. O que nos faz falta é o movimento diastólico que abre o judaísmo para os outros, ao se abrir para eles. (FLUSSER(a), p.4.)

Da mesma forma, ele se entende um judeu assimilado.

Isto é, a meu ver, a diferença fundamental entre judeus integrados no judaísmo e judeus assimilados. Os primeiros se descobriram judeus sob o olhar de outros judeus, os segundos se descobriram judeus sob o olhar de não-judeus. Com efeito, e sem exagero, trata-se de duas judeidades, quase totalmente diferentes. Judeu assimilado como eu o sou, não é judeu no mesmo sentido no qual o é judeu nascido no *shtetl*<sup>9</sup>, ou filho de judeus nascidos no *shtetl*. Toda tentativa de minimizar tal diferença resulta na desexistencialização da questão judia. Este é o abismo que separa judeus do Oriente europeu dos do Ocidente, e negá-lo é insinceridade. (FLUSSER(a), p.2)

Além disso, mais uma vez, Flusser relaciona seu modo de ser com o “espírito praguense”. Para ele, seu modo de ser judeu se deve à forma de assimilação judia pelos alemães e, também, pelos tchecos.

Vista superficialmente, é a cidade resultado e causa de luta entre três povos: o tcheco, o alemão e o judeu. No fundo, no entanto, não há três populações em Praga, mas uma só: a praguense. Os alemães de Praga não sabem o quanto são tchecos, os tchecos não sabem o quanto são alemães, e ambos não sabem o quanto são judificados. Os judeus de Praga são talvez os mais assimilados entre todos os judeus do mundo, por terem-se assimilado a dois povos, mas conservam o seu judaísmo como uma espécie de “ponte Carlos” entre os dois povos. (FLUSSER(c), p.1.)

Por último, fazendo alusão ao existencialismo sartreano, Flusser vai defender que seu modo de ser judeu também é determinado pelo “olhar dos outros”.

A primeira razão é que a crítica sartriana vale para todas as condições humanas, não apenas para a judia: somos masculinos, e brasileiros, e

---

<sup>9</sup> Denominação ídiche para "cidadezinha".

homens do século vinte etc., apenas se assumirmos o olhar externo sobre nós mesmos. Em outros termos: tudo que somos o somos pelo olhar do outro, de modo que tudo que Sartre diz a respeito da questão judia vale também, por exemplo, para a questão feminina. A outra razão pela qual Sartre me parece parcialmente enganado é que menospreza a dialética dos olhares. Se os outros me percebem enquanto judeu, (e os outros não são apenas os antissemitas, mas, sobretudo, minha própria família, eu me reconheço em tal olhar e os olhos, de minha parte, com olhar judeu. Pois, é verdade que sou o que sou apenas em função do olhar do outro, mas isto não implica que não sou o que sou “realmente”. De maneira que, embora seja judeu apenas teoricamente, o sou realmente, não obstante. Em outros termos: eu sou o que sou, inclusive judeu, apenas dentro das categorias que os outros, (a intersubjetividade), impõem sobre mim, mas fora de tais categorias, em isolamento, não sou estritamente nada. Sem o olhar dos outros não existo. (FLUSSER(a), p.2.)

Essa convicção na determinação pelo olhar alheio se deve, em certa medida, pelo próprio ensinamento do judaísmo de que o Outro é uma parte da divindade, ou a divindade ela mesma. Ou seja, ao se assumir judeu, também há um compromisso firmado com a alteridade.

(...) Judeu religioso é quem se torna constantemente, parceiro do sacro, e quem reconhece em todo outro homem a presença do sacro. O que equivale a dizer que ser judeu religioso não é realidade, mas tarefa. Em termos gregos: não é dogma, é *práxis*. Isto é a razão por que os judeus se recusaram, tão obstinadamente, a se converterem. Julgaram o cristianismo, não pelos seus argumentos, que lhes pareciam fora do propósito essencial, mas pela sua *praxis*. Pelos seus “frutos”, para dizê-lo evangelicamente. O cristianismo aparece, aos olhos judeus, como licença para evitar o confronto diário com o sacro. Como recusa a assumir o fardo, admitidamente quase insuportável, da responsabilidade face ao sacro. Ou, nos termos do meu primo David<sup>10</sup> ao falar em seminário católico: vocês creem que Jesus morreu a morte indigna na madeira para vocês poderem dessacralizar o *sàbat* andando de automóvel? E isto, é de suma importância na situação religiosa da atualidade. Quando as próprias bases da religiosidade judeu-cristã estão ameaçadas. (FLUSSER(d), p.3.)

Como um pensador da tradução, Flusser menciona em outro ensaio, a princípio uma palestra, intitulado “Ame teu outro como a ti próprio” que a questão da alteridade não está tão bem esclarecida no cristianismo porque, na versão para o Novo Testamento, houve uma perda de significado e aquilo que, na verdade, seria o Outro, substanciação do sacro, passou a ser chamado de “o próximo”, conferindo

---

<sup>10</sup> David Flusser, ou Gustav, é primo de Flusser e um intelectual respeitado em Jerusalém. Foi “um dos mais famosos especialistas judeus no cristianismo primitivo, lecionou História do Cristianismo na Universidade Hebraica de Jerusalém. Sob o nome judeu de David Flusser, escreve uma das melhores biografias já realizadas de Jesus Cristo. (KRAUSE, 2017, p.49.)

um distanciamento não inerente à mensagem original. Desta forma, o primeiro mandamento perdeu, segundo ele, a dimensão que deveria conter.

A sentença epigrafada é atribuída a Hillel, (70 a.C. – 10 d.C.), e, segundo a tradição, resume a mensagem toda do judaísmo. Porque o termo "outro" implica, por uma das suas conotações, o significado "inimigo", e, por outra conotação, o significado "o Inteiramente Outro". O Novo Testamento substituiu o termo "outro" pelo termo "próximo", o que modificou, um pouco, a mensagem contida na sentença. Na sua versão evangélica, a sentença fere o problema da proximidade, na sua versão original fere o problema da alienação e da alteridade. Por certo: proximidade e alteridade são problemas que se co-implicam. Mas o acento é diferente. (FLUSSER(e), p.1)

Justamente por este cuidado com o Outro, Flusser defenderá o engajamento, a responsabilidade social e existencial, com o Outro. Por esta razão, irá valorar e incentivar a tendência proativa do povo judeu.

Enquanto judeus ocupamos postos marginais na sociedade, embora possamos ocupar postos centrais nela por outras dimensões nossas. Essa marginalidade nossa é um "*plus*" que somos chamados a preservar nos nossos engajamentos, sob pena de sermos desonestos a nós mesmos. Os outros veem essa marginalidade como espécie de desenraizamento: não estamos totalmente integrados. Mas, para nós essa marginalidade é a própria raiz do nosso estar-no-mundo. É ela que nos permite sermos universais, engajarmo-nos em prol da humanidade toda sem perdermos pé no judaísmo. (FLUSSER(f), p.4.)

Finalmente, Flusser relacionará o judaísmo e o “povo do livro” com o aprendizado de línguas variadas, instrumento para um preciso estudo das escrituras e para a aproximação com a poesia. Ele discorre:

A língua *sefarad*, embora jamais comum a todos os judeus, é, no entanto, uma das fontes da poesia ocidental na alta Idade Moderna. O alemão, língua “inimiga”, serve de medium para a literatura judia que marca a modernidade: haja visto o Manifesto Comunista ou os textos freudianos. Algo semelhante está atualmente em curso com as línguas francesa e inglesa. Mas o exemplo mais convincente da relação especial entre judeus e línguas é outro: os evangelhos, escritos em *koiné*, são traduções de duas ou mais escritas aramaicas perdidas nas reconstituíveis. Não permitem dizer com absoluta certeza se Jesus (como parece) falava aramaico e pregava hebraico, e se conhecia o grego. No entanto, o que é certo é que a típica ambiguidade linguística judia se articula nos evangelhos em diversos lugares. Por exemplo: o termo “logos” emprestado do grego e mais especialmente da filosofia platonizante, funciona indubitavelmente como o termo “chem” em hebraico, e é carregado pela mesma conotação de “estar com Deus”. O mesmo vale para numerosos termos, por exemplo para “filho do homem” ou para “reino de Deus”. Os termos são gregos, a conotação é hebraica, e destarte surge a tensão chamada “poesia”. (FLUSSER(g), p.1.)

Em virtude do incentivo ao estudo das línguas bem como ao conhecimento mais aprofundado da teologia judaica, pode-se afirmar que a formação iniciante do menino Flusser foi repleta de muita erudição, erudição esta que se nota de maneira ímpar nos seus ensaios de divulgação científica presentes nesta tese. Aliás, segundo seus biógrafos:

O jovem frequenta as séries iniciais em escolas tchecas e alemãs. Aprende latim, grego antigo e um pouco de hebraico. O latim, em particular, lhe será útil quando chegar no Brasil. Após concluir o ensino básico, Vilém ingressa no *Smíchovské Gymnasium*. Escreve seus primeiros textos e alguns poemas.

Em 1936, compõe uma peça de teatro com o título de *Saul*. Essa peça adolescente forma, junto com *Vampyrotheutis infernalis*, publicado muito mais tarde em 1987, na Alemanha, os dois textos ficcionais, de maior fôlego, do filósofo da ficção filosófica. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.53.)

A partir da composição deste indivíduo Flusser, pertencente a um certo núcleo familiar burguês, praguense, judaico em seus termos, com uma formação letrada e escolar privilegiada, passamos então a observá-lo nas suas relações interpessoais.

Com 17 anos, o menino Flusser conhece, em Praga, Edith, aquela que seria sua companheira inseparável por toda a vida. De acordo com KRAUSE (2017, p. 57.) “as famílias começam a conviver. Edith gosta muito do futuro sogro, que a chama de “Edinko”. Vilém entra na faculdade de Direito da Universidade Carlos, onde estuda filosofia por apenas dois semestres. Porque Hitler está chegando. Hitler está chegando e Praga, que deveria ser eterna, começa a desaparecer”. Diante do absurdo, o menino praguense precisa abruptamente crescer e abandonar o seu país e aqueles aos quais ele havia se ligado.

Na manhã de 15 de março de 1939, sob neve espessa, Hitler invade Praga. No dia seguinte, Joachim von Ribbentrop, o ministro da Alemanha nazista que acompanha a invasão, proclama, nas principais estações de rádio do país, que a Tchecoslováquia não existe mais. Hitler mostra não ter se esquecido da frase atribuída a Bismarck: “quem controla a Boêmia controla a Europa”. Em poucos dias, a suástica cobre toda a cidade. As placas de ruas são substituídas por outras, mas em língua alemã. A Gestapo faz milhares de prisões, à sua maneira habitual: com a maior violência possível. Outros tantos se escondem onde podem, desesperados. Mulheres e crianças fogem para as florestas vizinhas que, todavia, estão cobertas de neve”. (KRAUSE, 2017, p.48)

Partindo dessa fissura, muitas foram as relações que Flusser construiu durante a sua existência. Os laços primários foram cruelmente rompidos, no entanto,

muitos outros nós foram sendo feitos e, aos poucos, o menino praguense foi se enredando em outras vidas e buscando solo no Outro.

Todas as pessoas às quais fui ligado em Praga morreram. Todas. Os judeus nos campos, os tchecos na Resistência, os alemães em Stalingrado. As pessoas às quais fui e continuo ligado em São Paulo continuam vivas em sua maioria. Embora Praga tenha sido mais "misteriosa" que São Paulo, o nó górdio cortado foi macabramente mais fácil, - porque não é nem existencial, nem moralmente admissível que tais fios sejam cortados. Aprendi o seguinte: ao nascer, fui jogado em tecido que me prendeu a pessoas. Não escolhi tal tecido. Ao viver, e sobretudo ao migrar, teci eu próprio fios que me prendem a pessoas, e o fiz em colaboração com elas. "Criei" amores e amizades, ódios e antagonismos, - e é por tais fios que sou responsável. O patriotismo é nefasto porque assume e glorifica os fios impostos, menosprezando os fios criados. Eis o que importa: não sou responsável por meus laços de "solo e sangue" ou de vizinhança, mas por meus amigos e pela mulher que amo. (FLUSSER(h), p.5.)

Apesar desta afirmação, é importante se notar que o exílio deixa marcas indelévels, impossíveis de serem totalmente apagadas. Se, aos poucos, o menino Flusser foi se enraizando pela intersubjetividade, é verdade também que a lembrança de sua terra e de seus familiares o perturbava constantemente.

Os fios que prendem à pátria são misteriosos. São fibras que vão além do nível da consciência adulta, para penetrarem camadas infantis, fetais, transindividuais, e talvez, transumanas. Tais fios inarticuláveis, quando analisados, revelam sua banalidade. Toda vez que como o prato tcheco "svickova" (carne com molho de nata) sou tomado pelo mistério que os termos "Heimweh", "nostalgie", "saudade" pretendem. O abandono da pátria permite tal análise, mas não acaba com o mistério dos fios. Isto porque o lugar no qual se assentam os fios é o lugar de todos os preconceitos (conceitos infra conscientes) e os preconceitos são dificilmente erradicáveis. (FLUSSER(h), p.3.)

Assim, o indivíduo Flusser, indivisível, irá acompanhar o intelectual e pensador durante toda a vida. É impossível e, a meu ver, não desejável, dissociar os papéis. Em muitas ocasiões, as raízes burguesas, praguenses e judaicas serão mencionadas por Flusser; muitas serão as vezes que a erudição do "quase" filósofo formado compensará a ausência do diploma superior, a ponto de a Universidade de São Paulo (USP) lhe conferir "notório saber"<sup>11</sup>; muitos serão os momentos em que grande será sua reverência à esposa Edith, por tudo que ela lhe dedicou na vida; inúmeras serão as vezes em que ele se referenciará nos colegas estudiosos,

---

<sup>11</sup> KESTLER, *Exílio e Literatura*. Editora da USP. 2003. p. 95.

parceiros de conversação bem como de vida. Todas serão as vezes, no entanto, todos serão os momentos em que ali se manifestará o “homem sem chão”, *bodenlos*, pensando, ainda que inconscientemente, sobre os “fios misteriosos que o prendem à pátria”, independente de que pátria seja essa ou de como fora configurada.

## 1.2 O leitor

Fato é que Flusser cresceu em uma cidade muito rica culturalmente, com forte tendência civilizatória como ele mesmo diz em vários artigos. Além disso, Gustav Flusser, seu pai, era professor e um círculo letrado cercava essa criança. Por essa razão, antes de traçarmos os próximos passos históricos que forçaram esse indivíduo a fugir de seu país e as conseqüentes situações disso decorridas, faz-se salutar pensarmos como Flusser foi influenciado intelectualmente, ou seja, suas referências literárias, filosóficas e suas bases eruditas.

Por essa razão, a intenção desta subparte é comentar sobre as referências que ajudaram Flusser a construir o seu “gosto literário”: Jaroslav Hasek (1883-1923), Karel Capek (1890-1938) e, sobretudo, Franz Kafka (1883-1924). Utilizaremos como ponto de partida os ensaios do próprio Flusser, elencados no volume II, em que este autor faz menção, de alguma maneira, às suas leituras.

A partir dos ensaios selecionados nesta tese, para a percepção de quais seriam as principais referências literárias do crítico, a autora pinçou citações e referências a poetas, prosadores, romancistas, já que o ato de citar alguém revela, de alguma maneira, que aquele dizer ou pensamento do outro vai ao encontro dos valores e das ideias subjetivas, pessoais, daquele que o cita. Em se tratando de Flusser, cujo ato de citar não se faz muito rigoroso, supõe-se que, quando ele vocaliza, exprime explicitamente a voz do outro, provavelmente é porque o dizer deste outro o impactou, influenciou-o verdadeiramente, quer ele concorde ou não com o que foi dito.

Levando esses aspectos em consideração, a primeira referência a ser observada é ao poeta Vítězslav Hálek (1835-1874). Segundo algumas breves biografias online, Hálek foi um poeta, escritor, jornalista, dramaturgo e crítico de

teatro. Ele, junto com outros escritores da época, ajudou no renascimento da literatura boêmia. Assim, diz Flusser:

O grande poeta tcheco Hàlek diz: “Aquela nação ainda não morreu, conquanto o poeta lhe canta. Nasceu a canção nos céus e verte vida para dentro da morte”. Os versos novos da poesia são a chuva vivificante da planície prosaica da conversação. O maior feito produtivo do qual é capaz o intelecto é condensado poeticamente no verso do salmista: “Cantarei um novo verso ao Senhor.” (FLUSSER(i), p.7.)

Neste trecho fica evidente grande parte das crenças do pensador: língua se faz em poesia e poesia é vida, é essência, faz-nos ser. Hàlek, como poeta, transforma em versos a importância da poesia. Flusser, como leitor, ratifica o pensamento mencionado, ampliando para a dimensão teológica e filosófica da origem da vida. Seria, assim, a poesia geradora de vida?

Outro escritor de suma importância para a História da Literatura Ocidental e com forte influência em Vilém Flusser foi Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Este autor é hoje considerado o literato em língua alemã de maior repercussão no mundo. Considerado uma das principais figuras do Romantismo europeu, escreveu inúmeras obras, entre peças de teatro, romances, novelas, poemas e escritos científicos. Seus dois principais textos com tradução no Brasil são: *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), *Fausto I* (1806) e *Fausto II* (1832, publicação póstuma).

Goethe<sup>12</sup> aparentemente era um dos autores de maior relevância para Flusser. Não por acaso, na saída repentina de Praga, Flusser escolhe portar consigo a obra do alemão.

De algum outro modo, Vilém já tinha o visto de saída, mas não o visto inglês. Os três pegam o trem para a Holanda, junto com muitas outras pessoas, a maioria judeus. Vilém leva consigo apenas dois livros: o Fausto, de *Goethe*, e um livro de orações, em hebraico, que pertencia à mãe. A escolha desses dois livros é emblemática da dialética flusseriana: ele leva consigo Deus e o Diabo. Não por acaso, destaca: “o livro de preces (mas não o Fausto) se perdeu durante a fuga”. (KRAUSE, 2017, p. 60)

Além deste fato, em vários outros momentos de seus ensaios ele cita Goethe:

---

<sup>12</sup> Interessante observar que este autor também é uma referência para o escritor João Guimarães Rosa, escritor importante para a crítica literária de Flusser. A influência é notada especialmente no romance *Grande sertão: veredas*, como Rosa mesmo afirmou “uma espécie de Fausto sertanejo”.



Não há, segundo Goethe, fera mais horrível que o neto. Os netos nos devoram. Devemos reconhecer, nos bárbaros que estão invadindo a cena, tornando-a inabitável para nós, nossos próprios netos. O excepcional, o inusitado, da migração atual dos povos, é apenas o fato que a nossa cultura toda vai se revelando "velha". A novidade é apenas que somos avós, não importa que idade tenhamos. E é isto que devemos aprender a duras penas. (FLUSSER(j), p.4.)

Ou faz comparação com o enredo de alguma de suas obras, como é o caso do *Fausto (II)* em que há uma parte na qual “Fausto e Mefistófeles vão em presença de uma bruxa que, por meio de uma poção, dá a Fausto a aparência de um homem jovem e belo. A imagem de Helena de Troia<sup>13</sup> aparece num espelho mágico, e sua beleza impressiona Fausto enormemente”. Flusser se utiliza dessa situação para explicar alguns pontos importantes, segundo ele, para a poesia. Para ele (FLUSSER(k), p.1), “o casamento da estrutura com o fluir urgente, o casamento de Helena com Fausto, resulta muitas vezes, como sabemos da história, numa noite clássica de Walpurgis”.

Além disso, “A noite de Walpurgis” é um ritual pagão, posteriormente relacionado com o cristianismo, comum em diversos países no Norte e centro da Europa. A Noite de Santa Valburga (710-779), em alemão *Walpurgisnacht*, é uma festa tradicional acoplada ao cristianismo, cujas origens remontam em parte ao paganismo, celebrada na noite de 30 de abril para 1 de maio para celebrar o fim do inverno e a chegada da primavera. Ela é também associada ao *sabbat* das bruxas quando se acendiam muitas fogueiras e se faziam banquetes. Hoje em dia é celebrada igualmente por comunidades cristãs ou não cristãs.

Esse ritual também foi lembrado pelo romancista de literatura fantástica, austríaco, Gustav Meyrink (1868-1932), autor das obras: *Der Golem* (1915) e *Walpurgisnacht* (1917); outra referência para nosso crítico.

Não por acaso o austríaco Gustav Meyrink escreve em Praga, em 1915, o romance *Der Golem*, ou *O Golem*, retomando a célebre lenda judaica: no século XVI o rabino Judá Loew ben Betzalel imita Deus e cria, com as palavras mágicas certas, um Golem, isto é, um ser mítico e gigantesco. O primeiro Golem é criado para defender o gueto de Josefov, em Praga, contra os ataques dos antissemitas. Usando a argila do rio Vltava, o rabino recita um encanto e escreve na testa do gigante a palavra *Emet*, que em hebraico significa “verdade”.

O Golem deve obedecer ao rabino. Todavia, ele cresce e começa a matar várias pessoas, e não só aquelas que ameaçam os judeus. Logo, é

---

<sup>13</sup> Alusão à outra obra fundamental: *Ilíada*, de Homero.

prometido ao rabino o fim da violência contra os judeus, se o Golem for destruído. O rabino concorda e apaga da testa do Golem a primeira letra de *Emet*, de modo a formar a palavra *Met* – em hebraico, “morto”.

A lenda do Golem está na origem de uma história como a de *Frankenstein: the Modern Prometheus*, da inglesa Mary Shelley – tanto que, numa inferência reversa, muitos chamam o Golem de “o Frankenstein judaico”. A lenda do Golem também informa a narrativa de *R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, do tcheco Karel Čapek. O robô não deixa de ser o Golem moderno”. (KRAUSE, 2017, p.41.)

O escritor tcheco Karel Čapek (1890-1938) também foi provavelmente uma referência para nosso Vilém. Não encontramos nenhuma citação direta que pudesse comprovar a leitura, no entanto, como Flusser flanava por Praga recorrentemente em sua época e eles são contemporâneos, pode ter havido, sim, por parte de Flusser o conhecimento da obra *R.U.R.*, além de esta se configurar como uma das principais publicações literárias do século XX.

A peça de teatro *R.U.R.*, escrita em 1920, refere-se às iniciais de *Rosumovi Univerzální Roboti* (“Robôs Universais Rossum”). Trata-se da história de um cientista brilhante, chamado Rossum, que desenvolve uma substância química capaz de construir humanoides ou robôs, palavra similar à *robotá*, termo eslavo que significa “trabalho forçado”. No Brasil a peça foi lançada pela editora Hedra em 2011 com o título *A Fábrica de Robôs*.

Dentre as tantas referências já citadas, as que se seguem, juntamente com Goethe, talvez sejam as mais relevantes: Jaroslav Hašek e Franz Kafka. Esses escritores fizeram parte da infância, adolescência e juventude de Flusser. A recepção da obra deles acontecia ao mesmo tempo que Flusser crescia em Praga. Desta maneira, a leitura destes autores para Flusser foi possivelmente quase que um passeio pelo bairro ou uma conversa entre amigos.

Jaroslav Hašek (1883-1923) foi um escritor, humorista, satírico e jornalista, muito influenciado pelo anarquismo político. É mais conhecido pelo seu romance *As aventuras do bravo soldado Švejk* (em checo, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*), uma coletânea não terminada de incidentes burlescos do soldado veterano chamado Josef Švejk, na Primeira Guerra Mundial. O romance foi traduzido em sessenta idiomas, tornando-o o romance mais traduzido na literatura checa.

“Eu lhe declaro com obediência, meu tenente, que estou excessivamente contente. Será qualquer coisa de magnífico quando tombarmos juntos no campo de batalha por Sua Majestade o Imperador e sua augusta família imperial e real”...

Esta é a fala final do anti-herói do romance *As aventuras do bravo soldado Švejk* – no original tcheco, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, escrito por Jaroslav Hašek em 1921. O romance fez logo um enorme sucesso de que o autor mal pode desfrutar, porque morre tuberculoso, em 1923. (KRAUSE, 2017, p.23-24.)

Segundo Krause (2017, p.23-24.), “as desventuras de Švejk parecem ampliar, de maneira tragicômica, as desventuras de outro famoso personagem tcheco, conhecido como Gregor Samsa (...) o infeliz protagonista do romance *A metamorfose* – no original em alemão, *Die Verwandlung*, escrito por Franz Kafka em 1912 e publicado em 1915”. Ambos os textos tratarão do esvaziamento de sentido, da perda da identidade, da burocratização das relações, da hierarquia desumanizante. Por esta razão, junto com Hašek, Kafka participa da cenografia praguense daquele momento e respinga sua aura em Flusser.

Franz Kafka morre de tuberculose em Praga, em 1924, e é enterrado no *Nový židovský hřbitov*, ou seja, no Novo Cemitério Judaico, em Strašnice<sup>14</sup>: quatro anos após o nascimento de Vilém Flusser. De acordo com KRAUSE (1999, p.86), muitas são as coincidências entre eles: “ambos são tchecos. Ambos são judeus. Ambos são intelectuais. Ambos escreveram, na maior parte das suas obras, em alemão – no alemão burocrático de Praga. Ambos nasceram em Praga. Ambos morreram em Praga”. Praga, aliás, será uma forte inspiração no delineamento destes personagens.

Kafka é um fenômeno praguense no sentido de ser produto de uma cidade localizada em situação de limite. É o limite entre o mundo germânico e eslavo, entre o ocidente e oriente europeu, entre a tradição medieval e a industrialização moderna. E os judeus se introduzem, qual cunha, mas também qual ponte, nessa situação de limite. Nem germânicos nem eslavos participam, no entanto, dos dois mundos, nem ocidentais nem orientais agem, no entanto, como catalizadores de ambos, e tradicionalistas progressivos que são, movem-se nos dois terrenos. Praga é, pois, uma cidade ideal para o desenvolvimento desse papel especificamente judaico, e os judeus de Praga produziram, com efeito, figuras que marcam a cena. Kafka é um típico judeu de Praga. Agora as coordenadas históricas, o começo do século 20. É uma época entre Idades. Marca, com seu desenvolvimento das ciências e da indústria, a plenitude da Idade moderna. E marca, com a sua guerra e com seu abandono dos valores modernos, o início de uma nova Idade. É uma época na qual se realiza um projeto que já perdeu significado, e ainda não surgiu um projeto novo. É, portanto, marcada pela falta de significado. Kafka é um típico homem do começo do século 20.

---

<sup>14</sup> KRAUSE, 2017, p.44.

Para completar a descrição do seu tipo, é preciso dizer que Kafka é burguês com a típica biografia burguesa. Pai comerciante, o filho estuda direito e torna-se funcionário, cuja carreira é cortada pela tuberculose. A essa biografia típica corresponde um psiquismo típico com complexo de Édipo e tudo. (FLUSSER(I), p.1.)

Kafka, portanto, compartilha com Flusser vários atributos: praguense, judeu, burguês, buscando um significado para sua existência. Ademais, a relação com o pai<sup>15</sup> será uma marca difícil na biografia dos dois pensadores. Kafka inclusive escreve *Carta ao pai*, publicação póstuma de uma carta ao seu progenitor; enquanto Flusser pode ter sido a inspiração do romancista João Guimarães Rosa para a escrita do conto fabuloso “A terceira margem do rio”, em que um pai sobe em uma canoa e parte para um território indeclarável.

Além disso, pode-se notar a leitura de Flusser da obra de Kafka, pois, em seus ensaios em português ele, diversas vezes, remete aos escritos kafkianos, explicando inclusive alguns mecanismos importantes para a leitura deste escritor.

A leitura de Kafka provoca em nós aquela sensação do inapropriado, do incongruente e do desproporcionado que costumamos chamar pelo termo “absurdo”. Creio que esta sensação é provocada principalmente pela desproporção entre a linguagem e o assunto. Trata-se de uma linguagem seca, pedante, burocrática, e de assuntos fantásticos e milagrosos. E estes próprios assuntos são totalmente inadequados ao seu contexto. Não são assuntos a serem tratados pela forma kafkiana. Assim, creio que a sensação absurda que a obra de Kafka nos causa é consequência da sua técnica linguística e narrativa. É através dessa técnica que podemos sorver a mensagem kafkiana, que é a da total futilidade de todo empenho. A técnica de Kafka é, portanto, a articulação da sua vivência da realidade. (FLUSSER(I), p.2.)

Aliás, para explicar a técnica linguística de Kafka, Flusser menciona o funcionamento da própria língua alemã. Ele atribui grande parte do “estranhamento” em relação à obra do escritor praguense ao próprio *modus operandi* da língua em que ele escrevia: “um alto alemão *sui generis*”. O mais interessante é que, em sua análise, Flusser, inclusive, dá exemplos de como seria este alemão, traduzindo *ipsis litteris* para o português.

---

<sup>15</sup> Aliás, essa relação pode ser investigada nos três autores mais relevantes desta tese: Flusser, Kafka e Rosa. No IEB-USP, encontram-se várias cartas de Guimarães Rosa para seu pai; Kafka escreveu a obra “Carta ao pai” e Flusser menciona a figura ou “o fantasma” do pai em vários de seus textos.

Como tais, são esses pensamentos regidos pela estrutura da gramática alemã. Kafka tinha pensamentos alemães e tudo que pensava estava, a priori, informado pela gramática dessa língua. Nas traduções em outras línguas estes seus pensamentos sofrem uma distorção estrutural, a qual faz com que a simpatia que porventura esses pensamentos traduzidos provocam seja baseada em equívocos. Esta dificuldade inerente à tradução é geral, mas no caso da obra de Kafka reveste-se de importância incomum. O alemão literário, o “alto” alemão, é uma língua menos homogênea que a maioria das outras línguas civilizadas. Com efeito, é uma espécie de “língua franca” entre os dialetos e reflete o dialeto da região do autor, embora de maneira atenuada. Kafka escreve a língua de Praga, a qual representa um alto alemão sui generis. É uma língua literária à qual não corresponde nenhum dialeto autêntico, já que o grupo que dela faz uso é formado por intelectuais ou pseudo intelectuais isolados em um meio eslavo. Na Praga das chancelarias do Imperador Carlos IV surgiu aquela língua oficial e artificial que deu origem ao “alto” alemão moderno. Neste sentido é o alemão de Praga o mais “puro”, isto é, o mais estéril e seco. Em compensação, sofre essa língua o impacto contínuo do tcheco, com sua estrutura inteiramente estranha ao alemão. A língua alemã de Praga absorve essa estrutura parcialmente, sem jamais poder assimilá-la. O resultado é que essa língua alia, de maneira grotesca, esterilidade oficial com barbarismos bizarros. Dou dois exemplos, um para ilustrar a artificialidade e outro para ilustrar o barbarismo dessa língua, muito embora esses exemplos percam, na tradução para o português, parte de sua ridicularidade: “*Einrueckend gemacht*” (feito alistando-se = chamado às armas) e “*Was ist dir in das hinein*” (que é para ti nisto para dentro? = não te intrometas). Formas como estas abundam na obra de Kafka. (FLUSSER(m), p.1-2.)

Se o crítico faz considerações sobre a língua de Kafka, ele também tece comentários sobre a mensagem kafkiana. Ele começa afirmando sobre a incompletude de uma mensagem antes que ela chegue ao destino imaginado. Ou seja, ele explica, por exemplo, que “a mensagem de Aristóteles significava uma coisa na Antiguidade, outra na Idade Média, outra no Humanismo, e outra no Romantismo. Qualquer que seja a nossa opinião quanto ao processo a qual uma mensagem é submetida no curso da conversação, uma coisa é certa: a mensagem tem, por sua própria natureza, um destinatário, um destino, e não está completa; não se realizou, antes de ter alcançado o destinatário, antes de ter sofrido o seu destino”. Assim, ele prossegue:

O que pretendo dizer com estas considerações é que a mensagem que Kafka lançou em nossa direção ainda não nos alcançou em cheio. Considerada do nosso ponto de vista, do ponto de vista dos interlocutores de Kafka, a sua mensagem é prematura. As razões dessa afirmativa são as seguintes: Kafka vive num mundo cuja problemática pouco ou nada tem a ver com a problemática dos seus contemporâneos, razão por que não foi “compreendido” em seu tempo. Os problemas que o perseguiam e torturavam careciam de significado para os que com ele viviam. Alguns desses problemas começam a adquirir hoje um significado. Por exemplo: a situação de pais que fogem à perseguição impessoal de funcionários insignificantes, procurando a morte certa e abandonando os filhos aos

perseguidores. Outro exemplo: a situação do homem que perdeu sua individualidade e tornou-se parafuso dentro de um aparelho. Há, entretanto, uma série de situações dentro da obra de Kafka para as quais não temos vivência e as quais, embora possamos compreender intelectualmente, não podemos sentir autenticamente. Essas situações agrupam-se, todas elas, em redor de uma situação mestra: a do homem esquecido pelo aparelho administrativo onipotente, mas relaxado e incompetente, homem que se esforça inutilmente e sem o mínimo sentido de revolta por fazer-se lembrado. Não é preciso, hoje em dia, de muita fantasia para imaginarmos essa situação como uma das problemáticas centrais do futuro imediato. Entretanto, uma coisa é imaginar, e outra é viver uma situação. Kafka não é um escritor utópico, ele não escreve *science fiction*. Ele vive e sofre autenticamente as situações que articula, e estas são, portanto, contemporâneas com ele. Não o são, entretanto, conosco. Também, neste sentido, Kafka é profeta. É por esta razão que a mensagem de Kafka é prematura, como o era a mensagem de Jeremias para os habitantes da Jerusalém ainda não destruída, embora ameaçada de destruição. (FLUSSER(m), p.3.)

Após tratar do código escolhido por Kafka, bem como da mensagem veiculada, Flusser disserta sobre a recepção da obra do seu conterrâneo, afirmando mais uma vez que grande parte do efeito que a literatura de Kafka causou ao mundo é originário da atmosfera de Praga.

A recepção da obra teria surpreendido o próprio Kafka. Ela foi aceita como expressão de um espírito isolado, altamente individual, bizarro e “mal ajustado”, quando na realidade trata-se de uma expressão genial, típica e autêntica do espírito de Praga. A língua dos escritos de Kafka foi considerada um alemão *sui generis*, cheio de palavras inventadas e formas gramaticalmente grotescas. Na realidade, essa língua é o próprio alemão praguense. As palavras “inventadas” são traduções do tcheco. As “formas grotescas” são formas eslavas. A ironia sardônica e diabólica que pervade a obra, sem prejuízo de uma seriedade, a qual foi considerada sinal do caráter desse escritor, é na realidade uma sublimação do humor praguense. A autodepreciação, nojo de si mesmo, que é o tema básico de Kafka, é interpretada como traço quase patológico da alma do autor, quando na realidade exprime uma disposição de uma cidade e civilização voltadas contra si mesmas, numa mistura de furor suicida e autoerotismo. Os temas aparentemente estranhos e exóticos dos romances e contos são na realidade quase temas tradicionais de Praga. *A carta ao pai*, interpretada como documento clássico do complexo de Édipo em trajes individuais kafkianos, passou na realidade por uma camada praguense que lhe deu colorido de fervor e desespero religioso. A busca sempre frustrada, sempre repetida do absoluto quase alcançado e absurdamente perdido no último instante, interpretada como religiosidade doentia e característica de uma individualidade extraordinária, é na realidade o último capítulo da história religiosa de Praga. Enfim, o radicalmente novo, o revolucionário e original que o mundo crê ter achado em Kafka, é na realidade a última forma genial da mensagem milenar de Praga ao mundo. (FLUSSER(c), p.3.)

Por fim, levando em conta os autores que muito influenciaram o gosto literário de Flusser, Jaroslav Hašek e Franz Kafka, Krause (2017, p. 30) lembra que “o diplomata brasileiro Sérgio Paulo Rouanet, em carta para Flusser, datada de 28 de

janeiro de 1981, considera que o amigo é, ele mesmo, um Švejk de segundo grau, um irônico Švejk da cibernética que, de tanto imitar o mundo dos aparelhos, consegue o prodígio de destruí-lo por dentro: “meta-Švejk, você é mais sutil que Švejk; mas este sabia que era Švejk, e você não sabe que é meta-Švejk. Console-se: sua crítica é mais eficiente”. Flusser gosta da comparação com o mais conhecido personagem tcheco e responde a Rouanet: “você me chama de meta-Švejk, prova de tua capacidade empática. Melhor ainda seria dizer: pós-Kafka. Em todo caso: praguense”.

Fecha-se assim o círculo que traz a realidade para dentro da ficção, de modo a entender a ficção como condição *sine qua non* para a compreensão daquela realidade. Vilém Flusser é ao mesmo tempo o pós-Samsa e o meta-Švejk que sobrevivem para pensar a nossa história, ou seja, a história intelectual e moral do século XX. (KRAUSE, 2017, p. 30-31)

Além disso, Krause se pergunta “o que têm a ver os dois autores e seus personagens com a biografia de Vilém Flusser?”

Primeiro, Vilém nasce em 1920, em Praga. Sua infância e adolescência são marcadas por esses dois romances, dos mais famosos na literatura tcheca; segundo, a maneira como ele os cita mostra que os aproxima entre si e de si mesmo; terceiro, o filósofo se apropria dos fundamentos da ficção literária para a constituição interna da sua própria filosofia.

Além disso: a vida e a obra de Vilém Flusser são tão impressionantes que se torna um tanto ou quanto difícil falar dele como uma pessoa. Antes, o vemos (ou o lemos) como mais-do-que-uma-pessoa, isto é, como um personagem, e no mesmo nível emblemático de Samsa e Švejk. O próprio Vilém, nas conversas com os amigos, nas aulas e palestras, na correspondência e nos livros, se esforça bastante e com bastante ironia, para valorizar o personagem Flusser. Não à toa ele conta, em entrevista à revista *Shalom*, concedida em março de 1981, que Kafka era primo da sua mãe. Não comprovamos o parentesco, mas ele não é de todo improvável, considerando o grupo limitado e fechado dos judeus de Praga”. (KRAUSE, 2017, p.23-24.)

Findada a apresentação de alguns autores com os quais Vilém, a criança e o jovem, teve contato, seguimos nossa excursão fluvial visitando outras referências posteriores para esse pensador. O início do contato com outros intelectuais se daria de forma casual, por meio de uma palestra, presenciada em Praga, sua cidade natal, acompanhado daquela que viria a ser sua esposa, Edith Barth. De acordo com Krause (2017, p. 55.), “em 1937, eles assistem juntos a uma conferência de Martin Buber, intitulada *O preconceito contra Deus*. A conferência deixa ambos muito

impressionados. A preocupação de Buber com o diálogo afetará toda a obra de Flusser”.

Martin Buber (1878-1965) foi um filósofo, escritor e pedagogo austríaco. Era considerado judeu e sionista. Conforme algumas informações de enciclopédias online, em suas publicações, Buber enfatizou a ideia de que não há existência sem comunicação e diálogo, e que os objetos não existem sem que haja uma interação com eles. O homem nasce com a capacidade de inter-relacionamento com seu semelhante, ou seja, a intersubjetividade. Intersubjetividade é a relação entre sujeito e sujeito e/ou sujeito e objeto. O relacionamento, segundo este filósofo, acontece entre o Eu e o Tu, e denomina-se relacionamento Eu-Tu. A inter-relação segundo Martin Buber, envolve o diálogo, o encontro e a responsabilidade, entre dois sujeitos e/ou a relação que existe entre o sujeito e o objeto. O tema da intersubjetividade atravessa grande parte da obra de Flusser.

Outro pensador de suma importância para Flusser foi o filósofo francês existencialista Jean-Paul Sartre (1905-1980). Sartre defendia que, no caso do ser humano, a existência precede a essência, pois o homem primeiro existe, depois se define, enquanto todas as outras coisas são o que são, sem se definir e, por isso, sem ter uma "essência" que suceda à existência. Sartre sofreu influência do marxismo e o reinventou. Em Flusser, este filósofo e sua teoria aparecem em inúmeros textos. Trazemos aqui um exemplo:

Isto levou Sartre a pensar que a condição judia é categoria trazida de fora sobre o indivíduo, imposta sobre ele de fora. Na linguagem sartriana: que se somos judeus, o somos pelo olhar do outro. E que se nós nos assumimos judeus, é que estamos assumindo o olhar do outro sobre nós mesmos. Em outros termos: quem se diz judeu está se alienando de si próprio. (FLUSSER(a), p.2.)

Deste modo, incontáveis são as influências teóricas que o “menino” Flusser vai tomando contato durante a sua existência. Para além das já mencionadas anteriormente, podemos citar algumas a mais, como: Platão (428/427-348/347 a.C), Aristóteles (384-322 a.C), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Edmund Husserl (1859-1938), Martin Heidegger (1889-1976), Hannah Arendt (1906-1975), João Guimarães Rosa (1908-1967), Albert Camus, (1913-1960), René Girard (1923-2015) e vários pensadores do judaísmo, entre eles, seu primo, David Flusser (1917-2000). Se o menino Flusser, pós-Kafka, foi um leitor voraz, o pensador e autodidata Vilém



Flusser carregará com ele, por conseguinte, o hábito da leitura e não só lerá assiduamente como também fará da escrita a sua maior tática de sobrevivência.

### 1.3 O estrangeiro

Depois de apresentarmos o indivíduo e o leitor Flusser, cabe agora a análise do “homem sem chão”, personagem andarilho que precisou partir involuntariamente de Praga à causa da invasão nazista. Para isso, utilizaremos novamente da biografia *O homem sem chão*, lançada em 2017 pela Annablume, e escrita pelo pesquisador Gustavo Bernardo Krause (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), Brasil, e por Rainer Guldin (Università della Svizzera italiana), Suíça, ambos especialistas na vida e obra de Flusser. Além disso, também nos serviremos dos textos do próprio Flusser que, de alguma maneira, aproximam-no do hoje chamado *Estudos Culturais*. Faremos uma primeira introdução sobre a noção de “estrangeiro” e, em seguida, serão incorporados dados biográficos da trajetória do escritor em conjunto com reflexões do próprio filósofo sobre o não-lugar da estrangeiridade.

Ser estrangeiro é, no limite, o não-ser. Esse verbo “ser”, que tantas vezes e em tantas línguas indica permanência, não cabe, então, para expressar um sujeito transitório, fragmentado e incompleto. O estrangeiro já não pertence ao mundo da concretude, nem da plenitude. Pelo contrário, tem saudade e até fantasia esse território das coisas não-efêmeras. O estrangeiro, como sinônimo maior de utopia, de um não-lugar, vive entre a melancolia de um passado quiçá totalizante e a esperança de um futuro suportável, em um bom convívio com seus cacos.

Ser estrangeiro é uma posição, já que representa um *locus* de recepção ao não-familiar (*unheimlich*<sup>16</sup>), ao estranho. Por isso, aquele que não se sente pertencente a um determinado meio pode ser considerado estrangeiro, ainda que divida território político e geográfico comum aos seus conterrâneos, ou seja, ainda que esteja dentro de uma mesma fronteira.

---

<sup>16</sup> Palavra alemã que quer dizer aproximadamente ‘o que não é doméstico, caseiro, o que não é simples, rude’ (NT), In. FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In. *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 273-318. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, v. XVII).

No ensaio *O Estranho* (1919), Sigmund Freud (1856-1939) cita Schelling (1996, p.243), dizendo que, para esse, “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz<sup>17</sup>”. Isto é, para este o estrangeiro seria uma metáfora da transparência, do autoconhecimento, algo que se desejava escondido, mas que foi submetido ao contexto propício de libertação, de exposição. Uma individualidade em conflito com sua origem e em adaptação ao novo, que seria uma realidade não controlada, desconhecida. Ao contrário da zona de conforto, do habitual, do familiar, do *heimlich*, em que mantém o segredo - a essência - sob controle.

Posteriormente, o próprio Freud conclui (1996, p.244): “Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*”. O sentido aí sugerido é que o estranho se reconhece e/ou se completa no familiar, bem como o estrangeiro na alteridade, no olhar do outro. Uma concepção depende da outra, é relacionada à outra, por isso, o duplo<sup>18</sup>, o ambíguo, forma a identidade do não-ser estrangeiro.

Tratar do não-ser estrangeiro, nesse sentido, é aceitar primeiramente a ideia da falta, do exílio, da procura e do deslocamento. Perceber maneiras de compreender esse “eu” sem um todo, ele por ele mesmo, na sua maneira de realinhar-se com o mundo à sua volta e com o outro. A alteridade seria, então, o parâmetro para melhor compreender o estrangeiro visto que, a medida do encontro e da interação é também a medida da ausência e da perda.

Vilém Flusser, estrangeiro foco desta tese, por meio de sua história de vida e ensaios que escreveu, pode muito bem explicitar e redimensionar a teoria sobre o estrangeiro proposta por Freud e por tantos outros pensadores posteriores. Reparem que escolho a palavra *estrangeiro*. *Exilado* é ponto de partida. *Estrangeiro* é ponto de chegada. No primeiro caso, tem-se como referência o lugar de onde sai o indivíduo, no segundo caso, o lugar em que ele chega. Por essa razão, considerando que quero observar a relação deste refugiado com o Brasil e nossa cultura, faz-se importante perceber o estrangeiro que aqui desembarcou.

---

<sup>18</sup> A obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, pelo seu caráter dual, de constante oposição entre o claro e o escuro, o seguro e o perigoso, deus e diabo, entre outros, reflete literariamente esse sentimento do estranho, do duplo, sugerido por Freud.

Parafraseando Krause (2017, p.58), na obra *O homem sem chão*, diante do caos da invasão das tropas de Hitler, “os Barth, familiares de Edith, então namorada de Flusser, decidem fugir para Londres. Gustav Barth tenta convencer Gustav Flusser a fugir também com a sua família. Eles têm condições financeiras para isso. No entanto, Gustav Flusser é reticente. Como lembra com ternura a própria Edith: a discussão entre “meu pai e meu pai”, parece uma luta de titãs. Gustav Flusser, por fim, não admite sair de Praga como um criminoso, ou porque não percebe a dimensão do perigo, ou pelo princípio moral, se não admite ter feito algo errado para precisar fugir”.

A partir dessa decisão, seu filho, Vilém, que não aceita a falta de ação do pai, conforma-se à proposta da família da namorada. Primeiro eles conseguem partir para a Holanda e, em seguida, para a Inglaterra. Aludindo à pesquisa de Krause (2017, p.60), “na fronteira da Alemanha com a Holanda, perto de Arhem, a futura sogra e a namorada conseguem autorização para atravessar, mas Flusser é retido, por não ter visto de entrada nem na Holanda nem na Inglaterra. Junto com ele, são retidos dezenas de judeus. O oficial da fronteira avisa que, se ele não conseguir o visto em no máximo três dias, será enviado para um campo de concentração. Na Inglaterra, Edith, em pânico, se desespera com o pai, implorando-lhe que salve seu namorado. Gustav Barth então suborna um funcionário do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Com isso, e de um dia para o outro, ele consegue o visto inglês para o futuro genro”.

Essa fuga marcará para sempre a vida de nosso crítico. Ter conseguido alcançar uma certa segurança, enquanto, em sua terra natal, todos seus familiares e amigos caíam, significou compactuar com um sentimento eterno de culpa que, vez ou outra, implícita ou explicitamente, seus escritos chegaram a denunciar. A título de exemplo, *a posteriori*, ele admite, que o pai tinha alguma razão, porque a fuga é indigna:

Era-se animal acochado, mas animal “metafísico”, não obstante. Procurava-se descobrir um significado profundo em tudo isto. Não perguntar “que será de mim? ”, mas: “qual é a minha tarefa em situação tão grotesca? ” “Salvar a vida” não era resposta, porque se dava ao nível dos próprios nazistas. Era necessário encontrar-se resposta mais digna. Mobilizava-se em si todos os conhecimentos, toda a “cultura”. A resposta não vinha. Todos os ideais e todas as esperanças. Não vinham. Tudo isto não passava de formas vazias, se se tratava de salvar a própria dignidade. Todo engajamento em prol da liberdade, da humanidade, do sionismo, de não importa que cultura, revelava-se vaidade. Veio então a decisão de fugir-se para o Ocidente.

Sabendo-se perfeitamente, com clareza insuportável, que tal decisão equivalia ao sacrifício da dignidade em prol da sobrevivência do corpo. (FLUSSER *In*: KRAUSE, 2017, p. 58-9.)

Ao mesmo tempo que Flusser, o filho, está buscando sobreviver, Gustav Flusser, o pai, é preso pela Gestapo junto com dois de seus alunos. De acordo com Krause (2017, p. 106), ele foi torturado, depois libertado para, pouco mais tarde, ser de novo preso e deportado em setembro de 1939, primeiro para Dachau e depois para Buchenwald. No campo de concentração de Buchenwald, Gustav Flusser é assassinado no dia 18 de junho de 1940. Além disso, em 2 de julho de 1942, sem que Vilém possa saber, sua mãe e sua irmã são presas pelos nazistas e levadas para Terezín junto com os pais de Melitta, Julius e Olga Basch. Melitta e Ludvika acabam deportadas para Auschwitz, logo depois da destruição de Lídice, para morrerem assassinadas em 6 de setembro de 1943.

Voltando às peripécias de nosso protagonista, em Londres, Vilém<sup>19</sup> aluga um apartamento com um dos primos de Edith, escreve letras para músicas de jazz e, segundo conta, estuda na *London School of Economics*. Não há, entretanto, evidência documentada da presença dele nessa universidade, ou porque ele assiste os cursos sem neles se inscrever, ou porque, em decorrência da guerra, os arquivos da instituição guardem lacunas no período.

Nem ele nem seu futuro sogro conseguem trabalhar. Como faltam empregos na Inglaterra, os refugiados estão proibidos de procurá-los. No final de 1940, percebendo a necessidade de sair também de Londres, em meio aos bombardeios de Hitler, o pai de Edith aluga, com outra família de refugiados tchecos, um pequeno ônibus, mandando o motorista dirigir até acabar a gasolina. Chegam a Exeter, cidade próxima ao condado de Cornwall e ao oceano. Estabelecem-se por perto, numa casa abandonada, onde vivem durante meses, enquanto escutam os bombardeios alemães passarem por cima deles, na direção de Londres.

Neste íterim, Vilém tenta entrar na universidade de Exeter e não consegue. Sem registro formal, assiste a algumas aulas por lá. No tempo livre, “demasiado livre para mente tão agitada”, ele corta o cabelo de algumas pessoas e joga xadrez com outras. O jovem sente sua vida se aproximar do niilismo: tudo ou tem a mesma importância ou não tem nenhuma importância. Diante desse sentimento, em

---

<sup>19</sup> Todos esses dados biográficos constam em Krause, 2017, p. 61-65.

entrevista posterior, publicada em *Zwiegespräche*, Vilém revela que carrega consigo, neste período inglês, um pedaço de papel dividido em duas colunas: na primeira coluna, lista as razões para se suicidar; na segunda, as razões para não se suicidar.

A mesma questão o perseguirá também em São Paulo e por décadas. Quando emigra do Brasil de volta para a Europa, em 1972, escreverá, na autobiografia, que “jamais se perderia a convicção irracional, mas existencialmente válida, de que ‘de direito’ a gente deveria ter morrido nos fornos”. Krause (p.63), a partir dessa afirmativa, completa com maestria: “a frase terrível prova que a barbárie nazista, como toda barbárie humana, fere de morte mesmo aqueles que não são assassinados”.

Todos os refugiados sentem medo de que os alemães logo consigam invadir a Inglaterra. A família Barth e seu terceiro ‘filho’, Vilém, examinam algumas alternativas para continuar fugindo dos nazistas: Panamá, China, Brasil. Acabam optando pelo Brasil, talvez apenas porque obtêm os papéis com menos dificuldade.

Os Barth e Vilém se dirigem, então, ao porto de Southampton, para pegar o navio. A cidade, por causa do porto, é uma das mais bombardeadas da Inglaterra, o que os obriga a atravessar a destruição até chegar ao navio. O mar lhes parece em chamas.

Segundo a memória de Edith, viajam em um pequeno navio chamado *Highland Patriot*, pertencente a uma firma escocesa e que fazia a rota entre a Inglaterra e a América do Sul. Entretanto, o *Highland Patriot* não é tão pequeno como Edith se lembra. Trata-se de um transatlântico novo, que começa a navegar em 1932 capaz de levar 785 passageiros.

Ele sai do porto de Southampton em agosto de 1940, escoltado, no início da viagem, por um cruzador de guerra, para protegê-lo dos ataques dos submarinos alemães. A viagem para o Brasil é muito longa. Edith, no entanto, recorda-se de uma boa viagem: eles se tornam amigos de Alexandre Kafka e de outras pessoas, discutem política e escutam as notícias.

Eles chegam no porto do Rio de Janeiro em 21 de agosto de 1940. A esperança dura apenas os poucos momentos do desembarque. Ainda no barco, Vilém é convocado para rezar, numa sinagoga próxima, a oração *kadish* em memória do seu pai, assassinado pelos nazistas dois meses antes, em 18 de junho de 1940. A partir destes fatos trágicos é possível, então, carimbar a entrada de

nosso pensador no Brasil, nomeado por Stefan Zweig (1881-1942), outro exilado e escritor, como “o país do futuro”.

Vilém Flusser, em ensaios posteriores, analisará de forma muito potente alguns dos aspectos de sua estrangeiridade, levando em conta a sua experiência de recepção e vivência no Brasil. Algumas dessas percepções serão apresentadas em seguida, como forma de delinear o nosso personagem estrangeiro: ele por ele mesmo.

O primeiro dado a ser observado e que foi lembrado inúmeras vezes por Vilém é: **a cidade de onde ele vem, Praga, é uma cidade de fronteiras**. De acordo com Flusser, (1961, p.2) “Praga é uma cidade situada nas fronteiras. Essa frase quer ser entendida em todos os sentidos, inclusive no sentido que os existencialistas dão ao termo “situação de fronteira”. Uma dessas fronteiras é a nacional, entre três povos de diferentes origens: o tcheco, o alemão e o judeu”.

No fundo, no entanto, não há três populações em Praga, mas uma só: a praguense. Os alemães de Praga não sabem o quanto são tchecos, os tchecos não sabem o quanto são alemães, e ambos não sabem o quanto são judificados. Os judeus de Praga são talvez os mais assimilados entre todos os judeus do mundo, por se terem assimilado a dois povos, mas conservam o seu judaísmo como uma espécie de ponte Carlos entre dois povos. (FLUSSER (c), p.1.)

Outra fronteira muitas vezes mencionada por Flusser em seus ensaios e que, segundo ele, é evidente nesta cidade, é a arquitetônica: a fissura entre o Gótico e o Barroco.

Uma outra, a arquitetônica, entre o Gótico e o Barroco, (saltando, caracteristicamente, o Renascimento), foi tocada de leve. O Renascimento não encontrou, salvo em poucos edifícios isolados, ponto de apoio em Praga, por estar em conflito com o espírito da cidade. Mas, o Gótico e o Barroco, e elevação disciplinada da alma até Deus, com os demônios se escondendo entre as torres da catedral, e a luta envolta e algo pretenciosa do espírito contra si mesmo, inautêntica talvez em suas convulsões, mas autenticamente religiosa na sua vontade de forçar o divino, estes dois estilos são os estilos de Praga. Essa cidade consegue o inimaginável: a fusão estética de dois espíritos alheios, e isto não somente no total da imagem da cidade, mas até num único edifício, na catedral gótica da torre barroca. (...) (FLUSSER (c), p.2)

Para Flusser, o espírito medieval coabitava a liberdade e ousadia barrocas. O que as aproxima é a ideia religiosa por trás dos monumentos. No entanto, muitas vezes é difícil perceber onde começa uma estética e onde termina a outra.

Outra fronteira de suma importância na qual Praga é protagonista é, de acordo com Flusser, o limite entre Ocidente e Oriente europeu.

A cidade absorve, sedenta, todas as correntes ocidentais: a universidade de Praga é um dos centros intelectuais da Idade Média, o Protestantismo se instala em Praga diretamente da Inglaterra e antes de Kepler, e nos séculos XIX e XX a cidade marchava na primeira linha dos desenvolvimentos artísticos e intelectuais do Ocidente. No entanto, ela nunca se desliga da vasta correnteza mística do Oriente europeu: os *hussitas* têm parentesco com os revolucionários místicos russos, o rabino Loew, com seu homem artificial, Golem, é um kabalista judeu precursor talvez do misticismo hassídico do Oriente, os poetas Bezruc e Rilke pertencem, sob certo ângulo, à tradição bizantina da “santificação da coisa”. A síntese entre o Ocidente e o Oriente, (europeus), tão esteticamente repulsiva na Rússia, e contra a qual já se insurgiu Dostoievski, por senti-la inautêntica, foi realizada autenticamente em Praga. (FLUSSER (c), p.2.)

Além disso, para Flusser, Praga também simboliza uma fronteira, em certo aspecto espiritual: entre o intelectual e o meditativo.

É claro que esta fronteira existe em todo espírito humano. Mas há, evidentemente, um clima dentro do qual uma das duas regiões predomina. O clima de Paris, por exemplo, é eminentemente intelectual, e o clima de Kyoto eminentemente meditativo. Em Praga esses climas coexistem com igual força. A tensão resultante produz um estado de alma e uma maneira de viver, caracterizados por um ceticismo, um desespero irônico, e um cinismo voltado tanto contra o intelecto quanto à intuição, fato este que não encontra paralelo em nenhuma outra cidade. Num nível mais baixo, esse estado de alma pode ser observado na prontidão com que o povo de Praga coopera, de bom grado, com qualquer sistema de governo. É uma cooperação oportunista, irônica, cínica, feita com uma reserva mental nunca percebida pelo potentado. Num nível mais elevado, transparece nas mentes divididas em si mesmas, cientes da traição recíproca de uma metade da mente contra a outra. (FLUSSER (c), p.2-3)

O segundo aspecto a ser notado é: **o Nazismo é raiz do estar-no-mundo enquanto judeu**. Segundo Flusser, não é possível dizer-se judeu, pós 1945, sem mencionar ou lembrar-se da barbárie nazista.

Ainda não digerimos o nazismo, e a culpa não é exclusivamente a dimensão do evento. A culpa é principalmente o fato de sermos, todos, fundamentalmente judeus pós-nazistas. A questão do nazismo é, para nós, a questão da raiz do nosso estar-no-mundo enquanto judeus. É isto que levou Hannah Arendt a filosofar, mas creio que uma filosofia pós-nazista ainda não foi feita. O problema é este: como viver depois de Auschwitz? O problema tem vários parâmetros, alguns entre eles não especificamente judeus, e tratarei deles em outro contexto. O que interessa no contexto desta palestra é a pergunta: como integrar Auschwitz no meu estar-no-mundo enquanto judeu? O sionismo é uma entre as respostas possíveis. Os israelis são mais “íntegros” que nós porque vivem tal resposta. Estão prontos a sacrificarem suas vidas, e as dos seus filhos, a salvaguarda de tal resposta. Mas, essa resposta não é necessariamente válida para todos. Pode parecer, para alguns, estar demasiadamente informada pelo próprio nazismo ao qual está respondendo. O que urge é encontrar respostas

alternativas, individuais e coletivas, mais imbuídas no judaísmo pré-nazista que pelo nazismo. O que urge é o que meu primo David chama de "sionismo pré-emancipatório". Estamos longe de termos elaborado tais respostas alternativas. O que não é prova de vitalidade extraordinária do judaísmo da atualidade. (FLUSSER (a), p.3.)

A partir da condição nazista, Flusser menciona o que, para nós, seria o terceiro aspecto de sua estrangeiridade: **a liberdade de ir e vir**, relação estabelecida entre o que primitivamente era o perseguidor e o exilado e, contextualmente, seria a relação entre o nazismo e o povo judeu.

O exilado é desenraizado e desenraiza. Trata-se de processo vegetal que podemos observar quando árvores são transplantadas. Mas pode ser que o exilado se dê conta que o homem não é árvore, e que a dignidade humana é precisamente a capacidade de cortar as raízes que o condicionam. Que o homem, ao contrário da árvore, pode ser livre, e que a primeira liberdade é a de ir e vir: que o espírito "sopra". Pois tal descoberta inverterá a relação primitiva entre perseguidor e exilado. Antes da descoberta, o perseguidor é agente, o exilado paciente. Depois, o exilado vira ator, e o perseguidor vira vítima do seu próprio ato. O fato é que a história é feita, não por perseguidores, mas por exilados. Os judeus não são parte da história nazista, mas os nazistas fazem parte da história judia. (FLUSSER(n), p.2.)

Por essas razões, Flusser apresenta o que seria um quarto aspecto de sua estrangeiridade: **uma crítica ao sionismo**, já que para ele, nazismo e sionismo, mesmo que radicalmente diferentes, estão interligados.

É preciso admitir, por mais doloroso que seja, que o nazismo e o sionismo estão intimamente interligados, e não apenas no sentido da velha piada do monumento erigido a Hitler em Jerusalém com a inscrição "*unserem He(e)rfuehrer*". Fenomenologicamente, isto é evidente pelo fato que Israel concentra judeus de todo tipo em promiscuidade, tanto quanto Auschwitz. Embora, historicamente, Israel não seja resposta a Auschwitz, o é existencialmente. Isto é comovente para todo judeu, mas também deveria sê-lo para todo não-judeu. A resposta à concentração para o extermínio é a concentração para a afirmação de vida em dignidade. Mas, isto não deve obscurecer o fato que o sionismo é o olhar pelo qual respondemos ao olhar nazista. Claro é: o olhar nazista é coisificante, o olhar do "Mal", e o olhar sionista é alterificante, comovedoramente humano. No entanto: são olhares dialógicos, e como não há nazista sem judeu, não há sionista sem nazista. (FLUSSER(a), p.3.)

Levando em conta a cidade de origem de Flusser e sua condição judia, não sionista, passamos, então, a verificar o aspecto, mencionado por Flusser em alguns ensaios, sobre **as condições alteráveis e não alteráveis**. De acordo com ele, ser judeu é uma condição passível de alteração e não alterável ao mesmo tempo,



diferente de outras categorizações que, com o passar do tempo e com a mudança de lugares, podem se modificar.

As condições sob as quais estamos no mundo podem ser divididas em duas categorias: as que podem ser alteradas pela ação humana, (a nossa própria ou a dos outros), e as que são inalteráveis durante a existência toda. Por exemplo: a nossa condição de mamífero é inalterável, e a nossa condição de burguês é alterável. Max Brod dizia que as condições alteráveis são indignas, porque quem as aceita dá provas da sua submissão à situação que o cerca. FLUSSER(a), p.1.)

Partindo desses princípios do “estrangeiro Flusser” que chega ao Brasil, damos início, então, à observação de algumas colocações do autor, considerando suas vivências e experiências como não-ser-estrangeiro, lutando pelos “rastros”, ao contrário do que projeta Walter Benjamin, no ensaio “Experiência e pobreza<sup>20</sup>”: “aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária (...) surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha”.

A primeira colocação de referência para a compreensão da estrangeiridade de Flusser é que, para ele **“o homem é ente que viaja sempre”**.

No fundo, o homem é ente que não pode morar, ente que viaja sempre. Viaja rumo à morte. Ente que é estrangeiro no mundo em toda parte e sempre. *"Homo viator"*. A cena atual apenas transfere a condição humana do individual para o coletivo, da vida de cada um de nós para a "vida" da cultura. É precisamente esta capacidade humana de transformar a experiência do horror, que emana de um mundo tornado horrível e absurdo pela expectativa da morte, transformar digo tal experiência em beleza e aventura, que perfaz a dignidade humana. O que é exigido de nós, pela situação atual, é que morramos dignamente. Que aprendamos a arte maior, que é *"ars moriendi"*. E podemos aprendê-la apenas se aprendermos amar o futuro que não é mais o nosso. Na esperança que, depois da nossa partida, os nossos netos não terão apenas nos engolido, mas também os aparelhos que lhes legamos. (FLUSSER(o), p.4.)

A segunda, consequência da primeira, é que **“o homem não é animal patriota, no sentido territorial do termo, ele possui um futuro extra geográfico”**.

Nasci em Praga e meus antepassados parecem ter habitado a Cidade Dourada por mais de mil anos. Sou judeu e a sentença "o ano vindouro em

---

<sup>20</sup> Ensaio extraído de BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. (Obras escolhidas, v. 1)

Jerusalém” acompanhou toda a minha mocidade. Embora minha passagem por Londres em 1940 tenha sido curta, ocorreu em época de vida, na qual a mente se forma de modo definitivo. Engajei-me, durante a maior parte da minha vida, na tentativa de sintetizar cultura brasileira a partir de culturas ocidentais, levantinas, africanas, indígenas e extremo-orientais, e isto continua a fascinar-me. Atualmente em Robion, sul da França, estou me integrando no tecido de aldeia provençal, cujas origens se perdem na bruma do passado. Sinto-me abrigado por, pelo menos, quatro línguas, e isto se reflete no meu trabalho: traduzo e retraduzo constantemente.

Eis uma das razões pelas quais me interesso pelos fenômenos da comunicação humana. Reflito sobre os abismos que separam os homens e as pontes que atravessam tais abismos, porque flutuo, eu próprio, por cima deles. De modo que a transcendência das pátrias é minha vivência concreta, meu trabalho cotidiano e o tema das reflexões teóricas às quais me dedico. O ensaio seguinte procurará documentar isto.

Creio ser importante distinguirmos entre "pátria" (*Heimat, pays, domov*) e "morada" (*Wohnung, habitation, byt*), embora a língua inglesa (*home*) não faça a diferença. O homem é animal que habita, mora, mas não é animal patriota.

Tornou-se sedentário apenas com a revolução neolítica. A pátria, a sedentariiedade é condição à pecuária e agricultura (e do seu *avatar*, a indústria) e a época pós-industrial está minando as bases socioeconômicas da sedentariiedade. Se considerarmos a relativa brevidade da época patriótica, - 10 mil anos, momento fugaz na duração da existência humana, - captaremos melhor o fenômeno migratório da atualidade. Este, se apresentará enquanto um emergir penoso a partir das limitações geográficas rumo a um futuro extra [-] geográfico: ***Hinc sunt leones***. (FLUSSER(h), p.1-2.)

A terceira afirmação é a de que **“migrar é uma situação criativa, mas dolorosa”**. O migrante precisa saber assimilar e processar muitas informações e, por isso, ele cria, num ímpeto de sobrevivência. No entanto, essa luta pela sobrevivência também é muito dolorosa.

Nós, os incontáveis milhões de migrantes (refugiados, flagelados, operários estrangeiros e intelectuais que migram de seminário em seminário) não somos nem marginais, nem refugio, mas, certamente, a vanguarda da humanidade. Os vietnamitas na Califórnia, os turcos na Alemanha, os palestinos nos emirados, os nordestinos em São Paulo, os cientistas poloneses em Harvard, não devem merecer a nossa compaixão, mas são modelos a serem seguidos, porque migrar é situação criativa. Uma cultura nômade está raiando e nós que dela participamos devemos assumir a responsabilidade.

Migrar é situação criativa, mas dolorosa. Toda uma literatura trata da relação entre criatividade e sofrimento. Quem abandona a pátria, por necessidade ou opção, sofre, porque mil fios o ligam à pátria, e quando estes são amputados, é como se intervenção cirúrgica tivesse sido operada. Quando tomei a decisão corajosa de fugir de Praga, vivenciei o colapso do universo: é que confundi o meu íntimo com o espaço lá fora. Sofri as dores dos fios amputados. Mas, na Londres dos primeiros anos da guerra, - e com a premonição do horror dos campos, - comecei a me dar conta de que tais dores não eram cirúrgicas, mas de parto. Dei-me conta de que os fios cortados me tinham alimentado e que me projetavam para a liberdade. Fui tomado pela vertigem da liberdade, a qual se manifesta pela inversão da pergunta "livre de quê" para "livre para quê". E assim, somos todos os migrantes: seres tomados de vertigem. (FLUSSER(h), p.2-3.)

A outra afirmação, relacionada com a anterior, é a de que **“o exílio é inabitual e inabitável. Tudo nele informa. Exílio é criação”**.

Eis a hipótese que submeto: O exilado foi expulso do seu contexto habitual, da morada que habitava. Pois o hábito é cobertura que esconde. No contexto habitual apenas percebo mudanças: as estruturas permanentes são imperceptíveis. Isto é: apenas modificações informam, e todo o resto é redundante. O exílio é inabitual e inabitável. Tudo nele informa, nada é redundante. O exilado se vê obrigado a processar tal superabundância de informações, sob pena de ser engolido por ela. Questão de vida ou morte. Ora: processar “dados” é sinônimo de criatividade. O exilado se vê obrigado a criar ou morrer. (FLUSSER(p), p.1.)

**“Se o exílio, cria, o hábito, ao contrário, anestesia”**. Essa é a afirmação seguinte do filósofo, resultado das anteriores.

O hábito é antiestético, (de *“Aisthetha”* = perceber), porque impede que o mundo seja percebido. Anestesia. Por isto é agradável: a consciência sossega. Ao esconder toda informação, (todas as irregularidades que machucam), o hábito é bonito. Tal boniteza do contexto habitual é uma das fontes do patriotismo, (o qual confundo boniteza com beleza). Quando a cobertura do hábito é retirada violentamente, (exílio), a gente descobre. Tudo passa a ser percebido e demonstrável = “monstruoso”. Os gregos chamavam tal descoberta pelo termo *“a-letheia”*, o qual traduzimos por “verdade”. O exilado foi empurrado rumo à verdade. (FLUSSER(p), p.1.)

Além disso, se o hábito anestesia, então **“o costume mistificado encobre a feiura”**, ou seja, há também uma questão estética nesse processo entre o habitual e o desconhecido.

Tenho experiência disso toda vez que volto a São Paulo: para quem nela mora, a cidade é necessariamente “bonita”, para quem mora alhures, é “feia”, - isto é, desafio para que se transforme em “bela” – mas, para o patriota, São Paulo é “bela”. O costume mistificado encobre a feiura, - como, por exemplo, a das crianças famintas nas favelas e esquinas. Toda vez que volto, a aparente insensibilidade me choca. O choque dura duas semanas, depois me acostumo: moro novamente em São Paulo. O costume “patriotizado” é crime ético-político, ou seja, um “pecado” que o patriotismo glorifica. Confundir morada com pátria, costume com mistério, eis o que me parece ser o núcleo do patriotismo. (FLUSSER(q), p.3.)

Um exemplo dessa anestesia, para Flusser, é a arquitetura paulistana. Ele, como um crítico de arte, teceu comentários às construções de São Paulo de sua época.

Faz crer, portanto, que São Paulo poderá vir a ser centro de realizações arquitetônicas importantes para o futuro da nossa cultura. Por isto a decepção é grande, embora facilmente explicável. As razões da decepção são sobretudo duas: o nível econômico, e a cegueira política paulistana já *analisada*. As construções são feitas em função de interesses econômicos a curto prazo e com desprezo à estrutura da polis: são baratas e mal executadas. Arquitetura é zona cinzenta entre “arte” (imposição de formas), política e economia. O resultado é catastrófico: alta criatividade estética vai sendo soterrada por ganância e falta de planejamento urbanístico (político) responsável. Nos anos 50 nutria-se a ilusão de arquitetura de vanguarda, reduzida a nada pela intervenção militar que fez voltar os intelectuais para a famigerada “realidade brasileira” (...) o paralelo em Roma e China imperiais se oferece: a técnica empobreceu as populações, mas as ruínas dos banhos imperiais e do muro fazem esquecer isto. Será consolo? (FLUSSER, 1989.)<sup>21</sup>

Outra afirmação importante para Flusser é que **“a normalidade do nativo não é norma absoluta”**. O estrangeiro é aquele que vem ao nativo para desestruturar suas certezas e fazer tremer concretudes, desestabilizar.

Por não termos segredos, somos transparentes para os nativos. Somos janelas através das quais os nativos podem ver o resto do mundo. Mas o fato de termos que viver em evidência é perturbador para os nativos: somos janelas que “mostram” e “que se mostram”, ou seja, somos “monstros”. A nossa “feiura” não é somente o resultado de perturbamos hábitos, mas o é, muito mais, por sermos evidentes. Os *maghrebins* em Marseille, os nordestinos em São Paulo, os ciganos e judeus por toda parte são insuportavelmente “feios” porque fornecem a evidência de que a “normalidade” do nativo não é a norma absoluta, mas relativa a outras normas. (FLUSSER(q), p.5.)

Uma outra afirmação de Flusser de suma importância para se montar o quebra-cabeça do estrangeiro em questão é a noção **“da relação com o outro, promovendo diferença e identidade”**.

Para a antropofagia, o problema tem esta forma: quando encontro o outro, encontro-me face ao diferente de mim, ao estranho, ao estrangeiro, ao inimigo. "Encontro-me", isto é: identifico-me face ao outro. Torno-me sujeito. Por isto, o outro é "sacro": faz com que me identifique. O outro é o objeto do qual sou o sujeito. A relação que se estabelece é relação projetiva. Eu enquanto sujeito sou projetor que projeta um objeto contra a tela de fundo. O meu projeto é recuperar minha projeção, a fim de desalienar-me ou desalienar do meu objeto. Para fazê-lo, recorro a meios. À observação, à experiência, ao conhecimento, à valoração, à manipulação munida de instrumentos. Procuro, pelo intermédio da arte, da ciência, da ideologia, da técnica, recuperar o objeto e transformá-lo em coisa minha. Destarte, dominarei a estranheza, a estrangeiridade, a inimidade do outro. Dominarei

---

<sup>21</sup> “Urbanidade e intelectualidade no século 20”. Fischer Verlag. 1992 (ano de publicação).

a diferença pela identidade. Terei "dessaçralizado" o outro. Este é o projeto. (FLUSSER(e), p.1.)

Mencionada essa relação, Flusser justifica esse olhar de alteridade pela noção judaica do *Outro*. **“Vivenciar Deus no outro homem, o sacro no outro homem”**.

(...). Destarte, o judaísmo pode reduzir se a si próprio a um mero gozo da sacralidade. Mas, também pode levar a uma vida que assume a responsabilidade de existência em mundo absurdo pelo reconhecimento do sacro no outro homem. (...). Quanto aos ritos, há muito perderam o sabor mágico que os justificava em tempos passados. Se continuam sendo seguidos é mais por desejo de conservar a memória de uma forma de vida perdida, e tida por muitos preferível à forma de vida da atualidade. A verdadeira crise da religiosidade está na impossibilidade que ressentimos para vivenciar Deus no outro homem. É crise de confiança no homem. Deus morreu porque não confiamos nem no outro homem, nem em nós próprios. E tal crise é exatamente a mesma para cristãos e para judeus. É crise, não do cristianismo ou do judaísmo, mas do judeu-cristianismo. (FLUSSER(d), p.3-4.)

Por último, nesse entendimento do que seria o *Outro* para o ser estrangeiro, Flusser aponta para uma certa **“ambivalência da sociedade brasileira paulistana em relação à figura do imigrante”**, uma importante discussão sobre integração e assimilação na cultura brasileira.

A ambivalência da sociedade brasileira para o imigrante reside no seguinte: de um lado, é uma sociedade de fácil penetração, já que não opõe ao imigrante muita barreira a ser vencida e muita estrutura a ser assimilada. Do outro lado, é uma sociedade de difícil assimilação, pela mesma razão e também porque o núcleo da sociedade brasileira é um núcleo fechado. Em outras palavras: é muito fácil viver-se no Brasil como imigrante, e é muito difícil tornar-se brasileiro. A aparente aculturação do imigrante não reside, por isto, via de regra, em aquisição de novos traços, mas em diluição dos traços trazidos. Se há nivelamento do imigrante, este se dá, via de regra, para baixo. É este o fato que torna a experiência imigratória ao Brasil experiência reveladora do fenômeno imigratório em sua essencialidade. A assimilação é um processo dialético, no qual o assimilante recebe o impacto do ambiente, e o ambiente o impacto do assimilante. O resultado do processo é a modificação de ambos. (FLUSSER(r), p.3.)

Assim, semelhante ao que faz na obra *Fenomenologia do brasileiro*<sup>22</sup> (1998), Flusser, no ensaio “Da naturalização” acaba por construir uma certa fenomenologia do imigrante no Brasil.

Neste sentido, é possível escolher a nacionalidade, é possível naturalizar-se. É verdade que essa escolha é, em alto grau, ilusória, e que a liberdade que ela pressupõe é, em alto grau, fictícia. A análise existencial do imigrante revelará, se e quando for feito, o papel ínfimo que a liberdade de escolha tem na sua situação, e revelará, portanto, a falsidade da situação do imigrante. Mas, não é menos verdade, paradoxalmente, que o naturalizado, justamente por ter sido exposto violentamente à contradição dos dois sentidos do conceito “nacionalidade” e por ter sido exposto a pelo menos duas nacionalidades no primeiro sentido do conceito, tem uma experiência vivencial que falta ao nato. Um brasileiro naturalizado é, portanto, e paradoxalmente, em certo sentido, vivencialmente mais empenhado em ser brasileiro que o brasileiro nato. É verdade que esse empenho adicional não deixa de ter seus aspectos cômicos e grotescos, já que o núcleo autêntico, tênue e frágil, que a “brasilidade” do brasileiro nato encerra, é mais tênue ainda no brasileiro naturalizado. Neste sentido, é a nacionalidade do brasileiro naturalizado ainda muito mais artificial que a do brasileiro nato e o nacionalismo do brasileiro naturalizado é uma farsa em grau ainda muito mais acentuado. Mas, existe um outro sentido, no qual o brasileiro naturalizado o é mais autenticamente que o brasileiro nato. Escolheu, embora problematicamente, ser brasileiro, enquanto o nato foi jogado inteiramente passivo dentro da sua nacionalidade. A análise existencial e ética dessa diferença me parece ser de interesse iminente numa sociedade como a brasileira, a qual está sendo continuamente adubada pela corrente imigratória e a qual se debate, atualmente, e talvez em consequência dessa imigração, com o problema do nacionalismo. (FLUSSER, 1964, p. 2)

Dessa forma, munidos das noções do filósofo sobre “ser estrangeiro no Brasil”, o entendimento sobre o estrangeiro passa ainda, sem sombra de dúvida, pelo estudo da alteridade e das possibilidades de encontro com o outro. Pode-se melhor elucidar, assim, o personagem estrangeiro em questão, no caso Vilém Flusser, se este for analisado também pelo viés de suas relações com o Outro e dos encontros a eles possibilitados. Faz-se necessário, portanto, conhecer os *outros* que cruzaram o caminho de Flusser.

---

<sup>22</sup> Obra editada originalmente em alemão sob o título *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen: Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung (Brasil, ou a procura de um novo homem: por uma fenomenologia do subdesenvolvimento)*, Bollmann Verlag, 1994. Primeira edição em português organizada por Gustavo Bernardo Krause, Rio de Janeiro: UERJ, 1998. Disponível em: [http://www.iphi.org.br/sites/filosofia\\_brasil/vilem\\_flusser\\_-\\_fenomenologia\\_do\\_brasileiro.pdf](http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/vilem_flusser_-_fenomenologia_do_brasileiro.pdf). Acesso em: 19 out. 2020.

## 1.4 O autodidata

### **Meia noite em São Paulo (1941-1972): as relações intelectuais de Vilém Flusser**

O diretor Woody Allen (1935- ) lançou o filme *Meia-noite em Paris*, no ano de 2011. Essa obra retrata a vida de um escritor prestes a passear com a futura esposa em Paris e lá, em meio a alguns desentendimentos conjugais, ele se senta numa praça onde à meia-noite em ponto passa um carro que o convida para adentrar. A partir de então, o filme nos leva para uma dimensão anacrônica, apresentando escritores e artistas dos anos 1920, época da *Belle Époque* francesa. O roteirista Gil Pender, interpretado por Owen Wilson (1968-), fica encantado ao se deparar com figuras, símbolos da arte ocidental, do início e meio do século XX, como Pablo Picasso (1881-1973), Ernest Hemingway (1899-1961), Ezra Pound (1885-1972) e outros. A partir desses encontros, a vida desse escritor muda totalmente e ele se questiona sobre vários aspectos de sua trajetória.

De maneira análoga ao filme, pode-se estabelecer um paralelo entre as relações de Vilém Flusser, escritor e crítico em análise - a partir de sua chegada ao porto do Rio de Janeiro em 1940 - com os intelectuais que ele conheceu no Brasil. O objetivo é reconstituirmos o ambiente social e artístico em que viveu o filósofo, já que todos somos frutos das relações estabelecidas com os Outros, afirmação que o próprio Flusser (1990, p.2) emitiu no ensaio, publicado no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, “Estrangeiros no mundo<sup>23</sup>”, dizendo que “a pátria do apátrida é o Outro”. Logo, é importante perceber quem são os outros de Flusser.

---

<sup>23</sup> Primeiro escrito como “Apátridas e patriotas I” (manuscrito) e publicado no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* como “Estrangeiros no mundo”, número 530, ano VII, p.3, em 29 de setembro de 1990.





Vilém e o futuro sogro buscam, junto à comunidade judaica de São Paulo, lugar para morar e se estabelecer comercialmente. Edith permanece no Rio, numa pequena pensão no bairro do Leme, até a volta do namorado. Vilém retorna ao Rio de Janeiro. Em 15 de janeiro de 1941, ele e Edith se casam na cidade e, pouco depois, mudam-se para São Paulo. Edith lembra-se que viajam de avião, bem antes da inauguração da ponte aérea Rio-São Paulo. Ao chegarem, Vilém mostra à esposa, na avenida Paulista, o imponente Belvedere Trianon, e explica: “olha, isso é São Paulo”. O “isso” de Flusser decerto ironiza a imponência *kitsch* do monumento, de frente para um parque que ainda existe, conhecido como Parque Trianon. O Belvedere é demolido anos depois, em 1950, para dar lugar ao Museu de Arte de São Paulo, também conhecido como MASP.

Vilém tira seu Registro de Estrangeiro em 28 de janeiro de 1941. Nesse documento, consta que a carteira de identidade foi expedida no Rio de Janeiro em 27 de setembro de 1940. No Registro, ao lado da nacionalidade, “tchecoslovaca”, marca-se entre parênteses: “(religião protestante)”. Assim, oficializa-se que eles não são judeus – embora sejam. No campo “profissão”, veem-se apenas três asteriscos: \*\*\*. No mesmo documento de Edith, no campo “profissão”, lê-se: “p/domésticas”, ou seja, “prezadas domésticas”. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.100).

É importante destacar que Flusser chega a um país desconhecido acompanhado de sua futura esposa e dos familiares dela, deixando para trás uma vida inteira em sua cidade natal, assim como seus próprios familiares – pai, mãe e irmã – que quase ao mesmo tempo de sua chegada ao “país do futuro” foram assassinados pelo regime nazista “em diferentes campos de concentração, ou melhor dizendo, em diferentes campos de extermínio” (KRAUSE, 2017, p.67).

Depois do primeiro momento buscando estabelecer-se no país, além de adaptar-se à nova realidade, veio a rotina para a família Edith-Flusser. De alguma maneira é como se começassem a se dar conta realmente de tudo o que viveram e perderam.

A vida dos Barth e de Flusser em São Paulo é difícil, por vários motivos. Além do exílio forçado, é preciso considerar que, na fuga de Praga, o pai de Edith perde boa parte da fortuna. Junto com o irmão, ele monta uma empresa de importação e exportação, a UNEX.

Vilém passa a trabalhar com o sogro, em atividades em nada condizentes com a sua inteligência, a sua formação, as suas habilidades e os seus desejos. Nem ele nem a mulher podem voltar a estudar, como decerto gostariam, porque as leis brasileiras não reconhecem nenhum dos cursos que fizeram em Praga. Eles teriam de recomeçar do zero, isto é, do curso primário. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.101).

A dificuldade de inserção no meio intelectual, por conta da falta de um diploma que comprovasse sua formação acadêmica, comprometeu sobremaneira as relações de Flusser com os ambientes formadores oficiais. Devido a essa dificuldade, o intelectual, semiaproveitado no trabalho de comércio, vai, aos poucos,

desestimulando-se e resignando-se. Flusser menciona indiretamente essa situação no ensaio “Os tchecos”, quando diz a respeito do sistema socialista e seu estabelecimento na Tchecoslováquia:

O sistema socialista russo penetrou, nas terras tchecas, pela primeira vez um terreno altamente desenvolvido. (Com exceção da Alemanha Oriental, cujo caso é, no entanto, totalmente diverso.) **A situação é comparável com esta: um universitário é forçado a matricular-se em jardim de infância e comportar-se como criança**<sup>24</sup>. Quando da Revolução de Outubro, Lenin foi atormentado pelo seguinte problema: pode o socialismo ser estabelecido em país subdesenvolvido, (Rússia), e espalhar-se de lá para as terras desenvolvidas? A Tchecoslováquia é a sua resposta. Mas, uma resposta que apenas começa a ser dada pelos acontecimentos recentes. (FLUSSER(b), p.2-3.)

Segundo alguns biógrafos do autor, essa teria sido a proposta que Flusser recebeu: que, para obter seu diploma universitário no Brasil, ele deveria recomeçar desde o Ensino Fundamental I. Uma proposta absurda para uma mente de tamanha inquietação, não lhe parece, caro leitor?

Passados quase dez anos da chegada no Brasil, depois de muito tempo distanciado do meio intelectual, Flusser finalmente consegue conhecer uma pessoa que poderia significar uma esperança para seu retorno à produção intelectual.

Nesse período, Vilém tem seu primeiro encontro com outro exilado praguense de origem judaica, chamado Alex Bloch. Bloch é alguns anos mais velho do que Flusser e seu oposto, antes aventureiro e lúdico do que analítico e reflexivo. (...)

Alexandre Bloch vende eletrodomésticos usados, de porta em porta, só para ver como as pessoas vivem. Vende livros, também de porta em porta, como é comum no país à época, mas apenas para ler ele mesmo os livros, primeiro, e depois emprestar para o amigo. Com isso, Alex torna-se uma fonte preciosa de livros para Flusser”. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.103).

A penosa situação de exílio aproximará Flusser de Alex Bloch. Porém, com o tempo, esse encontro se tornará um pouco tempestuoso, apesar de ser uma relação que durará por muitos anos.

Vilém e Alex brigam muito e reclamam bastante um do outro, mas não deixam de se frequentar. Quando Flusser vai morar de volta na Europa, é Alex quem o recebe quando ele vem para a Bienal ou para fazer conferências no Brasil. Entretanto, Alex se incomoda bastante que o amigo escreva na língua do inimigo, ou seja, em alemão. Essa é uma das razões para o rompimento final entre eles, quando Flusser começa a se tornar

---

<sup>24</sup> Grifo da autora.

conhecido como escritor de língua alemã, e na Alemanha. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.106).

Após esse primeiro contato com uma personalidade mais intelectualizada, em 1947, Vilém se mudará com a família para um lugar aprazível, o qual será seu refúgio durante algum tempo. Ali também era um lugar para receber diversos colegas intelectuais, tal como o apartamento de Picasso em *Meia-noite em Paris*.

Vilém compra, por insistência do sogro, uma casa à rua Salvador Mendonça 76, onde viverão até 1972. No Registro de Estrangeiros, consta que a mudança do endereço foi comunicada em 15 de janeiro de 1948, na rua Salvador Mendonça, mas no número 84. De todo modo, essa rua também se situa no Jardim Europa e, além de ser cortada pela avenida de mesmo nome, faz esquina com a rua Áustria, onde moravam até então. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.108).

Depois de muito tempo, quase uma eternidade para o filósofo, pensador nato, a partir de 1950, Flusser iniciará finalmente seu contato com o meio intelectual paulista.

Já para o final da década, consegue se aproximar do cenário intelectual no Brasil, ao fazer contato e amizade com alguns membros do Instituto Brasileiro de Filosofia (IBF). Vilém Flusser se torna filósofo e intelectual por um ato de pura vontade, como diz Milton Vargas, e de pura insistência, como acrescentamos, uma vez que não traz nenhum título acadêmico que o legitime.

Segundo José Bueno, Vilém lê um texto do filósofo Vicente Ferreira da Silva que o leva a certo dia, se dirigir à sua casa, bater na porta e se apresentar dizendo que precisa se dedicar à carreira intelectual e que conta com ele para ajudá-lo nessa empreitada. Quando Flusser os surpreende, encontram-se na casa de Vicente, em plena reunião semanal do IBF, o engenheiro e professor de mecânica do solo Milton Vargas, a poetisa Dora Ferreira da Silva, esposa de Vicente, bem como os filósofos Luís Washington Vita, que redige uma história da filosofia brasileira, e Heraldo Barbuy, pensador religioso. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.110).

Através da influência da importante figura do engenheiro Milton Vargas (1914-2011), professor emérito da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, membro fundador do IBF (Instituto Brasileiro de Filosofia), projetista de diversas hidrelétricas, inclusive as de Itaipu e Tucuruí, Flusser, aos poucos, vai se familiarizando com o grupo intelectual paulista e tendo oportunidades até então impensadas na condição de trabalhador do comércio.

A referência seguinte também é a de um “outro eu”. Este outro Flusser é, no entanto, antes pai do que irmão, embora seja mais velho apenas seis anos.

Trata-se do engenheiro Milton Vargas, o maior responsável por engajar Vilém Flusser, que de fato o considera o seu mentor, nos círculos universitários e intelectuais de São Paulo, portanto do Brasil. De sua parte, Milton Vargas considera Flusser “um dos meus melhores e mais íntimos amigos”. Junto com Bloch, Vargas constitui uma espécie de família eletiva não apenas do nosso filósofo como também da sua família mesma. Até sua morte, em 2011, ele mantém estreito contato com o filho de Vilém, Miguel Gustavo. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.149).

Na obra *Bodenlos – uma autobiografia filosófica* (2007), Flusser dedica um capítulo a esse amigo dizendo as seguintes palavras:

Engenheiro construtor de barragens e estradas das mais importantes no Brasil, teórico da mecânica dos solos com *standing* internacional, fator importante no desenvolvimento industrial, professor universitário com influência ponderável na vida acadêmica, ensaísta no campo da filosofia da ciência, crítico literário (especialmente da poesia romântica e prosa romântica inglesa), editor, pensador original no campo político e religioso, com visão a um tempo universal e centrada, é Vargas um anacronismo na época atual da especialização e departamentização: um homem integral e universal no sentido renascentista do termo. (FLUSSER, 2007, p.130).

Flusser mantém relações estreitas durante muitos anos com Vargas, apesar das discussões constantes. A questão do nazismo é um tema que os distancia, visto que Vargas considerava que esse regime era a “articulação das tendências reprimidas profundas, que, se assumidas, podiam se revelar altamente produtivas”. O fato de enxergar algum ponto positivo no regime de Hitler apavora o exilado Flusser – fruto das atrocidades dessa ideologia.

Para além do contato entre Flusser e Milton Vargas, há ainda a ida ousada de Flusser à casa do filósofo Vicente Ferreira da Silva (1916-1963), figura fundamental para o estabelecimento de Flusser em São Paulo e para uma maior inserção desse pensador no meio intelectual/acadêmico brasileiro. Flusser escreveu inúmeras vezes citando Silva. No entanto, foram selecionadas duas citações especiais em que se pode observar a admiração de Flusser pelo filósofo que, segundo ele, inaugurou, de fato, um pensamento filosófico brasileiro.

O Instituto Brasileiro de Filosofia prepara a publicação das obras completas de Vicente Ferreira da Silva. Trata-se de um pensador, (falecido no ano passado<sup>25</sup>), que representa, a meu ver, a primeira realização do espírito filosófico autenticamente brasileiro. Embora profundamente influenciado pelo pensamento europeu, e mais especialmente pelo pensamento

---

<sup>25</sup> 1964.

existencial alemão, era Ferreira da Silva a própria expressão daquilo que chamam, com tanta leviandade, de “realidade brasileira”. A filosofia europeia serviu, no seu pensamento, de instrumento para a pesquisa dessa realidade. Aliás, a dicotomia Europa: América que o prefácio estabelece é inexistente. A civilização brasileira é uma parte orgânica da Ocidental, e o recurso à tradição europeia é tão autêntico no Brasil como na Espanha. A influência de Heidegger sobre Vicente Ferreira da Silva não impede seja Ferreira da Silva tipicamente brasileiro, como não impede a influência de Descartes sobre Heidegger seja Heidegger tipicamente alemão. No pensamento ferreiriano articula-se, pela primeira vez, a tensão dialética que informa, sustenta e ameaça a “realidade brasileira”, a saber a tensão entre a racionalidade cristã latina e a irracionalidade pagã negra. Mostra-nos o pensador, com impiedosa clareza, a linha reta que conduz da subjetividade transcendente, (que é cristianismo original) para a objetividade imanente, (que ameaça estagnar no tédio da sociedade tecnológica perfeita). E mostra-nos, simultaneamente, a aventura e a festividade de uma vida dentro do mito, de uma vida carnavalesca digamos. A realização irrevogável do projeto cristão, que é a civilização ocidental, traz consigo a sensação do tédio, do nojo existencial, do mergulho no cinzento do cotidiano. A festa paga quebra esse projeto e permite uma redescoberta da sacralidade e do caráter simbólico das coisas da natureza, aspectos do mundo que o racionalismo ocidental encobriu. O Brasil, palco da confrontação dramática entre as duas tendências, é, portanto, um dos lugares decisivos para a civilização ocidental e para a humanidade. (FLUSSER(s), p.2)

No mesmo artigo, Flusser defenderá que Silva buscou desenvolver a filosofia brasileira apartado do ambiente universitário, já que este, segundo Flusser, não propiciava a liberdade de pensamento requerida para uma filosofia autenticamente brasileira.

A obra de Vicente Ferreira da Silva é, em verdade, um esforço isolado. Mas há indícios de uma nova mentalidade filosófica a quebrar as algemas das ortodoxias. O curioso desse desenvolvimento é que se desenrola quase à margem das faculdades. A vida universitária alienou-se da realidade intelectual, seja pelo empenho político dos estudantes, seja pelo academismo dos professores. A nova mentalidade filosófica manifesta-se em discussões promovidas por entidades quase-particulares, e a forma literária que assume é o ensaio publicado em revistas. Essas publicações espelham ainda, pela sua temática, o acanhamento que caracterizava o pensamento filosófico até ontem. Consistem, em sua maioria, de críticas de pensamentos alheios. Ou, quando tratam de problemas originais, tratam deles de maneira indireta: não se escreve sobre o problema do outro, mas sobre o problema do outro em Ortega. Mas essa inibição é progressivamente mais formal que essencial, e a temática serve de máscara para pensamentos originais e, às vezes, poderosos. O ensaísta faz de conta que analisa Bergson, quando, na realidade, desenvolve um pensamento original sobre o conhecimento. Assim surge, imperceptivelmente, uma literatura filosófica brasileira, imperceptivelmente: portanto impercebida. (FLUSSER(s), p.3.)

A partir do contato com Milton e Vicente, a transformação do terraço de Flusser em ponto de encontro para amigos pensadores é profícua. Segundo Krause (2017, p.114), “são os amigos e colegas do Colégio Dante Alighieri, onde estuda a

filha, Dinah. Entre eles, encontram-se nomes como Celso Lafer, Alan Meyer, José Carlos Ismael, Betty Mindlin, Mauro Chaves, Gabriel Waldman e Maria Lília Leão”.

Também nos finais de semana há um clima constante de discussão, conversa e diálogos. “O terraço dos Flusser contempla acalorados debates entre Vilém e alguns amigos intelectuais, professores, artistas, escritores e filósofos. Desse grupo participam, entre outros, Alex Bloch, Milton Vargas, Dora Ferreira da Silva, José Bueno, Romy Fink, Samson Flexor e Mira Schendel”, de acordo com Krause (2017, p.114). Além disso, continua o pesquisador, “José Bueno conta que, entre os debates, promovem-se saraus musicais. Edith toca piano enquanto Vilém revela uma boa voz e memória excelente. Mas a melhor voz é a do filho caçula, Victor, que canta baladas alemãs e também Schumann e Schubert” (2017, p.114).

Frequentando assiduamente a “ágora” flusseriana estão Alan Meyer, Renato Cirell Czerna, filósofo do direito ligado ao IBF, Antônio Henrique Amaral, artista plástico muito conhecido no Brasil, além de Samson Flexor e Mira Schendel, ambos migrantes, tal como ele.

Samson, pintor e desenhista romeno, fez parte da resistência francesa antes de fugir para o Brasil. No terraço dos Flusser, adora discutir sobre imagens de monstros, localizando no meio desses seres fantásticos sempre um buraco, um vazio, o próprio nada. Em entrevista já citada à revista *Shalom*, de março de 1981, Vilém conta que Flexor começou a desenhar “aqueles bichos com buracos no meio, os buracos do câncer que comiam os bichos, buracos calculados matematicamente”, quando soube que ele mesmo tinha câncer. Para Flusser, Flexor foi uma reencarnação do barroco em que ele também se reconhecia. Quando Flexor morreu, “foi como se uma dimensão minha tivesse sido amputada”. (...)

Mira Schendel é filha de pai tcheco, de ascendência judaica. Ela nasce em Zurique um ano antes de Flusser, com o nome de Myrrha Dagmar Dub. Emigra para o Brasil apenas em 1949 e, depois de um período em Porto Alegre, se estabelece em São Paulo. Adota o sobrenome do marido que conhece no Brasil, o livreiro alemão Knut Schendel. Na década de 1960, Mira Schendel produz mais de quatro mil desenhos com a técnica da monotipia em papel-arroz, obra que dialoga com a filosofia de Vilém Flusser e com as discussões do terraço, onde gosta de discutir ao mesmo tempo sobre arte e sobre teologia.

Dois outros conhecidos pensadores também reúnem com regularidade semanal e por anos a fio amigos e discípulos na sua própria casa: Sigmund Freud e Georg Groddeck. Além deles, lembramo-nos dos *pátečníci* de Tomáš Masaryk, que se reuniam às sextas-feiras na sua casa. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.140-1).

Após esses encontros, inicia-se finalmente uma relação oficial entre o pensador Vilém Flusser e o Instituto Brasileiro de Filosofia (IBF).

Em 20 de dezembro de 1962, Miguel Reale indica Flusser como membro do IBF. Segundo Reale, o Instituto quer que a filosofia se torne algo mais do que uma disciplina universitária. Para além dos legítimos protocolos académicos, o que se deseja é “uma compreensão da filosofia como algo de mais criador”, capaz de ir além da leitura e resenha dos textos clássicos. Neste sentido, ninguém representaria melhor o Instituto Brasileiro de Filosofia do que o próprio Vilém Flusser, um imigrante autodidata ou, como quer Miguel Reale, “auto-revelado”, que prescinde de quaisquer títulos académicos para pensar, ensinar e escrever com radicalidade e originalidade. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.114-15).

A partir do ingresso de Flusser no Instituto Brasileiro de Filosofia muitas portas se abrem. O trabalho de Flusser corresponde à liberdade de pensamento requerida pelos propósitos do Instituto daquela época. Dono de um estilo próprio, de ficção filosófica, esse intelectual apontava para a popularização da filosofia - antes impensada no Brasil - e para a ampliação da crítica de pensamento, ambas fundamentais no pós-guerra.

Além dos personagens já mencionados, outro nome de grande importância para inserção de Flusser foi o também intelectual Anatol Rosenfeld (1912-1973), a quem Flusser devotava grande admiração.

A importância que Anatol Rosenfeld tem para mim não é, infelizmente, recíproca, porque não consegui conquistá-lo. Esta é, com efeito, uma das minhas derrotas mais amargas. Para mim (embora talvez isto seja uma projeção que faço sobre ele), ele representa a honestidade do intelecto fechado humildemente sobre si mesmo. Representa, portanto, para mim o modelo do crítico, e é em função e em temor desse tipo de crítica que escrevo. Embora saiba que a limitação deliberada que este intelecto se impõe a si mesmo não pode abranger todo o terreno no qual vagueio, admito que a sua crítica é pertinente, porque desvenda a soberba e a tristeza. É, portanto, em constante luta contra essa limitação deliberada que escrevo. (KRAUSE; GUDIN, 2017, p.122).

Muitos anos depois, em um ensaio intitulado “Anatol Rosenfeld”, Flusser relata seu sofrimento e sua tristeza ao saber da morte desse personagem tão importante, tanto para a crítica de teatro como para a sociedade brasileira de forma geral. Para isso, ele se refere a uma bonita comparação, corriqueiramente feita por Anatol, da relação deles e a relação entre os personagens Lodovico Settembrini (humanista e enciclopedista) e Leo Naphta (um jesuíta totalitário), do clássico *Montanha Mágica*, de Thomas Mann (1875-1955).

Soube, vagamente, da sua morte, quando na Europa. A relação ambivalente que nos unia e dividia, tal amizade-inimizade que ele próprio costumava a comparar com a relação entre Settembrini e Naphta da

Montanha Mágica, tornou, para mim, duplamente difícil digerir sua morte prematura. Agora, de volta a S. Paulo, soube que ele morreu na solidão de um quase-ostracismo. Não quero crer na veracidade de tal informação, mas assumirei ser ela correta como hipótese deste artigo. O qual não se quer homenagem a um intelectual brasileiro de primeira linha, honesto, disciplinado e engajado nos valores mais dignos da cultura. Há outros muito mais autorizados para apreciar a influência que Anatol Rosenfeld exerceu sobre o teatro, a crítica literária e o estudo da filosofia em S. Paulo. O artigo se quer reflexão sobre o reconhecimento devido a um pensador pela sociedade que o “consome”. (FLUSSER(t), p.1)

A partir dos laços intelectuais estabelecidos até então, de 1950 a meados da década de 1960, muitas oportunidades vão se apresentando para o filósofo, inclusive nas universidades. Assim, de intelectual e pesquisador, em 1966, Flusser passa a ser também professor.

Flusser leciona Teoria da Comunicação na Faculdade de Belas Artes da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Ele publica seus primeiros artigos em periódicos alemães: no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, no *Süddeutsche Zeitung* e no *Die Presse*. No mesmo ano, torna-se professor de filosofia da ciência, na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, e professor de filosofia da comunicação, na Escola de Arte Dramática de São Paulo. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.123).

No mesmo ano, segundo Krause (2017, p.124) devido ao “domínio de línguas diversas e ao sucesso como articulista nos jornais de São Paulo”, algumas oportunidades surgirão também no Itamaraty. Esse convite foi intermediado pelo escritor João Guimarães Rosa (1908-1967), a quem Flusser admirava.

Vilém Flusser é convidado pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil, também conhecido como Itamaraty, a atuar como emissário cultural do país, proferindo no exterior uma centena de conferências. O convite é intermediado por sua filha, Dinah, que se forma como diplomata, e pelo escritor João Guimarães Rosa, também diplomata. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.124).

A partir desse episódio é importante abrirmos uma brecha para comentarmos um pouco sobre a percepção de Flusser em relação ao seu vasto conhecimento linguístico. Para ele, o poliglotismo causa uma “situação de fronteira”, sensação vivenciada em toda sua vida, a partir do momento em que se domina mais de uma realidade linguística:

Os que participam da mesma língua, participam da mesma "realidade". Os políglotas participam de diversas "realidades", (“vivem mais vezes”). É, entretanto, problemático o poliglotismo. É problemática a participação de



diversas línguas. Surge o problema da primazia da língua materna, o problema da tradução "interna", (em que língua penso, em que língua sonho, em que língua conto?), e surge um certo ceticismo quanto à "realidade" que cada língua individual representa. O poliglota tende para o relativismo, para o "dégagement", para a isolação, enfim, para aquilo que os pensadores existenciais chamam de "situação de fronteira". Cada poliglota é um filósofo "malgré lui" . (FLUSSER(u), p.1.)

Passada essa experiência no *Ministério das Relações Exteriores* e, às vezes, concomitante a ela, do ponto de vista da iniciativa de publicações como intelectual, “em 1972, Vilém começa a publicar a coluna diária “Posto Zero”, no jornal *Folha de São Paulo*, com pequenos e instigantes textos, em tom irônico, sobre a fenomenologia do cotidiano brasileiro” (KRAUSE, 2017, p.134).

Não há, no Brasil, experiência tão bem-sucedida de filosofia popular quanto os artigos de Flusser nos dois jornais paulistas, nos anos 60 e início dos 70 do século XX. A coluna de Flusser na *Folha de São Paulo* é tão lida que o jornal recebe muito mais cartas a seu respeito do que sobre a coluna social do jornalista Tavares de Miranda, na mesma página. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.134).

Após essa inserção gradativa no meio intelectual paulista, Flusser vai ao mesmo tempo construindo uma percepção do que é ser um imigrante no Brasil. Vários são seus relatos sobre isso, mas o trecho abaixo ganha destaque no que tange à percepção do filósofo sobre os preconceitos e a xenofobia demarcada que há no país para determinados grupos sociais, a depender da classe, etnia, formação, religião etc.

Aparentemente, em ambiente brasileiro, imigrantes de baixo nível cultural e alta inteligência são dissolvidos rapidamente sem deixar marcas na cultura brasileira. Imigrantes de grande cultura e alta inteligência são assimilados dificilmente, e mudam a cultura brasileira quando assimilados. Imigrantes de pouca inteligência são inassimiláveis ao Brasil, sejam de cultura simples ou complexa. E isto significa: imigrantes que filosofam são, pelos menos, supostamente, de complexidade cultural relativamente alta. A sua assimilação pelo ambiente brasileiro será certamente difícil, e dependerá quase exclusivamente da flexibilidade e inteligência do imigrante. Mas, se a assimilação for conseguida, o imigrante terá marcado o ambiente pela sua personalidade. E não é isto a tarefa da vida? (FLUSSER(r), p.4.)

Para marcar a influência e a presença que o período de estada no Brasil teve em sua vida, anos mais tarde, postumamente, em 1992, a autobiografia filosófica *Bodenlos* é publicada, para retratar as pessoas com as quais Flusser manteve relação no país e os diálogos teóricos que tiveram. Sem dúvida, a partir desse texto,

pode-se perceber o quanto “os Outros” influenciaram a formação e a essência de “a gente”, intitulação do próprio Flusser.

Porque, quando sai do Brasil, Vilém extrai do terraço a sua autobiografia filosófica. Ainda que a escreva no início dos anos 70, a autobiografia é publicada em alemão depois da sua morte, em 1992, com o título de *Bodenlos*. Em português, a publicação se dá apenas em 2007, mantendo-se o mesmo título, que em alemão significa “sem chão” ou “sem fundamento”.

A edição alemã traz a mesma dedicatória que encontramos em outros livros do autor: *Uxori omnia mea*, ou seja, “esposa toda minha”. Vilém volta a confirmar a enorme importância da sua mulher, Edith, tanto para a sua vida quanto para a sua obra. No decorrer do livro, no entanto, quase não se refere mais a ela, assim como não fala de seus filhos.

O livro traz quatro seções: Monólogo, Diálogo, Discurso e Reflexões. A primeira seção faz a passagem de Praga para São Paulo. A terceira seção introduz a teoria da comunicação que desenvolve na fase europeia. A quarta seção volta a Praga, no belo e curto capítulo final.

Interessa-nos agora a segunda seção, quer por ser a maior, representando metade do livro, quer por sua centralidade na teoria e na *praxis* flusserianas. A seção começa com o capítulo “Discurso e diálogo” e termina com o capítulo “O terraço”.

Entre eles, onze capítulos tratam da sua relação com onze pessoas chave, nessa ordem: Alex Bloch, Milton Vargas, Vicente Ferreira da Silva, Samson Flexor, João Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, Dora Ferreira da Silva, José Bueno, Romy Fink, Miguel Reale e Mira Schendel. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.142).

Dessas onze pessoas que muito influenciaram Flusser, segundo o próprio filósofo, selecionamos algumas que estão intimamente ligadas ao universo da literatura: poetas, tradutores literários, prosadores e inquietos artistas. Dessa forma, podemos reconstituir o ambiente intelectual e literário ao qual pertenceu esse pensador e suas possíveis influências.

### ***Encontros literários***

O primeiro nome de grande importância e destaque é a poeta e tradutora **Dora Ferreira da Silva (1919-2006)**<sup>26</sup> a quem Flusser dedicou um capítulo em *Bodenlos*. Ela era esposa de Vicente Ferreira da Silva e foi através da relação do marido dela com Flusser que eles se conheceram. Dora foi tradutora de Rilke, Jung e São João da Cruz para o português. Ela era também uma poeta que rondava

---

<sup>26</sup> Assinalamos em negrito as personalidades literárias. Algumas personalidades de suma importância como Sérgio Paulo Rouanet (1934-), diplomata, filósofo e sociólogo, não constam nesta análise por se tratarem de uma aproximação posterior ao período focalizado, em que a pesquisadora observa os primeiros contatos de Flusser com o meio intelectual paulistano e, por extensão, brasileiro.

sempre “as fronteiras do sagrado”, segundo José Paulo Paes (FLUSSER, 2007, p. 201).

Dora Ferreira da Silva (1918-2006) é de uma geração que se reunia em sodalícios intelectuais em torno das revistas “Diálogo”, “Cavalo Azul” e de sua casa na rua José Clemente, em São Paulo, onde eram constantes as presenças de Vilém Flusser e sua esposa Edith, de pintores como Sansom Flexor, Mira Schendel, o filósofo (e marido de Dora) Vicente Ferreira da Silva, além de alunos seguidores do filósofo tcheco, como Milton Vargas. A poeta é amostra soberba de um país que já não existe, onde a convivência dos contrários era possível e fecunda. (QUEIROZ, 2018<sup>27</sup>).

De fato, por intermédio do esposo Vicente Ferreira da Silva, foi possível a convivência mais ou menos harmônica de pensamentos tão divergentes. Em todo caso, o que mantinha esses intelectuais juntos era o desejo constante do aprimoramento cognitivo e a troca de saberes. Nesse contexto, Dora significou para o grupo o olhar perspicaz da tradução e a preocupação com preservar o sentido das palavras na sua mais profunda dimensão.

Para Flusser (2007, p.205), “ler Dora era mergulhar num universo no qual literalmente tudo devia ser descoberto, de modo que pouco adiantava procurar fazer mapas gerais de tal universo”. Tal afirmação parece ser devido à noção de língua que está embutida no processo tradutório e criativo de Dora. Flusser muito discutiu a respeito da sua própria noção de símbolo, recorrendo a alguns outros filósofos em contraposição à noção que ele notava ser a de Dora ao traduzir Rilke, por exemplo.

Para a gente a simbolização é obra humana (convencionada ou não) para superar a alienação fundamental do homem, e para Dora simbolização é obra trans-humana (revelação) para superar a alienação fundamental (pecado original) humana. Em outros termos, para a gente o símbolo é um “dar sentido” humano a um mundo absurdo, e a decodificação é a re-descoberta do absurdo. E para Dora o símbolo é a maneira como o sentido de tudo se revela, e a decodificação é o desvelamento de tal sentido profundo. (FLUSSER, 2007, p.209).

Aparentemente, Dora tinha uma noção heideggeriana da linguagem, enquanto Flusser valorizava o pensamento de Husserl. No entanto, ao se aprofundar

---

<sup>27</sup> QUEIROZ, Adalberto de. Centenário da poesia mística e cânone de Dora Ferreira da Silva. *Jornal Opção*. 05 set. 2018. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/destarte/centenario-da-poesia-mistica-e-canone-de-dora-ferreira-da-silva-135198/>. Acesso em: 30 jan.2019.

na leitura de Flusser, percebe-se essas fronteiras não tão bem demarcadas, até porque o pensamento de ambos pode se completar.

Portanto, simbolizar é dar significado ao mundo. Em certo sentido, “símbolo” é para a gente o que “logos” é para Heidegger, mas o método que a contemplação do símbolo impõe é exatamente o oposto do heideggeriano. “Decodificar” significa para a gente permitir que o significado transpareça pelo símbolo (dar a palavra ao significado e assim ir até a coisa mesma, no sentido husserliano), e não, como Heidegger, manipular o símbolo mesmo para forçá-lo a revelar-se. (FLUSSER, 2007, p.207).

Flusser entendia que Dora fazia do processo de tradução quase uma oração, buscando desvendar o mistério no jogo inter e intralinguístico. De alguma forma, era como se para ela o sentido estivesse dado pelas palavras, enquanto, para Flusser, o leitor construísse o sentido pretendido ao manipular as palavras.

Para ela, fazer poesia é tecer símbolos que desalienem, no sentido de mediar com a verdadeira realidade, que é trans-humana. Por isto, para ela, fazer poesia é mergulhar em prece, e talvez por isto mesmo, para ela, o passo para trás da poesia não pode ser feito: seria passo salvador para dentro do totalmente Outro, do sentido de tudo. (FLUSSER, 2007, p. 210).

Segundo Flusser, Dora ainda conseguiu traduzir o poeta praguense, Rilke, para o português, dando a esse poeta o valor que ele deveria receber, muito diferente do que ocorreu na Alemanha, país de recepção de escritores de língua alemã. Flusser destaca ainda o processo de *kitschização*, ou seja, a apropriação da estética erudita pela cultura de massa, muitas vezes com fins totalitários e para formar um gosto nacional homogeneizante. Para ele, muitos não souberam entender Rilke justamente pela incapacidade de análise mais apurada. Dora, no entanto, tradutora do alemão para o português, alcançou esse feito.

A leitura que Dora faz de Rilke prova o quanto se enganam os que dele fazem “poeta menor e decadente”, isto é, a maioria dos críticos alemães da atualidade. Dora, por sua tradução e por sua vivência, penetra Rilke melhor que a crítica alemã, prova (se isto ainda for necessário) da kitschização desastrosa perpetrada pelo nazismo na Alemanha. Lá, para falarmos de Rilke, as “*kranke kronen*” foram entregues pelas “*bleiche Toechter*” à “*Gewalt*” (as coroas malsãs foram entregues pelas filhas pálidas da violência). O que morreu às margens do Isar e da Moldávia pode ressurgir, com espírito novo, no Brasil, graças a criatividade como é a de Dora. (FLUSSER, 2007, p. 214).

Em outro ensaio intitulado *Poemas de Dora Ferreira da Silva*, Flusser traz uma apreciação sobre o estilo de Dora em fazer poesia. Diz ele:

É uma poesia feminina, porque é uma articulação da face passiva, passional e apaixonada das nossas mentes. Está aberta para a morte, mas não se rebela. Não procura opor-se, nem procura impor-se. Entrega-se e rende-se ao Príncipe das trevas. Há, portanto, um ar curiosamente oriental nesta poesia aparentemente tão voltada para as raízes do Ocidente. É como se estes poemas nos tivessem colocado em ilha, da qual podemos ouvir o longínquo marulho das marés altas e baixas da nossa história turbulenta, mas na qual estamos a salvos e abrigados dele. E isto é o efeito desta poesia: retirar-nos do turbilhão do cotidiano, e mergulhar-nos nas profundezas das nossas fontes (...) assim emergimos, levados por esta correnteza misteriosa, do insignificante de todos os dias para penetrarmos o reino do significado, aquele reino, do qual é possível falar-se apenas poeticamente. (FLUSSER(k), p.1)

No ensaio nomeado *Crítérios em poesia*, Flusser se coloca à disposição de defender Dora criticamente de uma outra crítica negativa a ela lançada pela tradução dos poemas de Rilke.

O caso do seu juízo quanto a Dora Ferreira da Silva é outro. Há argumentos no texto que procuram provar não ser sua tradução das *Elegias* “boa”, e, aparentemente em consequência disto, não ser ela poeta. Os argumentos se desdobram, se os entendi bem, em três linhas distintas. A primeira afirma não ser a tradução fiel ao original quanto ao significado, a segunda não ser ela fiel ao original quanto a seu clima, (“Stimmung”), e a terceira ser ela banalização e *kitschização* de Rilke. É muito curioso isto, porque as três linhas da argumentação se contradizem mutuamente. A primeira parece sugerir que a fidelidade ao significado foi sacrificada para conservar o clima, a segunda que a fidelidade ao clima foi sacrificada para conservar o significado, e a terceira que nem um nem outro é o caso, mas que se trata de tentativa de prosaizar o texto. A primeira linha sugere que se trata de tradução “poética”, a segunda que se trata de tradução literal, e apenas a terceira que se trata de “má poesia”. Embora contraditórias, as três linhas do argumento podem ser justas, todas. Mas não todas simultaneamente. Dependem do ponto de vista de quem argumenta, e este é obrigado a escolher um entre os pontos de vista. Não pode ocupar os três simultaneamente. Que isto sirva de ilustração do problema dos critérios em poesia. (FLUSSER(v), p.1 e 2.)

Por fim, em outro ensaio, intitulado *Nascimento do Poema*, a partir dos poemas<sup>28</sup> seguintes: *Nascimento do Poema* e *Cor incurvatum*, Flusser lança sua apreciação.

---

<sup>28</sup> A bibliografia completa da obra de Dora está disponível em: <https://memorial.org.br/biografia-e-bibliografia-de-dora-ferreira-da-silva/>. Acesso em: 1 out. 2020.

## NASCIMENTO DO POEMA

É preciso que venha de longe  
do vento mais antigo  
ou da morte  
é preciso que venha impreciso  
inesperado como a rosa  
ou como o riso  
o poema inecessário.  
É preciso que ferido de amor  
entre pombos  
ou nas mansas colinas  
que o ódio afaga  
ele venha  
sob o látigo da insônia  
morto e preservado.  
E então desperta  
para o rito da forma  
lúcida  
tranquila:  
senhor do duplo reino  
coroadado  
de sóis e luas.

*COR INCURVATUM*

Despe-te, despede-te da túnica do tempo  
que detém.  
Lave-te a água o seio nu  
e no ar tímido, cofre de aromas  
liberte-se, aligero, o Poema,  
entre céus e raiz,  
prisioneiro da terra de teus lábios,  
acorrentado ao coração  
de teu descuido e desamor  
solitário cárcere,  
onde murcham decepados caules,  
passadas primaveras.  
Fundam-se os fundos alicerces  
do verso áspero, inesperado,  
nas areias.  
Curva-se o instrumento frágil,  
em diástole dócil  
de transformação.

Flusser, então, diz:

A poesia apresentada por Dora Ferreira da Silva transmite com intensidade resplandecente o não apenas humano que é próprio de toda poesia verdadeira. Devemos gratidão e admiração por isto. Mas como? Se o que a autora articula a transcende e não é, portanto, obra sua? Justamente por isto. Não fosse ela instrumento, embora frágil, mas digno, e a poesia não se teria derramado por ela e se libertado a fim de libertar-nos. (FLUSSER(w), p.5.)

Dora Ferreira também foi citada no texto “Um poema”. Nesse texto, Flusser faz uma introdução muito rápida sobre a tecnologia e seu uso na engenharia, comparando-a com a “Natureza selvagem”. A partir disso, ele cita outro poema de Dora, chamado “Culpa”.

#### CULPA

Pula o mal do esconderijo alto, o anômalo mal.  
 Ninguém o espera, os anjos enroscados  
 desabando a ponte, esmagando o esmagado,  
 nivelando o humilde à terra acidentada,  
 arrastando cálculos errados, planos, o prodígio sonhado  
 pelo arquiteto no papel. A vida tem pontas  
 a inocente vida. O mal assoma, não se sabe onde,  
 e se multiplica, a sorradeira besta.  
 Contorna a reta via, brilha no nosso ódio e nos soterra.  
 E o contador e o colaborador, o criminoso e a vítima,  
 os planos tortos e o direito insolvente,  
 porque os mortos estão mortos e não puderam almoçar  
 o almoço assimétrico em relação à fome que os nutria.  
 Porque os mortos estão mortos e a inocência dos braços  
 se abrem em asas; caíram prosternados  
 orantes vergados sob a estrutura dura:  
 não nave salvadora de tripulantes voltando para casa,  
 belos no olhar, no sol do coração.  
 Faltos, culpados, calculamos o amargor da dúvida, da dívida  
 que menos saldaremos. Porque os mortos morreram  
 e são os que sorriem se, com lágrimas  
 ousamos interrogá-los. (FLUSSER(x), p.1-2)<sup>29</sup>

Esse texto, ao que tudo indica, parece se tratar do acidente da engenharia civil<sup>30</sup>: “Incêndio no edifício Andraus”, em São Paulo, em 24 de fevereiro de 1972. O poema provavelmente dialoga com algumas manchetes da época, vide figura 4.

---

<sup>29</sup> Estava no manuscrito em uma folha com lauda, carimbado *Folha de São Paulo*. Foi publicado neste jornal em 11 de março de 1972.

<sup>30</sup> Outro acidente de engenharia civil que também pode ter provocado esse poema foi *A tragédia da Gameleira*, em 4 de fevereiro de 1971, em Belo Horizonte. O *Pavilhão de Exposições da Gameleira* era projeto de Oscar Niemeyer. Joaquim Cardozo, engenheiro, era também um poeta e estava envolvido nessa problemática. Há possibilidades de que Dora também estivesse fazendo menção a esse ocorrido.

Figura 4 – Publicação em jornal – “Incêndio no edifício Andraus”



Fonte: FOLHA, 1972<sup>31</sup>.

Além de Dora, outro grande nome dos círculos literários paulistanos com o qual Flusser teve contato foi o poeta concretista e tradutor **Haroldo de Campos (1929-2003)**. No entanto, ao se ler o capítulo dedicado a Haroldo em *Bodenlos*, pode-se perceber que os dois não eram afetivamente próximos, tinham apenas uma apreciação crítica do trabalho um do outro. Nesse sentido, Flusser comenta a publicação de “*Galáxias*” (1984), uma das obras mais reconhecidas de Haroldo de Campos.

Nas *Galáxias* trata-se de variações de uns poucos temas projetados por palavras *ad hoc* escolhidas, por exemplo, pela palavra livro e pela palavra viagem. Tais variações se dão em pelo menos três níveis: no nível da *Gestalt* fonética da palavra, o seu tema vai sendo variado para fazer soá-la de todas as maneiras possíveis; no nível da *Gestalt* visual da palavra, as letras vão sendo variadas dentro da sua estrutura; e no nível da carga semântica da palavra, as suas mais variadas conotações vão sendo evocadas e provocadas. Desta forma surge um discurso sintaticamente desestruturado, um fluxo ininterrupto de palavras de várias línguas e de neologismos, remanescentes das “associações” e do “fluxo da consciência”, mas, ao contrário destes, um fluxo bem estruturado pelos temas verbais propostos. (FLUSSER, 2007, p.192).

<sup>31</sup> Publicado em 18 de março de 1972.



Após mapear a intenção de Campos ao escrever *Galáxias*, o filósofo problematiza a obra e aponta sua aparente inconsistência.

Mas acontece o seguinte: o tema proposto pela palavra escolhida provoca, nos três níveis mencionados, uma corrente espontânea de variações que jorra em direção e com intensidade incontroláveis. Em vez de render-se a tal corrente, Campos procura diverti-la em direção ao seu engajamento político, e, quando ameaça secar, procura dar-lhe empurrões deliberados. O resultado é um mal-estar no receptor da mensagem. De duas uma: ou Campos visa comunicar determinada mensagem, e neste caso a corrente espontânea de variações não é o método indicado; ou Campos quer fazer experiência concreta com a língua portuguesa, e neste caso as manipulações deliberadas do fluxo falsificam o resultado. Não se pode, a um tempo, comer o bolo e tê-lo. (FLUSSER, 2007, p.193).

O tom irônico do filósofo é reforçado mais ao final do capítulo quando ele diz ainda, de forma a apaziguar os ânimos, que “o movimento concretista continua fascinando a gente, não tanto como realização, mas como potencialidade”. (FLUSSER, 2007, p.199). Ou seja, Flusser afirma, de certa maneira, que o concretismo não atingiu o que se pretendia, nem através da obra de Campos. O que mais incomodava Flusser era a visão um tanto mecânica das palavras que esse movimento pregava. Ele defendia que a palavra possuía uma dimensão misteriosa, sagrada, por vezes transcendental, aspecto que esse movimento quase desconsiderava.

(...) não resta dúvida de que um poema (e não importa que outro texto) não é composto nem de ideias nem de sentimentos, mas de palavras, desde que o termo “palavra” seja concebido concretamente, isto é, como *Gestalt* visual, auditiva, e como símbolo significativo. Mas não resta tampouco dúvida de que a palavra é um fenômeno misterioso que a um tempo revela e encobre o Ser, e deve ser, portanto, aproximada com reverência quase religiosa. É ela *logos* e *mythos*. Pois o dilema dos concretistas faz com que a palavra seja “manipulada”, isto é, tratada apenas como mediação, mas não “assumida” fenomenologicamente com toda sua carga misteriosa. É como se os concretistas (e Haroldo de Campos principalmente) não se permitissem o “luxo” de serem arrebatados pelo mistério da palavra. Nisto são o exato contrário de Rosa, que se tornou vítima do poder misterioso da palavra. Pois é exatamente por isto que Rosa é poeta poderoso. Reformulando: por assumirem a posição da dialética entre teoria (e ideologia) e *práxis*, os concretistas não podem assumir a dialética entre a *práxis* do fazer textos e o mistério da palavra, que é o objeto de tal *práxis*. Aliás, o último Maiakovski e todo lessiénin (tão perfeitamente traduzidos para o português por equipe de concretistas) deveriam ter mostrado a eles como é preciso assumir o mistério da palavra como objeto da *práxis*. Se não o mostraram, é que a posição assumida por Campos é rígida (dogmática), coisa sempre perigosa para a produtividade. (FLUSSER, 2007, p. 198-99).

Nota-se que Flusser acusava Haroldo de Campos de ser dogmático e conferir ao movimento concretista uma certa rigidez e frieza que ele julgava perigosas. Em todo caso, o concretismo não tinha somente a figura de Haroldo de Campos. De acordo com Flusser, (2007, p.200) “talvez houvesse em tal movimento duas alas, uma representada por Décio Pignatari, a outra por Pedro Xisto, com os irmãos Campos ocupando o centro. A ala Pignatari se dirigia rumo à informática, a ala Xisto rumo à fenomenologia orientalizante da palavra”. De toda maneira, é necessário afirmar que as ponderações de Flusser sobre o concretismo requerem um estudo mais apurado e um cuidado quanto aos reducionismos.

Em *O homem sem chão*, por fim, o pesquisador Gustavo Bernardo Krause cita (2017, p. 131) ainda que “o poeta Haroldo de Campos opõe os dois imigrantes judeus, Anatol Rosenfeld e Vilém Flusser, por esta chave, considerando que o primeiro faz parte de uma esquerda ilustrada, à la Walter Benjamin, enquanto o segundo seria uma espécie de direita tão ilustrada quanto, mas de matriz heideggeriana”. Dessa maneira, a aproximação de Flusser com a direita ideológica começa a se delinear, muito possivelmente devido à sua noção sacralizante de língua que, frequentemente, o aproximava de Heidegger.

Outro reconhecido nome da literatura ao qual Flusser por vezes faz referência é a **Pedro Xisto (1901-1987)**, um poeta visual, haicaísta, teórico da literatura, jornalista e professor. Pedro Xisto<sup>32</sup> formou-se em direito, no Recife, em 1922. Já em São Paulo, tornou-se procurador do Estado e começou a publicar seus haikais (ou haiku, como preferia) no Diário Nippakem, em 1949. Sua produção poética elege dois campos distintos: as formas poéticas clássicas japonesas (tanka e, sobretudo, haiku) e a poesia concreta.

O movimento concretista nasceu em 1955 e foi lançado oficialmente no ano seguinte, com a exposição nacional de arte concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo. No entanto, muitos de seus princípios já estavam em curso, discutidos desde a fundação da revista *Noigandres* por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, em 1952. Pedro Xisto, de uma geração anterior a estes, logo aderiu ao movimento, passando a integrar a revista *Invenção*, em que seus

---

<sup>32</sup>BERLENDIS; Vertecchi. *Pedro Xisto*. Disponível em: <http://www.berlendis.com/author.aspx?author=67>. Acesso em 30 jan. 2019. (Adaptado pela autora)

primeiros poemas concretos foram publicados. O movimento ultrapassa as fronteiras nacionais através do diálogo estabelecido com o poeta suíço Eugen Gomringer (1925- ), que realizava à época experimentações semelhantes. Nas décadas seguintes, Pedro Xisto publica seus livros de poesia e artigos de crítica literária, bem como participa de inúmeras manifestações culturais, como festivais e espetáculos multimídia. Sua produção integra diversas coletâneas internacionais, tanto de poesia visual como de haiku.

No artigo “O mito em Guimarães Rosa”, Flusser menciona Pedro Xisto no intuito de compreender a dimensão da escrita de Rosa. Isso demonstra mais uma vez a aproximação de Flusser com os concretistas.

A articulação do nada, aquilo portanto que GR pesca do abismo que contempla, é a palavra, a língua, é *logos*. E é este *logos* que GR procura utilizar na sua luta contra o nada. Isto explica o seu plotinismo, porque para Plotino *logos* era o ser supremo, o sertão roseano. Daí a glorificação da palavra, a glorificação da natureza, essa palavra sonante, e a glorificação da luta, essa palavra que procura parceiro. E, portanto, mítico o emprego das palavras por GR. Está ele dedicado, como o salmista, ao cantar uma canção nova. Mas será realmente em louvor do Senhor que ele canta? O mito ao qual está dedicado o nega. *Logos* não é o nome sagrado, o “Chem Hakadoch”, mas é o nome do “o” como disse o dr. Xisto. E é neste sentido terrífico que GR é um filólogo, um dedicado à palavra, um “philos” de “logos”. (FLUSSER(y), p.1).

Além disso, pode-se notar a proximidade entre Flusser e Xisto também pela carta de Edoardo Bizzarri, tradutor de Rosa para o italiano, destinada ao escritor Guimarães Rosa. Houve um seminário dado pelo tradutor Edoardo Bizzarri no Instituto Cultural Ítalo-brasileiro de São Paulo, entre abril-maio de 1964, a Homero Silveira, Vilém Flusser e Pedro Xisto, sobre a poética de Guimarães Rosa. Bizzarri propunha que a obra de Guimarães Rosa poderia ser lida à luz da noção de “sabedoria poética” de Giambattista Vico (1668-1744), numa relação entre a literatura e o saber filosófico. Eis um trecho da carta:

Meu caro Guimarães Rosa,  
Sua última carta chegou, pontual e exata, no dia de encerramento dos seminários; os quais – entre nós – grande coisa não foram, mas engraçada sim: Vilém Flusser, Pedro Xisto eu, cada um puxando V. para o seu lado e falando, na mesma língua, linguagens diferentes: uma conversa danada que nos deixava a todos nervosos. Afinal, o que mais agradou a assistência foram os trechos do “Recado do Morro”, que eu, com proverbial esperteza mediterrânea, mandei Olga Navarro ler”. (...) (BIZZARI, 1964).

Além desses nomes, outra figura importante de referência para o filósofo foi **Theon Spanudis (1915-1986)**, imigrante tal como Flusser, poeta neoconcretista, crítico de arte, colecionador e médico. Mesmo depois que Flusser saiu do Brasil, Spanudis trocou inúmeras cartas com o filósofo. Eles apresentavam ideias das mais diversas sobre pontos de vista teóricos a respeito do ato de escrever.

Para nós, o poetar é um ato sério, religioso e as faroladas e propagandas carreiristas nos desgastam profundamente. A tese do Décio Pignatari de que um país subdesenvolvido só pode contribuir com criar vanguardas, achamos catastrófica. Ele abre a porta de toda a importação de valores alheios e suas imitações supérfluas em vez de concentrar na verdadeira autêntica e original criatividade de um povo. Esta tese é típica da doença (sentimentos de inferioridade) de um país subdesenvolvido. Lamentamos que os Noigandristas abandonaram a sua vocação poética para ganhar o título de vanguardistas. Augusto de Campos tinha uma considerável bagagem poética, antes de sacrificar tudo para se tornar vanguardista. Nós nunca fomos carreiristas. Mandamos os nossos livros às bibliotecas e aos críticos. Nunca procuramos interlocutores ou propagandistas. Poderíamos ter pedido a Flusser que tinha influência no jornal Estado de São Paulo para conseguir que um dos nossos poemas fosse publicado no Suplemento literário que três vezes nos ignorou ao entregar, mandar um poema nosso. (SPANUDIS, [19--] século certo)

Em derradeiro, o grande nome da literatura com o qual Flusser manteve contato foi com o escritor, médico e diplomata **João Guimarães Rosa (1908-1967)**. Não por acaso, em quase todos os outros encontros literários de Flusser, Rosa é mencionado. Seja com Dora Ferreira da Silva, com Haroldo de Campos, Pedro Xisto e outros, GR era a referência em literatura brasileira para Flusser. O filósofo admirou sobremaneira o escritor e suas publicações. Por essa razão, a relação entre os dois será abordada com mais especificidade em um capítulo especial no desenvolvimento desta tese, a fim de se analisar minuciosamente a crítica literária de Vilém Flusser.

É importante mencionar ainda dois importantes trechos em que Flusser cita a presença dos *Outros* em sua vida. Como autodidata, Flusser aprendia o tempo todo, seja com os livros, seja com o ambiente, seja com os outros de sua volta. Assimilar informações era uma demanda de existência de um ser migrante. Assim, para ele:

Ser livre não é pairar irresponsavelmente por cima da cena; mas assumir a responsabilidade pelos outros aos quais liguei-me. Mas tal responsabilidade não deve ser confundida com Cosmopolitismo, Humanismo, Filantropia. Meus outros não são todos os membros da espécie humana: não sou responsável por mil milhões de chineses, mas por meus "próximos", aos quais me sinto ligado. O patriotismo o ignora, mas Platão e o judeu-cristianismo o sabe: Platão diz que somos estrangeiros no mundo e que

nossa pátria é o reino das Ideias. Em tal reino é que são tecidos os fios que me ligam aos outros. O judeu-cristianismo diz que fomos expulsos da nossa pátria divina para o mundo. Os outros, aos quais me ligo, são imagens do Outro. Mistério mais profundo que o da pátria geográfica é o que cerca o outro. A pátria do apátrida é o outro. (FLUSSER(h), p.6.)

Por esta razão, Flusser chega a uma conclusão de extremo humanismo no sentido que diz não ser possível se produzir uma nova pátria no Brasil, o “País do Futuro” de Zweig, enquanto nativo e imigrante não se sintetizarem, respeitarem-se mutuamente. Senão, terá surgido só mais uma pátria capaz de reproduzir preconceitos e banalidades.

Eu próprio estive engajado em tal luta capaz de produzir novo segredo, (nova pátria) no Brasil, durante muitos anos. Mas, enquanto não tiver êxito a síntese entre nativo e imigrante, - algo que nem sempre acontece - isto não será motivo para regozijo. Terá apenas surgido mais uma pátria, com seus preconceitos, sua banalidade e com seus fios a prenderem mais patriotas, impedidos de uma autêntica liberdade e responsabilidade. (FLUSSER(q), p.5.)

Flusser conheceu muitas pessoas no país e se relacionou especialmente com o ciclo que mencionei nesta parte deste capítulo. Ademais, suas relações e seu modo de ver o Brasil por meio dessas relações estão eternizadas em seus escritos, felizmente disponibilizados ao grande público em uma futura publicação, após o fim desta tese.

Para finalizar, evidencia-se uma preciosa relação que Flusser estabelece entre a questão da identidade e o fazer crítico. Para ele, o problema do outro é salutar para o exercício da crítica.

Em não importa que nível de reflexão sobre a existência, (“quem sou? aonde estou? aonde vou? de onde venho?”), o pensamento esbarra contra o problema do outro. Não importa se focalizo tais questões do ponto de vista psicológico, político, social, religioso ou outro, sempre esbarrarei contra tal problema. A questão da identificação implica a da diferenciação, a da identidade implica a da diferença. O “eu” implica o “tu”, porque se ninguém me chamasse de “tu”, eu não poderia chamar-me de “eu”. Verdadeira torrente de literatura tem sido escrita sobre isto. Mas, o assunto é inesgotável. A “crise da identidade” é crise permanente. Isto porque o próprio ato de assumir-se: “sou eu e não sou o outro”, é “ato crítico”, ato que define, distingue, discrimina. Os termos “crise”, “crítica”, “critério” e “crime” têm, todos, raiz comum que significa “distinguir, fazer diferença”. A crise da identidade é insuperável, porque “crises da identidade = identidade enquanto crise”. Em outros termos: identificar-se é crime. Perguntar “quem sou?” é criminoso. (FLUSSER(z), p.1)

Sendo a “crise da identidade”, assim, uma crise permanente, é preciso fazer diferença pela crítica, pela produção, por aquilo que ele chamou de “imortalidade”: a obra.

## 2 VILÉM FLUSSER: O ESCRITOR-CRÍTICO

Vilém Flusser foi um daqueles intelectuais polígrafos, de rara ousadia, que se propunha a refletir sobre as mais diversas temáticas. Desde a filosofia, mais propriamente a fenomenologia, sua área específica de conhecimento, até discussões sobre arquitetura e engenharia, Flusser se debruçava em opinar, pensar sobre e arriscar elaborações. Ele estava longe da separação dogmática do pensamento que os bancos universitários aos poucos foram delineando, tornando o ato de refletir quase um ato de injúria, devido à segmentação do conhecimento e, portanto, também da opinião: se não é da minha área não posso opinar, não posso refletir.

Nesse sentido, à medida que as oportunidades foram surgindo, Flusser, distanciado do meio intelectual há quase 10 anos, a partir da década de 1950, foi se agarrando às possibilidades de escrita e produção, numa época em que os jornais impressos e as revistas de circulação cultural eram mais bem recebidos pelo público e havia uma demanda latente por esse tipo de conteúdo.

A partir da década de 1960, ele escreve com frequência para o *Suplemento Literário de o Estado de São Paulo*, um caderno de cultura semanal que vinha em anexo ao jornal *O Estado de São Paulo*. Flusser foi convidado a escrever nesse jornal por Décio de Almeida Prado (1917-2000), um dos mais importantes críticos de teatro brasileiros.

Décio de Almeida Prado, editor do suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, convida Vilém Flusser para uma colaboração regular no jornal. Em 28 de outubro de 1961, essa colaboração, que será longa, por cerca de trinta anos, e profícua, com cerca de 166 artigos, se inicia com a publicação do texto “Praga, a cidade de Kafka”. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.114).

No entanto, apesar de ter se dedicado muito ao suplemento, Flusser também publica em outras revistas e jornais como *Shalom*, *Jornal Folha de São Paulo*, *Diário de Ribeirão Preto* etc. Grande parte dos textos que foram publicados se encontram amplamente e facilmente disponibilizados na internet, no site *FlusserBrasil*. O Arquivo Vilém Flusser, em São Paulo – uma réplica do arquivo de Berlim no Brasil – também possui o acervo. No entanto, a consulta a esse site requer mais protocolos

e há uma maior dificuldade para se baixar e ler os textos. Essas são as duas principais fontes às quais essa pesquisa recorre para a transcrição dos textos de Flusser e para a seleção de contribuições para a crítica literária.

Para além disso, sobre o *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, algumas informações são importantes de se destacar. Muitos estudos foram feitos nas mais diversas áreas sobre esse caderno de grande relevância para a cultura nacional. Na pesquisa realizada pela pesquisadora Andréia Carla Lopes Aredes (UNESP), intitulada *Um estrangeiro entre nós: a produção crítica de Paulo Rónai (1907-1992) no “Suplemento Literário” d’O Estado de S. Paulo (Vol. I)* encontra-se um panorama deste estudo.

Assim, tem-se, na área do Jornalismo, a dissertação *Do artístico ao jornalístico: vida e morte de um suplemento* (2002); já na área da História, Alzira Alves de Abreu fez um estudo dos suplementos literários publicados nos anos 50 e assinalou a importância do “Suplemento Literário” d’ O Estado de S. Paulo. Na crítica literária, Flora Süssekind e Silvano Santiago também se valeram do tema para discutir sua influência na história da crítica e da literatura brasileira. Além destes, foi feito um estudo descritivo do “Suplemento Literário” por Marilene Weinhardt, que apresentou as estruturas básicas do periódico, os conteúdos divulgados e os colaboradores, entre outras características. A partir dessa descrição, correspondente aos dez primeiros anos de circulação do caderno (do primeiro número, 6 out. 1956, ao n. 521, 1º. abr. 38 1967), a autora elaborou três índices, sendo eles: o “Índice de Assuntos”, o de “Autores Estudados” e o “Índice Geral”, que facilitam tanto a consulta ao caderno quanto as pesquisas relacionadas ao tema. Quanto à periodicidade, as datas que marcam os limites da existência do “Suplemento Literário” são 6 de outubro de 1956 e 22 de dezembro de 1974. Assim, com publicação semanal, aos sábados, durante os dezoito anos de sua existência foram lançados um total de novecentos e oito números, contendo, cada um deles, o total de seis páginas com numeração independente das demais páginas do jornal. (AREDES, 2007, p.38).

Idealizado por Antônio Cândido, o Suplemento, com o primeiro caderno essencialmente dedicado à literatura, foi lançado em 1956. Posteriormente (AREDES, 2007, p.26.), “vieram os seus sucessores: o “Suplemento do Centenário”, de cunho mais histórico e retrospectivo, e o “Suplemento Cultural”, que retomou os debates culturais de maneira mais ampla e diversificada”. Além disso, ainda observando o estudo de (AREDES, 2007, p.33), nota-se uma entrevista dada a Alzira Alves de Abreu (apud ABREU, 1996, p. 53), por Antônio Cândido. Nessa entrevista ele diz: esse caderno era “como uma espécie de cruz entre o suplemento e a revista literária, isto porque São Paulo não tinha uma boa revista literária”.



O crítico Décio Almeida Prado, diretor do caderno, também explicou os propósitos da publicação:

O Suplemento quase não será jornalístico, nem no alto, nem no baixo sentido do termo. Não visa substituir ou estabelecer concorrência com as seções mantidas pelo jornal, deixando a estas o encargo cotidiano de noticiar e criticar as peças, fitas, concertos, exposições da semana; e, sobretudo, não tentará, sob nenhuma forma, o sensacionalismo. Não atrairá o leitor por intermédio de títulos-chamarizes, não fará entrevistas, a não ser em caráter excepcional, não entrará na vida particular dos escritores, não cederá ao gosto cada dia maior da bisbilhotice social, não tentará influir no jogo da política literária e, para que não pare a menor suspeita de favoritismo, nem mesmo publicará artigos sobre a obra de redatores, quer do jornal, quer do Suplemento. O nosso objetivo é a literatura, não a vida literária. (AREDES, 2007, p. 33).

Nesse sentido, o intuito do suplemento ia ao encontro do desejo do intelectual Flusser, por sua seriedade e sinceridade radicais. Longe de analisar a vida literária, o crítico e o filósofo buscavam refletir sobre questões ontológicas do campo literário, aspectos linguísticos, escolhas lexicais, estilo dos autores, entre outros temas. Nesse sentido, mostrava-se muito distante do universo da “bisbilhotice social”.

Sabe-se ainda que “o quadro de colaboradores do suplemento era bastante diversificado. Havia uma “espinha dorsal” (AREDES, 2007, p.39), ou seja, uma parte fixa, e outra parte variável. Assim, a diversificação objetivada pelos idealizadores do caderno também era atingida com as renovações de nomes.

É importante destacar, ademais, que, além de ser uma atividade sob convite, do ponto de vista financeiro, os colaboradores recebiam relativamente bem para exercerem essa função na época.

Outra característica importante do *Suplemento Literário* era a remuneração concedida aos trabalhos de seus colaboradores, que era diferenciada daquela recebida pelo jornalista da própria empresa, por exemplo. Esta era uma condição muito valorizada por Antônio Candido, que no bojo do projeto inicial do suplemento, também sugeriu uma tabela de remuneração de acordo com o tipo de texto publicado.

Assim, os colaboradores eram convidados a participar do periódico, alguns assumindo seções fixas e outros colaborando esporadicamente. Tal postura de convite e remuneração sugerida pelo idealizador e praticada pelos responsáveis pela publicação possibilitou a colaboração de diversos profissionais, pois o caderno abriu espaço para um grupo heterogêneo não somente no que se refere à formação ou à ideologia, mas também quanto à origem geográfica e faixa etária, o que se pôde comprovar com o fato de contar o caderno com colaborações de intelectuais brasileiros, de diversas regiões do país, e de estrangeiros que, por vários motivos, vieram morar no Brasil e encontraram neste caderno a possibilidade de se inserir na vida cultural do país. Além disso, também houve a colaboração de escritores tanto da Universidade quanto de fora dela. (AREDES, 2007, p.45).

Somado a todos os aspectos mencionados, é de suma importância lembrar a relevância do contato com o jornal, para muitas camadas sociais. Era e ainda é, em menor escala, por meio do jornal, que muitos leitores podiam e podem ter acesso a conteúdo literário. Como bem esclarece Durão:

Para o bem ou para o mal, junto talvez com as novas revistas de banca, muito mais segmentadas, o jornal é o órgão mais importante na esfera pública brasileira. E para muitas pessoas ele é o veículo privilegiado de contato com a literatura. Em um país no qual a carência de livros é endêmica, o suplemento literário pode atuar como um pobre substituto da biblioteca para um adolescente que, no futuro, poderia inclinar-se a fazer um curso de letras. (DURÃO, 2016, p.12-3)

Assim, por essas razões, não se pode negar, é verdade, que o Suplemento se configurou, a priori, como um trabalho que rendia uma fonte de renda a Flusser, na época ainda às voltas com atividades do comércio. Por outro lado, este caderno foi também uma oportunidade digna de inserção desse intelectual entre os críticos do país, uma vitrine, um trampolim, para que os leitores pudessem ter a chance de contatar um pensamento tão autêntico e potente. Através da aparição de Flusser nesse veículo, muitas possibilidades surgiram e o público pôde ter a chance de conhecer as análises desse filósofo, mais especificamente a respeito da literatura.

## 2.1 O crítico e a obra crítica

Apresentado brevemente o espaço das primeiras críticas, é preciso se delinear o perfil do crítico. Flusser, em diversos ensaios, deixou ecoar algumas concepções que para ele seriam a coluna vertebral de um crítico. Desse modo, a partir de algumas considerações postas por ele e, também, utilizando o livro do professor e pesquisador Fábio Akcelrud Durão *O que é crítica literária* (2016), algumas características serão consideradas para definição de “crítico”.

O primeiro aspecto a se valorizar é que Flusser possuía uma inquietude intelectual fascinante. A seu ver, tudo era matéria de reflexão e crítica. Prova disso é que frequentemente em seus escritos ele usa o termo “conversação geral”, que seria uma espécie de filosofia cotidiana do pensamento. Nas palavras do próprio autor:

Visualizemos a humanidade como vasta rede de conversação a cobrir o globo. Nessa imagem são os intelectos em conversação (isto é, os indivíduos) os nós da rede, e os fios que os unem são os temas conversados. O intelecto acolhe (“apreende”) o tema, converte (“compreende”) o tema e reverte (“articula”) o tema em direção da conversação geral. Nisto se resume toda a atividade intelectual. O intelecto se realiza acolhendo, convertendo e revertendo temas, em uma palavra: conversando. A conversação é a realização dos intelectos. A conversação é, portanto, um projeto autêntico, no sentido que os pensadores existenciais dão a esta palavra. Um intelecto que não acolhe, converte e reverte temas, um intelecto que não conversa autenticamente, decai na conversa fiada, nada apreende, nada compreende, nada articula, não se realiza. (FLUSSER(i), p.1).

É possível observar nessa citação também uma prévia do que viria a publicar o crítico da Teoria da Comunicação e da *Mass Media*. Nesse trecho, Flusser já aponta na direção do que viria a ser o mundo em redes, hiperconectado. No entanto, a meu ver, ele previu positivamente todo esse movimento, do ponto de vista das infinitas possibilidades que essa conexão poderia e pode trazer. Entretanto, a realidade vivenciada nos dias de hoje indica outra perspectiva: já se percebe como o excesso de informação e de conversação vazia, sem tempo para elaboração, pode ser prejudicial ao pensamento crítico. Em todo caso, fica claro, no trecho em destaque, como Flusser fazia do exercício crítico uma prática de existência e sobrevivência.

Por esta razão, a partir do estudo de Durão (2016), algumas características previstas para a classificação de alguém como “crítico”, especialmente um crítico literário, serão expostas a fim de se comprovar o adequado uso dessa titulação para Vilém Flusser, objeto de estudo desta tese.

O primeiro dado a ser considerado é que um crítico deve ter muita acuidade e levar em conta, em sua análise, somente a obra em observação. Deve-se haver, num primeiro momento, um entendimento hermético da obra, numa espécie de compreensão da coerência interna. Só a partir daí outras conjecturas podem ser arriscadas. Afirma Durão:

O discernimento crítico depende de um emprego adequado, ou seja, desinteressado e descompromissado, da capacidade de análise e reflexão. Isso significa que, ao criticar determinada obra, deve-se tentar levar em consideração apenas ela mesma e não seu autor (de quem você pode discordar, ou mesmo odiar), público, ou potencial comercial. A crítica possui, uma falta de engajamento direto com aquilo que seja exterior ao seu objeto, o que não quer dizer que ela seja neutra. (DURÃO, 2016, p.14)

Por esse motivo, um crítico deve “fingir para si mesmo que não carrega pressupostos na sua leitura, deve policiar-se e lembrar de se esquecer”, parafraseando Durão. É de suma importância que um crítico desanuvie seus olhos de possíveis influências outras para, então, emitir seu veredito.

O crítico precisa assim esforçar-se para fingir para si mesmo que não carrega pressupostos a priori na sua leitura do texto. Isso, no entanto, requer uma estranha disciplina, a de se forçar a ser espontâneo ou lembrar de se esquecer, e na história da literatura existem inúmeros casos de escritores realmente inovadores menosprezados pelos críticos seus contemporâneos por não se adequarem às expectativas vigentes. (DURÃO, 2016, p.17)

Flusser também escreveu isso, com outras palavras, na sua maneira de defender a objetividade e o cuidado com os pressupostos já existentes nos olhos daquele que analisa.

Acabo de encontrar o fenômeno artístico na minha vida. Ele se dá naquele instante do trabalho com um objeto no qual me confundo com o próprio objeto. Chamarei toda obra que resultar de tal confusão de: “obra de arte”. A tarefa agora é procurar isolar o fenômeno a fim de poder contemplá-lo. Tarefa difícil, porque o fenômeno não ocorre isolado. Ocorre na minha vida plena, acompanhado de inúmeros fatores perturbadores e motivadores. De maneira que, querer isolá-lo, é querer falsificá-lo. Mas, dado o fato terrível de que a mente disciplinada é incapaz de compreender sem isolar, portanto, sem falsificar aquilo que deve ser compreendido, a tarefa é necessária, embora deva ser empreendida com toda reserva mental (e emotiva) possível. (FLUSSER (1), p.5-6)

Outra característica muito cara a um crítico, e eu sublinharia como essencial, é a capacidade de “imaginação e formulação de hipóteses”. Um crítico precisa estar livre de amarras, sejam elas sociais, religiosas, morais, subjetivas dentre outras, para poder arriscar compreensões e entendimentos. Antes disso: para poder verdadeiramente mergulhar na experiência estética proposta pela obra.

Ainda que a erudição e o conhecimento técnico sejam fundamentais para a crítica, sem uma imaginação formuladora de hipóteses, advinda de uma experiência estética da obra em questão, ela simplesmente não acontece (...). Ao invés de simplesmente enumerar itens ou explicar elementos poéticos ou narrativos, a crítica os submete a uma ideia reguladora articulada pelo crítico. Aqui entra em cena a sua imaginação: ao formular hipóteses, baseando-se estritamente naquilo que o texto fornece, o crítico aponta para algo inusitado, até então despercebido. Uma crítica realmente forte cola no objeto; ela reconfigura a obra de tal maneira que o seu significado passa a ser aquilo que foi enunciado e torna-se difícil imaginar qual era o seu sentido anterior à crítica. (DURÃO, 2016, p.19-20)

Por fim, Flusser, no ensaio *Nascimento do poema* (s/d, p.3), ao apresentar sobre o livro *An-danças* de Dora Ferreira da Silva, além de salientar sua importância dentro do contexto da poesia brasileira, emite involuntariamente um juízo a respeito do fazer crítico: “o livro exige que críticos competentes a ele dediquem atenção demorada e disciplinada. Que analisem não apenas a obra em si, com suas múltiplas e contraditórias facetas, mas também as suas fontes históricas, o seu contexto atual, e os horizontes futuros que abre”. Desse modo, Flusser acaba por afirmar alguns outros requisitos importantes a um crítico: atenção demorada, disciplina, olhar amplificado e análise apurada. Predicativos estes que ele próprio, indubitavelmente, apresenta em sua vasta obra crítica.

Delineado o crítico, passa-se a perceber algumas características da crítica, ou seja, alguns aspectos que devem ser levados em conta quando algum intelectual se propõe a fazer crítica. A partir, novamente, do livro do professor e pesquisador Fábio Akcelrud Durão *O que é crítica literária* (2016), algumas características serão consideradas para a definição de “crítica”.

A primeira delas é a função social da crítica. Não há crítica sem público-leitor. Além disso, esse público deve ser passível de criticá-la. Transpondo esse fator ao caso de Flusser percebe-se o quanto esse autor fez dessa característica uma “profissão de fé”. O desejo de divulgação científica de seus textos ia ao encontro do desejo de deixar-se ser criticado, num movimento constante de acolhimento, conversão e reversão de temas, como ele mesmo afirmou.

É muito fácil confundir a crítica com a interpretação pura e simples e, de fato, a história de uma está intimamente ligada à da outra. A diferença maior reside no fato de que a crítica tende a implicar algum espaço concreto de veiculação e a conseqüente existência de um público leitor, de uma esfera pública na qual se inserirá: aquilo que seria uma interpretação em uma prova de literatura pode tornar-se crítica se publicada no jornal da escola, quando então será objeto de discussão por parte de alunos, pais e professores. É fundamental para a noção de crítica que ela mesma possa ser criticada. Essa abertura para o debate já deixa entrever que a crítica literária não existe sem uma função social, por mais indireta que ela possa ser. (DURÃO, 2016, p.11)

A segunda característica é que a crítica pode ser dividida em duas principais formas de comunicação: a acadêmica e a crítica de jornal. Segundo atesta Durão, uma não pode e nem consegue viver sem a outra.

Sem conexão com o jornal, a universidade define, pois ele é em grande medida o único ambiente social organizado e de prestígio, para além da escola, a tratar da literatura. Sem a universidade, o jornal converte-se em boutique, e a produção literária anual vira um desfile de moda. A presença de acadêmicos ajuda a contrabalançar a deficiência de formação estrutural do jornalista, por definição, um especialista em generalidades. (DURÃO, 2016, p.12-3)

De acordo com o especialista (2016, p.12), “a crítica acadêmica é realizada na universidade, ela quer-se rigorosa e não está primordialmente preocupada com problemas de tempo e espaço. Ela também não visa primeiramente a um público mais amplo, pois tem como horizonte uma comunidade de pares”. Já “a crítica de jornal não pode se dar ao luxo de ser difícil ou longa demais (com o tempo, de fato, está cada vez mais enxuta); ela ambiciona, acima de tudo, ser compreensível, para poder atingir o maior número possível de leitores, vistos como consumidores” (2016, p.13).

No entanto, o pesquisador pondera a interdependência que existe de uma esfera em relação à outra.

Quando postas lado a lado, a crítica acadêmica e a crítica de jornal deixam entrever suas fraquezas: por não ter um compromisso direto com o receptor, a crítica acadêmica é muitas vezes abstrusa e desnecessariamente difícil; a desproporção entre a produção e o uso - centenas e centenas de livros e milhares de artigos científicos não tem mais do que meia dúzia de leitores cada - não é apenas um desperdício, como também se choca com a ideia de universalidade que subjaz à ideia de cultura. Já a crítica de jornal parece estar cada vez mais incluída em uma lógica de mercado. Isso se manifesta em uma tendência para beneficiar a superficialidade, reduzir o espaço de reflexão e ignorar aquele desinteresse sem o qual crítica alguma pode ser exercida: no limite, o jornal pode fazer o comentário de um livro como se estivesse planejando sua campanha publicitária. E, no entanto, as duas esferas necessitam uma da outra. (DURÃO, 2016, p.12-13)

Em seguida, passa-se ao entendimento dos dois tipos de crítica: a crítica normativa e a crítica imanente. A primeira seria mais de cunho externo, comparativo e a segunda, de cunho interno, introspectivo. Ou seja,

A crítica normativa compara a obra a alguma norma, algum parâmetro exterior, seja ele de ordem mais ampla - a crença de que a literatura tem de ter comprometimento social, ser moralmente positiva, de que deva educar as pessoas ou fazê-las melhores etc. - ou de cunho mais propriamente estético - como o pressuposto de que as obras devam ser belas, simétricas ou harmônicas; de que os personagens com profundidade psicológica são por definição superiores àqueles chamados de planos, que possuem apenas um traço de caráter; ou de que os enredos devem ser coerentes do

ponto de vista da organização do tempo e do espaço, e assim por diante (DURÃO, 2016, p.16)

A crítica normativa está mais preocupada em fazer um diálogo com as produções já veiculadas. Não há um interesse tão grande em lançar autores, propor vanguarda. Por outro lado,

A crítica imanente procura julgar o texto conforme o princípio que ele parece estabelecer para si mesmo. Isso significa que o crítico precisa perceber não apenas o que o romance, ou poema, está querendo dizer, mas o que ele quer ser, e se consegue levar a cabo tal pretensão de maneira convincente. (DURÃO, 2016, p.16)

Nesse sentido, a crítica imanente respeita mais a intencionalidade daquele que diz, que escreve e busca uma compreensão, num primeiro momento, das ranhuras do texto, do material textual, da superfície. Tão logo tenha observado esses aspectos pode ou não buscar interlocuções com obras outras.

Esses foram os principais aspectos mencionados por Durão como essenciais a uma crítica literária. Todavia, além dessa descrição, pode-se considerar também algumas afirmações do próprio Flusser, em seus ensaios, a respeito de *como se fazer crítica*.

A primeira afirmativa é a de que a crítica deve assumir um determinado ponto de vista. Ela deve ser objetiva, no sentido de deixar explicitado, desde o início, “quais são as regras do jogo”, mas, não, imparcial, pois a imparcialidade é uma falácia. Falácia que serve constantemente para a construção de uma ciência descomprometida com o seu contexto e com o mundo a seu redor.

Pode haver critérios mais ou menos objetivos para julgar poesia. Mas tais critérios são objetivos apenas depois de assumido determinado ponto de vista. Quem quer julgar objetivamente, é obrigado a revelar seu ponto de vista e mantê-lo pelo menos durante o argumento. Do contrário, seu juízo será não apenas mera articulação de subjetividade, mas também de uma subjetividade internamente inconsistente. De maneira que o artigo de Gilson Ribeiro é lição de como fazer, (ou não fazer), crítica de poesia. (FLUSSER(2), p.2.)

A crítica deve ser, portanto, clara e expor desde o início de sua explanação como ela está sendo estruturada e elaborada. Um exemplo:

A poesia é um falar denso, e a crítica um afrouxar dessa densidade. Um poema longo, (como o é o epigrafado), abre ao crítico, (isto é: ao seu

consumidor ativo), três alternativas: (a) afrouxar a sua densidade e escrever um ensaio de centenas de páginas; (b) escrever superficialidades sobre a totalidade do texto; e (c) arrancar um trecho do texto e criticá-lo. Na impossibilidade da primeira alternativa, e no desprezo pela segunda, tomará este comentário a terceira. (FLUSSER(3), p.1.)

Numa perspectiva de aprofundamento dessa ideia, Flusser vai defender uma espécie de programação do cérebro para aceitar determinados pontos de vista ou não. Ele afirma que “a maneira de ler e compreender o mundo, os dados, depende da programação de cada um de nós”. Se não tivermos sido programados para compreender a ciência, por exemplo, ela não faz nenhum sentido. Esse argumento coloca em xeque a supremacia do pensamento racional, iluminista, e lança possibilidades de aceitação de outros saberes e interpretações.

Não há sentido em querer distinguir entre pontos de vista “mais ou menos falsos”, ou “mais ou menos funcionais”. Quem está programado para a ciência, só pode admitir verdades científicas, e só pode valorar técnicas provindas dela. Quem está programada para a magia, só pode admitir verdades míticas, e só pode valorar ritos. Não há, portanto, nenhum mistério no fato da “natureza comportar-se matematicamente”, nem no fato da “ciência funcionar tecnicamente”: tudo isto está no nosso programa, mas não no programa dos índios Kra, nem necessariamente no dos nossos filhos. (FLUSSER(4), p.3)

Dando continuidade a essa análise, ele segue desenvolvendo sobre o ponto de vista. Interessante observar que, assim como em *Língua e Realidade* (1963), Flusser afirmará que “um ponto de vista projeta algo”. Se nos constituímos subjetivamente pela linguagem e, por meio dela, construímos nosso posicionamento no mundo, a relação não poderia ser diferente. A língua pode criar realidade. Logo, o ponto de vista, de linguagem feito, também.

Mas há outro aspecto que vemos igualmente: todo ponto de vista permite ver todos os outros: eu posso explicar cientificamente a magia e o lalã, o mágico pode agir ritualmente sobre a mentalidade e os produtos da ciência, e o muçulmano pode amaldiçoar a ciência enquanto pecado. Tendo caído fora da nossa “fé”, vemos a equivalência de todos os pontos de vista possíveis. Não no sentido dos ateus do século 18: todos os pontos de vista estão errados, (“subjetivos”), a verdade não existe, portanto sejamos “tolerantes”. Mas no sentido de: todo ponto de vista tem sua verdade, seu valor, sua experiência do mundo, e todo ponto de vista engloba todos os outros. A perda de fé na ciência não implica ceticismo: a ciência está errada. A perda de fé na ciência, (que é perda de fé ocidental *tout court*), é bem mais radical e implica que os enunciados científicos são perfeitamente válidos de determinado ponto de vista, como são inteiramente *nonsensicos* de outro ponto de vista, (por exemplo o da análise simbólica de enunciados). Em suma, não implica ser o livro modelo de conhecimento “errado”, mas precisamente ser entre os modelos possíveis. (...) viver é



mudar de pontos de vista. Porque pontos de vista não “revelam” algo: projetam. E porque nós somos algo, (um “eu”), apenas se e quando assumimos um (qualquer) ponto de vista. Pontos de vista “realizam” mentes e mundos: o ponto de vista científico “realiza” o universo da ciência e o homem ocidental moderno. (FLUSSER(4), p.4).

Finalmente, pode-se finalizar com uma assertiva do filósofo Flusser (s/d, p.2): “Em suma: viver é mudar de pontos de vista, e a intensidade da vida é função da quantidade de pontos de vista assumidos. E progredir não é, necessariamente, saltar de caso para caso, mas pode perfeitamente ser revelar sempre novos aspectos do mesmo caso”. Característica primordial a uma crítica eficiente: “preferir ser uma metamorfose ambulante, do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo<sup>33</sup>”.

Além disso, para ele, a crítica deve conter uma perspicácia e desconfiar das verdades. Por exemplo, (FLUSSER, s/d, “Duas maneiras de ler”, p.2) “Se o livro está em crise, está em crise o livro enquanto modelo de conhecimento. (...) O que está em crise, atualmente, é o programa, (a fé)”. Essa afirmação de Flusser é desafiadora porque propõe uma reflexão sobre o lugar do saber científico, sobre o lugar do intelectual, sobre o lugar da educação formal e muitas outras questões. No entanto, ele a menciona, sem receio das retaliações que possam vir.

Ademais, segundo Flusser, a crítica deve ser capaz de desmágicizar-se. Como ele diz (s/d, “Arte de retaguarda”, p.1): “o propósito deste ensaio não é dogmático: pretende-se desmágicizar a crítica, porque crítica nada tem a ver com magia. É heurístico: tentar desmágicizar a crítica para ver em que dará tal tentativa. É com tal espírito que o presente ensaio gostaria de ser lido (e criticado)”. Seguindo essa ideia, percebe-se que Flusser quer retirar o lugar “sagrado e intocável” da crítica. Ele quer ser lido e criticado. No fundo, para ele, o que mais importa é a troca, o diálogo, o exercício intelectual e reflexivo.

Para a antropóloga Lygia Sigaud<sup>34</sup>, “desmágicizar significa fazer boas perguntas porque, quando você encanta o mundo, quando o mundo social está encantado, você não pergunta como as coisas se passaram (...) não tem mais

---

<sup>33</sup> Referência à composição de Raul Seixas: *Metamorfose ambulante* (1988).

<sup>34</sup>SIGAUD, Ligia. “O mundo desmágicizado”. Entrevista. *Mana*, v.19, n.3, Rio de Janeiro, dezembro de 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132013000300007>. Acesso em: 14 set. 2020.

nenhuma outra pergunta para fazer, fica tudo encantado, mágico”. Para Flusser, a crítica precisa, então, perder esse encantamento que faz dela território impenetrável.

Finalmente, Flusser explica como deve ser a relação entre a crítica e seu objeto de análise, como, por exemplo, a arte. Segundo ele, na verdade, essa relação não é controlável e previsível. Às vezes, a crítica pode modificar, de certa forma, a obra de arte ou, ao menos, a compreensão dela. Porém, às vezes, pode nada interferir e o objeto criticado seguir seu curso, independente do olhar crítico a ele curvado:

A arte existe. Existe a despeito da crítica e com despeito à crítica (a qual pode afirmar, por exemplo, que ainda não existe arte, ou já não existe arte). E existe a despeito da dificuldade de ser definida. Mas, embora exista a despeito da crítica, e embora possa despeitá-la, a arte pode relacionar-se com a crítica de pelo menos duas maneiras: pode agir enquanto crítica, e pode reagir à crítica que lhe é movida. Com efeito: tal relação ambivalente entre arte e crítica é quase sempre o caso, a não ser em instâncias extremas da arte inteiramente “ingênua” e da crítica inteiramente “pura”. Isto porque tanto artista quanto crítico são humanos. A saber: o artista é também crítico de si próprio e do mundo, e o crítico também é modificador de si próprio e do mundo. A total falta de crítica e autocrítica (a “ingenuidade”) é tão extrema que já toca o desumano, e o mesmo pode ser afirmado quanto ao total engajamento formal (à “pureza”). Ambos tocam o desumano ou o transumano, tanto o “sacrifício do intelecto” quanto as “mãos limpas”. E como nenhum de nós, na nossa vida meramente humana, é Cristo ou Pilatos, nenhum de nós pode desprezar na *práxis* a tênue possibilidade, tanto de uma arte não tocada pela crítica, quanto de uma crítica que não interfere na arte. (FLUSSER(1), p.2.)

Dessa maneira, Flusser admite que “não importa que crítica, ela é auto confirmada pelo círculo que se estabelece entre ela e a arte”. Depende desse movimento a pertinência e a coerência da crítica.

O “*feedback*” entre crítica e arte funciona de maneira ainda mais complexa. Não é apenas a arte que procura configurar-se com a crítica, é também a crítica que se adapta, curiosamente, a essas tentativas da arte. Para recorrer novamente ao paralelo com a profecia: o profeta vaticina, por exemplo, a queda de uma cidade. A cidade cai, porque os seus habitantes procuram comportar-se de acordo com a profecia. E o profeta interpreta tal queda, depois de acontecida, como prova empírica não apenas da sua inspiração anterior, mas também da futura. Ao fazê-lo, ele lê os acontecimentos à luz da sua profecia e nem lhe ocorre que possa existir outra leitura. Assim, se estabelece um círculo de difícil quebra. A crítica marxista vê as suas teses confirmadas pela cena artística da atualidade, vê que a arte da vanguarda é realmente conscientização (“objetivação”) de ideologias subjetivas (como “sonhos publicados”) e disto, conclui não apenas que sua análise é correta, mas ainda projeta novas análises para o futuro, análise essas que, necessariamente, se comprovarão do mesmo modo. Ora, o que vale para a crítica marxista, vale da mesma forma para a crítica freudiana (arte como sublimação), para a crítica existencial (arte

como autodescoberta comunicada) e para inúmeras outras. O fato é este: não importa que crítica, que tenha fundo mágico, é auto confirmada pelo círculo que se estabelece entre ela e a arte. (FLUSSER(1), p.3.)

A partir dessas considerações do que seria um crítico e como se configuraria a crítica, seja para pesquisadores no geral, seja para Flusser, passa-se a analisar alguns trechos de ensaios críticos de Flusser, a fim de que o leitor possa ter contato com o estilo e com o conteúdo da crítica de Flusser. Buscando uma organização dessa análise, alguns trechos desses ensaios, *corpus* desta tese, foram selecionados e reunidos por assuntos, a saber: primeiro, *arte*; segundo, *literatura*; terceiro, *linguagem* e, por fim, *cultura*.

## A Arte

Em relação à atividade artística, Flusser a relaciona com uma espécie de engajamento que ele vai desenvolver melhor em outros ensaios. Nada mais seria arte do que uma espécie de marca da humanidade no mundo, em luta permanente contra a mortalidade.

Arte de retaguarda"? Sim, se o termo "retaguarda" for adaptado aos resultados aqui elaborados. Assim: que "retaguarda" seja aquele posto, no exército da humanidade, que avança de uma origem esquecida rumo a um futuro ignorado, e que protege o exército contra os perigos traiçoeiros que o ameaçam pelas costas. E estes perigos podem ser assim resumidos: a solidão da angústia, e seu caso extremo, a solidão para a morte. São perigos que nos ameaçam pelas costas, porque temos a solidão, (e, portanto, a morte), às costas: no nascimento. Nascermos sós e para a morte. A arte é a nossa resposta a esta nossa condição, com efeito: a nossa única resposta. É por isto que a arte é a articulação máxima da liberdade (com toda a problemática que o termo "liberdade" encerra).

Não que a arte vise ser resposta à solidão e à morte. Não que ela vise engajamento e imortalidade. Ela nada visa, na verdade. Simplesmente existe, porque estamos condenados à liberdade. O gesto artístico brota de nós, simplesmente porque somos humanos. Mas assim: engajamento (e imortalidade, já que imortalidade e engajamento são sinônimos, já que os outros são minha imortalidade), engajamento, digo, é resultado necessário da arte. A arte brota de nós, queiramos ou não queiramos. E a arte resulta, queira ou não queira, em resposta ao desafio da solidão e da morte. (FLUSSER(1), p.8.)

É preciso dizer que a arte é uma tentativa de desafiar a não existência. Por meio dela, rastros são deixados e uma certa potência de vida é criada. Flusser, um sobrevivente da 2ª Grande Guerra, sabia disso. Por essa razão, fez da reflexão uma espécie de arte, em que a imaginação e a subversão eram os princípios geradores.

Ademais, no ensaio “Moramos?” Flusser fez uma crítica magnífica a respeito da arte da escultora Felícia Leirner, emigrante, tal como ele, que chegou ao Brasil em 1927, vinda da Polônia.

Felícia Leirner é uma escultora. Esculpir é manipular espaço. É fazer com que um espaço surja à flor da pele de uma coisa. É fazer com que esse espaço cubra, qual pelica, a coisa, que recorte a coisa e a faça aparecer como coisa, e não como nada. A escultura é uma coisa posta para cá, isto é, posta no seu espaço. Para o escultor é, pois, o espaço a pele reveladora da coisa. Felícia Leirner inverte o conceito. Não esculpe, escava. Não é o espaço seco o público da epiderme que procura, é o espaço obscuro e íntimo das entranhas. Não o espaço que revela, mas o espaço que vela. Não faz sair, a coisa para dentro do espaço a fim de mostrá-la, mas abre o espaço dentro da coisa para que nele entremos e nos escondamos. Pois, este espaço íntimo, esse espaço segredo e sagrado tem um nome clássico: “temenos” é esse nome. E “temenoi” são os espaços que Felícia Leirner cria.

“Temenos” é um espaço escavado da profanidade e consagrado aos deuses. É a caverna invisível que cerca a morada dos deuses na Grécia Antiga. O seu sinônimo romano é “templum”. É para esse espaço recortado que o homem se retira para reencontrar-se a si mesmo na proximidade das suas fontes. Porque no “temenos” estão ancoradas as raízes da sua vida, do seu destino e de sua sorte. E no centro do temenos arde o fogo de Hestia, (Vesta), a eterna chama da cultura. A morada, a casa particular, para a qual o homem se retira durante a noite, está ligada a este fogo central pela lareira. A lareira faz com que a casa seja lar, isto é, lugar recortado e consagrado. A lareira faz com que a casa seja um lugar de cultura: morada. Felícia Leirner escava lugares de cultura. (FLUSSER(5), p.2)

Atualmente, existe o *Museu Felícia Leirner*<sup>35</sup> em Campos do Jordão, no interior de São Paulo, que expõe as obras da artista.

## A Literatura

Outra crítica recorrente nos ensaios de Flusser era a respeito do universo literário: textos, autores, tradutores, editores, livros, revistas, jornais, entre outros. O espaço da literatura o encantava e ele, filósofo de formação, conjecturava interpretações, no geral fenomenológicas, sobre as correntes literárias, estilos de escrita, escritores, poetas e suas publicações.

Levando isso em conta, cabe a observação, por exemplo, de como Flusser analisou o Barroco, escola literária iniciada no século XVI e frutífera até o princípio

---

<sup>35</sup> *Museu Felícia Leirner*. Disponível em: <https://www.museufelicialeirner.org.br/acervo/esculturas/>. Acesso em: 21 set.2020.

do século XVIII, na Europa e nas Américas, especialmente. Em seu ensaio intitulado “Barroco”, Flusser tece várias considerações acuradíssimas sobre este período histórico-literário.

Primeiramente ele apresenta como surgiu o Barroco e faz uma contextualização.

Como surgiu o barroco no significado histórico do termo? Como consequência de uma forma determinada do homem encontrar-se no mundo, como consequência de uma “Befindlichkeit” determinada. A dúvida renascentista tinha destruído o centro do interesse existencial (que era Deus), e tinha projetado em redor do homem um conjunto duvidoso de coisas e temas, chamado “natureza”. A Reforma tinha tornado desinteressante essa natureza ao negar valor às obras. Contrarreforma tinha completado, paradoxalmente, essa alienação do homem da natureza iniciada pela Reforma. Era, pois, assim que o homem do século 17 se encontrava: no meio de coisas extensas desinteressantes, por detrás das quais não havia nada. No meio de um mecanismo aparentemente complexo, mas que nada representava. É óbvio que não se pode existir em situações como esta. A resposta da humanidade a esta impossibilidade óbvia é o barroco. É um fazer de conta duplo. (FLUSSER(6), p.2.)

Nesse sentido de descrever esse sentimento duplo, complexo, e típico ao homem Barroco, Flusser prossegue:

De um lado faz-se de conta que o mecanismo desinteressante interessa. As suas rodas e alavancas, o seu movimento automático e repetitivo é interpretado como o “melhor dos mundos possíveis”. Assim surgem as éticas geométricas como a spinozeana, e assim surge a filosofia leibniziana, de acordo com a qual o homem barroco não sente claustrofobia nas mónadas sem janelas. E assim surgem, finalmente a arte e a ciência barrocas. Do outro lado faz-se de conta que Deus existe. Uma fé deliberada como a barroca resulta, obviamente, em fanatismos e brutalidades, em superstições e excentricidade que traem a sua inautenticidade. A interação das duas poses opostas, e o desespero fundamental que inspira ambas, resulta naquela beleza cheia de contradições e prenhe de tensões internas que é a articulação artística, filosófica, científica, religiosa, e talvez também política e social do barroco. É neste clima que surge a tecnologia, e é neste clima que o Ocidente conquista o globo. (FLUSSER(6), p.2-3.)

Após essa apresentação perspicaz sobre o Barroco, Flusser então diz sobre a contemporaneidade do Barroco, defendendo que sob muitas perspectivas o homem contemporâneo, transeunte do século XX, é ainda barroco.

Pois o homem se encontra atualmente, sob muitos aspectos, em situação, em “Befindlichkeit”, semelhante ao século 17. A nossa Guerra dos Trinta anos (1914-1945) deixou óbvio, como o ano 1648, que não haverá vencedor nem vencedor pelo simples fato que o assunto da contenda não interessa. Os fanatismos e as brutalidades que acompanharam essa guerra, e mais

especialmente o nazismo, são prova da inautenticidade da fé que inspirava os contendores. O Ocidente acha-se dividido atualmente em dois campos, (o “reformado” e o “contra reformista”), que divergem apenas pelas doutrinas insinceras. Os nossos espinozas e leibnizes, quer se chamam Jaspers, quer Carnap, procuram convencer-nos que “*Deus sive natura*” não é, afinal, absurdo. Os nossos artistas deixaram de copiar a natureza, simplesmente porque não há mais natureza a ser copiada. Mas fazem nos crer, eles também, que o que fazem tem significado. A nossa ciência avança poderosamente, e sua prole promíscua, a tecnologia, procura criar a impressão que este avanço é significativo. Mas sabemos intimamente que tudo isto não passa de representação, de pose. Que tudo isto gira em elipses ou parábolas, ou em espirais concêntricas ou excêntricas, (tanto faz), em redor de um centro vazio. Daí as nossas diversas superstições, (mascaradas em científicismos), a nossa bruxaria, (mascarada em psicanálise), daí o nosso misticismo racional como fuga de uma situação obviamente insuportável. Estamos em cena cheia de máscaras transparentes, e um leve piscar de olhos trai a nossa conspiração: sabemos que estamos representando. Somos, sob muitos aspectos, barrocos. (FLUSSER(6), p.2-3.)

Finalmente, ele completa sua explicação a respeito de sua afirmação de que o Barroco ainda se manifesta no mundo da contemporaneidade.

O barroco é o estilo da Idade moderna. As flutuações estilísticas que caracterizam os séculos 18, 19 e 20 não passam de variações dos temas barrocos. Esses temas são o fazer de conta que o mundo externo não é absurdo, e que o lugar deixado vago por Deus não está vazio. A vida moderna é uma vida no palco. A Idade moderna vive a representação do homem mascarado em Deus. É isto que distingue o estilo de vida moderno do estilo de vida medieval: o seu caráter representativo. Tudo na idade moderna é gesto, nada é rito. A Idade média ritualiza a vida, a Idade moderna gesticula. O gesto moderno pode ser grandioso e pomposo, como no século 17, pode ser precioso e ridículo, como no século 18, pode ser eloquente e demagogicamente sensitivo, como no século 19, e pode ser pateticamente inadequado como o é atualmente: é sempre gesto. Sempre lhe falta aquela qualidade do real, que apenas a participação de um ritual confere à atividade humana. A Idade média é uma festa ritual e sacral, a Idade moderna é uma representação teatral e profana. No centro da Idade média está a igreja. No foco da Idade moderna está o teatro, (transformado, ultimamente, em televisão e cinema). Idade moderna é, toda ela, barroca. Sob certos aspectos ainda somos modernos. Sob outros já somos *post-barrocos*. (FLUSSER(6), p.4)

Na Idade Média, como fase de dominação da Igreja, a vida e sua imagem eram ritualizadas no todo. Já na Idade Moderna, a partir do Renascimento, em que a razão predomina, a imagem se torna arte e vira representação. É uma transição do espírito para o corpo, por isso gesticulação. Assim também seria a relação com a palavra: ou sacra, ritualística, essencial que nos liga ao divino, ao sentido da existência, ou profana, altamente gesticulada, falseada ou incompleta que nos liga ao mundo das aparências.

Provavelmente, Flusser, por todas as citações acima expostas, estava buscando tratar do lugar do homem enquanto representante ou não de Deus. Ao mencionar que a Idade Média ritualiza a vida parece que ele afirma ser esse período histórico mais autêntico, em que o homem podia ser considerado como uma extensão fiel do criador. Qualquer ação do homem era sinal, prova, atestação da potência divina. Já no Barroco, por muitas questões históricas, disputas entre Reforma e Contrarreforma, parece que o homem perde sua autenticidade e vira só uma “marionete” em meio a discursos falaciosos da religião. O homem já não é mais uma extensão do criador e, sim, um fantoche - algo relacionado até à cultura de massa – e, deste modo, a falsidade, vide a criatura do Doutor Victor Frankenstein, ganha representação.

Seguindo o percurso de um breve passeio pela crítica literária de Flusser, passamos, então, à menção de outro ensaio de uma beleza e objetividade notáveis. Nele, Flusser se propõe a definir o que seria a Literatura Popular.

Pois o termo “literatura popular” significa, sob o prisma desta definição, uma literatura articulada na camada mais geral e menos informativa de uma dada língua. Uma literatura, portanto, que articula o denominador comum mais baixo de todas as conversações de uma dada língua. Isto a distingue de uma literatura especializada, ou sofisticada, ou experimental, ou “de vanguarda”. Estes tipos de literatura procuram articular novas informações, ou novas estruturas, e são, portanto, impopulares. A literatura popular articula, pelo contrário, informações e estruturas conhecidas de todos e familiares a todos. Na literatura popular nos reconhecemos, e sentimo-nos abrigados nela e por ela. Na sua leitura podemos suspender todos os esforços de assimilação de formas novas que caracterizam a leitura dos outros tipos de literatura, e podemos mergulhar passivamente na correnteza do seu enredo. Essa atitude descansada e despreocupada na qual podemos sorver a literatura popular é um dos seus atrativos. Mas um autor de literatura popular nunca é totalmente popular, como o é a vendedora de peixe. Por ser autor, supera automaticamente a mera conversação da feira, embora pareça participar dela. Participa dela com ironia. Pois esta qualidade irônica inerente à toda literatura popular, (já que “literatura” é um termo em certo sentido oposto ao termo “popular”), é outro dos seus atrativos. Podemos, na sua leitura, superar ironicamente a nossa situação de populares, e podemos fazê-lo sem grande esforço. (FLUSSER(7), p. 1.)

Neste ensaio, Flusser decide definir a literatura popular, não do ponto de vista do enredo propriamente dito, que é o mais comum a ser feito. Ele prefere observar a linguagem. Ele cita algumas características que podemos pôr em evidência: “informações e estruturas conhecidas de todos e familiares a todos”, “suspensão de todos os esforços de assimilação de formas novas que caracterizam a leitura dos outros tipos de literatura” e “mergulho passivo na correnteza do enredo”. Essas

seriam os principais ingredientes para se considerar uma literatura como popular. Interessante notar que, desta forma, o autor retira do termo “popular” um certo preconceito a ele direcionado de uma literatura feita pelo ou para o povo.

Em outro ensaio “O poeta itinerante de Neide Archanjo” (p.3), Flusser se propõe a definir a poesia, dizendo: “a poesia é um apresentar o futuro a partir do passado como atividade regrada. O poeta é, pois, um ente que parte do passado rumo ao futuro afim [sic] de transformar o futuro em passado (...) é poeta porque nessa transformação cria presente. Cria ordem no caos”. Essa citação é muito provocante porque sugere à poesia uma objetividade e uma assertividade que normalmente não se é devotada a ela. De alguma maneira, é como se, ao se fazer poesia, figurando as palavras, abstraindo os não-ditos, o poeta conseguisse materializar para o leitor um caminho para seu desordenamento, seu desarranjo interno. Dessa forma apontando uma solução, uma *aporia*, uma saída, no sentido kafkiano do termo.

No texto “Um relatório para uma Academia” (KAFKA, 1999), o macaco-homem explica ter escolhido humanizar-se não para realizar o sonho iluminista de “liberdade”, mas para encontrar alguma “saída” (*Ausweg*, literalmente em alemão, “caminho para fora”). Quando a liberdade se torna imperativa – liberdade de ter de escolher em um amplo e crescente mercado, desmunido das balizas de critérios tradicionais -, trata-se de encontrar saídas: exatamente *poros*, no sentido grego antigo. (...) Como nos ensina o *Dicionário de mitologia grega e romana* de Pierre Grimal (GRIMAL, 1951), *Poros*, Expediente, é filho de Métis, primeira esposa de Zeus, que a engoliu por temê-la, já que se tratava da divindade que presidia à Astúcia. Como um deus cioso por garantir seu reinado, Zeus precisava se precaver contra uma esposa astuciosa. O nome de Poros foi incorporado ao vocabulário filosófico, que caracteriza como *aporia* (termo composto por *poros* acrescido do prefixo privativo grego *a-*) qualquer situação sem saída ou de impasse. Como filho da Astúcia, *Poros* é o expediente, o “jeitinho” que se vislumbra para encontrar alternativas e saídas em situações difíceis ou embaraçosas. (FERRAZ, 2013, p.7-8)

Lembrando de Kafka, passamos, então, a observar alguns estudos críticos de Flusser a respeito de seu conterrâneo, em que o crítico lança várias análises muito pertinentes. Primeiramente, Flusser defende que Kafka, como um escritor genial, possui uma vocação para a literatura, tamanha vocação que este ofício tanto o liberta, como o escraviza:

O terceiro característico é a vocação para a literatura. Para Kafka escrever é uma necessidade, portanto maldição, e uma libertação, portanto um escape. Como todo verdadeiro escritor, sente Kafka essa dupla qualidade do escrever: liberta e escraviza. Mas em Kafka essa sensação se intensifica



pela falta de resposta. Seu escrever é como um gritar no deserto. Nem mesmo Brod é parceiro. É por isto que Kafka quer destruir seus escritos. O escrever é sua própria meta, e toda publicação já o desautentica. A não ser que o escrever seja considerado instrumental no caminho de Deus. (FLUSSER(I), p.2.)

É preciso se destacar a afirmação: “o escrever é sua própria meta, e toda publicação já o desautentica”. Por essa afirmativa, arrisca Flusser a dizer que Kafka existe enquanto escreve. Ao finalizar o texto, se este pode ser considerado finalizado, o autor se torna carcaça, tal qual o inseto de *A metamorfose* em seus últimos momentos de vida. O sopro criador em Kafka é de fato o verbo: primeiro o verbo, só então a carne.

Outra tese muito interessante de Flusser a respeito de Kafka é sobre sua “mensagem de autenticidade”, que flerta com o existencialismo e uma certa integridade de vida.

Os seres nojentos e farsantes que são os outros sentem um nojo pela barata, justamente por ser ela honesta. E a barata sente saudade e inveja pelos outros, justamente por serem desonestos. A decisão em prol da honestidade transforma o homem em barata, isto é, afasta o homem do convívio com a gente. Mas, não o conduzem para mais perto de uma visão da verdade. O único resultado da honestidade é o de desvendar a condição nojenta do homem. (FLUSSER(I), p.4.)

Essa condição nojenta do homem revela a condição do homem em si. Por essa razão, como foi constatado por Hannah Arendt (1958) e outros pensadores, o nojo é uma espécie de percepção nua e crua de si e do outro. É uma forma de reconhecimento do Outro. Essa discussão perpassa vários escritos influenciados pela teologia judaica, assim como se percebe na obra de Clarice Lispector, por exemplo. O cinema também retratou esse aspecto de forma brilhante nos filmes *A partida* (2008) e *O Parasita* (2019), ambos, não por acaso, produções orientais.

O nojo lembra ao homem sua origem desprezível, assim como a honestidade lembra-o da corrupção pela qual esse mesmo indivíduo se desfigurou. Desse modo, aponta Flusser, ainda analisando *A metamorfose*, de Kafka:

A honestidade deve ser castigada. É justo que assim seja. A barata é a primeira a concordar com o veredito. Com efeito, apenas depois de morta, despedaçada e varrida, a barata é restabelecida a uma situação suportável. Esta é, pois, a mensagem da *Metamorfose*: Sejamos honestos, muito embora sabemos que nessa decisão honesta tornaremos a situação insuportável e seremos, muito justamente, despedaçados e varridos da cena. É uma mensagem que Camus irá elevar em filosofia.

A mensagem de Kafka é desesperadora. Mas, não pode ser a mensagem derradeira. Do contrário, seria Kafka o fim do Ocidente. Devemos encontrar resposta. Não transformando Kafka em autor e em literatura, e pesquisando criticamente as suas obras. Se desexistencializamos Kafka dessa maneira, estamos sendo apenas farsantes em redor da barata kafkiana que a despedaçam. Mas, procurando vivenciar a realidade kafkiana, e procurando superá-la. (FLUSSER(l), p.4.)

Adaptando à produção brasileira, essa mensagem de Kafka, e por extensão de Camus, é muito bem representada também pelo personagem Zé do Burro, de Dias Gomes (1922-1999), na peça *O Pagador de Promessas* (1959). Zé do Burro, ao querer entrar, a todo custo, na igreja de Santa Bárbara, a fim de pagar sua promessa, revela uma honestidade e integridade tão ímpares, destoante do clima da segunda metade do século XX, pós-moderno, feito muitas vezes de relativização, dissimulação e cessão de posicionamentos. Para não ser varrido tal como o inseto kafkiano, esse homem pós-moderno tudo negocia, diferente de Zé do Burro: relutante até seu próprio fim.

Em outro ensaio chamado “Esperando por Kafka”, o crítico irá tecer elogios ao poder de uma obra literária gerar reflexão e conversação. Para ele, um texto literário está frequentemente dialogando com a crítica e com a especulação com o intuito de propor uma nova “conversação” à civilização.

Uma obra literária é a articulação de um intelecto. É a forma linguística na qual um intelecto se realiza. Realizando-se, o intelecto participa da conversação geral. Uma obra literária é, portanto, um elo da cadeia da grande conversação que podemos, grosso modo, chamar de “civilização”. Como parte integrante da conversação tem a obra literária dois aspectos básicos: encerra a conversação que a precede e origina a conversação que a sucede.

No primeiro aspecto é uma resposta. No segundo, uma provocação. Há, portanto, duas possibilidades fundamentais de uma apreciação de uma dada obra literária: podemos tentar compreendê-la como resposta, ou podemos tentar enfrentá-la como provocação. Na primeira tentativa estaremos analisando a obra. Na segunda estaremos conversando com ela.

O campo da primeira tentativa é a crítica. Nesse campo, a obra será compreendida como síntese das provocações às quais esteve exposto o intelecto dentro do qual a obra surgiu.

O campo da segunda tentativa é a especulação. Nesse campo, a obra será experimentada – *erlebt* - como mensagem enviada pelo intelecto dentro do qual a obra surgiu, mensagem essa enviada em nossa direção. (FLUSSER(m), p.1.)

Flusser também observa o método utilizado por Kafka para se produzir ironia. Ou seja, como a linguagem kafkiana tão basal, foi capaz de criar um conteúdo tão potente, gerando inclusive ironia.

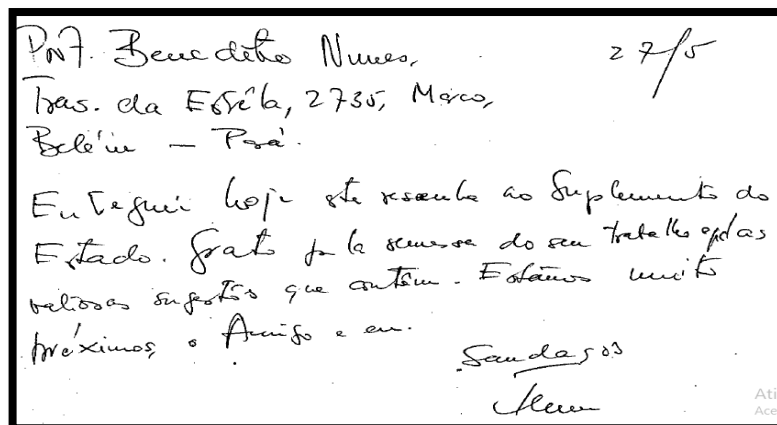
O método empregado por Kafka para alcançar estas alturas da ironia é o da transposição da sua língua para camadas de significado nas quais a sua inautenticidade se torna berrante. A língua tem muitas camadas de significado, e a cada uma corresponde um clima apropriado. Dou, como exemplos, as camadas da linguagem conversacional, científica e poética. Em cada uma dessas camadas a língua significa uma “realidade” diferente. A camada que Kafka escolheu para dentro dela formular a sua mensagem é uma que normalmente chamaríamos de “teológica”. Isto é: as suas frases significam uma “realidade” da qual nos falamos as religiões. Entretanto, em Kafka o clima da linguagem é totalmente inapropriado à sua camada de significado. É o clima árido e estéril da língua burocrática n’*O Castelo* e n’*O Processo*, ou o clima da conversa familiar e burguesa n’*A Metamorfose*, para dar dois exemplos. Desta maneira abre Kafka um abismo esteticamente intransponível entre a forma e o significado das suas frases. Automaticamente a sua mensagem assume o caráter de um código, ela é cifrada. Enquanto a mensagem é de uma tragédia quase insuportável, como veremos mais adiante, o código é ridículo e grotesco. Da incongruência entre código e mensagem surge a vivência do absurdo que Kafka nos proporciona. (FLUSSER(m), p.2-3.)

Para realmente finalizar a incursão sobre algumas críticas literárias de Flusser, é essencial citar o ensaio de Flusser sobre o livro do renomado filósofo brasileiro, Benedito José Viana da Costa Nunes, ou apenas Benedito Nunes (1929-2011): *O mundo de Clarice Lispector* (1966). Flusser faz uma análise cuidadosa do texto do intelectual e lança elogios à maneira como Nunes analisou o texto de Clarice.

O autor demonstra a sua tese suplemente, recorrendo a passagens das quatro obras citadas. Creio que convence. Mas o que importa, a meu ver, é ter ele articulado a tese. É a própria tese que choca e emociona. Lança mais uma ponte entre o pensamento existencial e formalístico, ao demonstrar que ambos se encontram e fundem, quando suficientemente prolongados. Aparentemente há um abismo que separa Sartre de Wittgenstein, que separa a análise da vivência da análise de sentenças. Mas uma radicalidade suficiente transporta o abismo. Porque a sentença é a estrutura que se lança, de balde, sobre a vivência para captá-la. Se me limito à análise da vivência, falho, porque sou forçado a recorrer a sentenças inadequadas. Se me limito à análise das sentenças, falho, porque a vivência me escapa. Mas se verifico, nas palavras de Clarice Lispector, que “a linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias”, se verifico isto, encontro o que há no além da vivência e da sentença. Verifico, nas palavras de Clarice Lispector, que “só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (...) o presente ensaio é uma contribuição para a temática fundamental da nossa cultura. Procura superar o impasse no qual se encontra atualmente o Ocidente, ao procurar combater simultaneamente o intelectualismo e o anti-intelectualíssimo que nos caracterizam. É prova da maturidade e da universalidade do pensamento brasileiro. Tanto Clarice Lispector quanto Benedito Nunes participam significativamente da conversação geral que se desenvolve no Ocidente. (FLUSSER(8), p.1)

Coloco abaixo uma imagem encontrada no manuscrito revelando um pouco da relação próxima e respeitosa entre Flusser e Benedito Nunes.

Figura 5 – Bilhete de Flusser para Nunes<sup>36</sup>



Fonte: FLUSSER, 1966.

## A Linguagem

Flusser elucida em um de seus ensaios chamado “Modelo para crítica estética de textos” como uma leitura crítica deve ser feita, do ponto de vista linguístico. Para ele, uma leitura crítica requer, a priori, uma percepção da construção do discurso e essa percepção deve ser bem estruturada, observando: a atitude semântica, a atitude sintática e a atitude pragmática. Ele afirma ainda que as três atitudes são igualmente importantes na leitura de um texto e o texto só se revelará de fato se for observado por esses três vieses.

Que os “textos escritos” sejam não importa que fenômenos a respeito dos quais sabemos ou suspeitamos que são compostos de símbolos significando elementos de alguma língua falada. Há pelo menos três maneiras de encará-los: (a) a que visa analisar a mensagem que o texto comunica. (b) a que visa analisar a estrutura que ordena os símbolos dentro do texto. (c) a que visa analisar o efeito que o texto tem sobre o receptor da sua mensagem. Podemos chamar (a) de “atitude semântica”, (b) de “atitude sintática” e (c) de “atitude pragmática” ou estética, e podemos afirmar que as três atitudes, em seu conjunto, podem resultar na compreensão do texto. A conjunção das três atitudes é necessária, porque os três aspectos de textos que revelam interdependem. A mensagem depende da estrutura, e a estrutura da mensagem. O efeito depende da mensagem, e a mensagem depende do efeito que visa. O efeito depende da estrutura, e a estrutura

<sup>36</sup> Transcrição: “Prof. Benedito Nunes, (endereço). Entreguei hoje esta resenha ao Suplemento do Estado. Grato pela (...) do seu trabalho e pelas valiosas sugestões que contém. Estamos muito próximos, o Amigo e eu. Saudações, Flusser”.

depende do efeito visado. A tentativa de separar as três atitudes, e de estabelecer hierarquia entre eles, não parece, pois, ser muito útil. A atual tendência formalista de querer salientar análises sintáticas como “fundamentais” (por serem as mais rigorosas), é tão duvidosa quanto o é a tendência romântica de querer salientar análises estéticas como “fundamentais”, (por serem pragmaticamente decisivas). Toda atitude perante determinado fenômeno visa compreendê-lo no sentido de visar provocar aspectos de sua essência, e a sua eficiência é dada pela maneira como o fenômeno responde à provocação inerente na atitude. Determinados textos respondem melhor à atitude semântica, (por exemplo textos científicos), outros respondem melhor à atitude sintática, (por exemplo textos demagógicos), e mais outros, melhor à atitude estética, (por exemplo poesias). Mas todo texto se revela inteiramente apenas se as três atitudes coincidirem sobre ele. (FLUSSER(9), p.1).

Outra consideração que o autor fará e que é o cerne do que está no livro *Língua e Realidade*, publicado em 1963, é que a língua é capaz de criar realidades. Para interpretar qualquer texto, é preciso pensar antes sobre a realidade criada por aquela língua, aquele código ali exposto.

A estrutura da língua, (aquilo vulgarmente chamado de “gramática”), informa todos os nossos pensamentos. Os nossos pensamentos são, por sua vez, a “realidade” dentro da qual estamos mergulhados. A nossa “realidade”, portanto, pré-formada e pré-formulada pela nossa língua. Com efeito, participamos de uma “realidade”, porque participamos de uma comunidade linguística. A nossa participação da conversação que representa uma comunidade linguística é, portanto, anterior a qualquer outra comunidade à qual, porventura, pertencamos. Um indivíduo pode não ter família, religião, nacionalidade ou estado social, pode ser um “outsider” em todos estes sentidos, mas para ser um indivíduo humano é preciso que participe de uma comunidade linguística. Este “engagement” linguístico é primordial de um ponto de vista epistemológico, (sem ele o indivíduo não conhece nada), e de um ponto de vista ontológico, (sem ele o indivíduo não é). (FLUSSER(u), p.1.)

Nessa citação, Flusser claramente recorre ao pensamento de Martin Heidegger (1889-1976) e de Wittgenstein (1889-1951), incorporando a importância do aspecto comunicativo do ser e apontando, em certa medida, para o interacionismo principiado por Lev Vigotski (1896-1934). Por meio dessas inspirações, Flusser expressa seu alinhamento ao existencialismo e ao poder da linguagem de moldar realidades.

## **A Cultura**

Além dos escritos sobre arte, literatura e linguagem, Flusser possui inúmeros ensaios muito instigantes para o debate sobre cultura. Nesse sentido, o primeiro

tópico a ser observado é a defesa de que “todos aqueles que criam informação nova são automaticamente exilados, (perturbam)”. Eis o trecho:

Ora, a equação “exílio = criatividade” pode ser invertida. “Criatividade = exílio”. O exilado se vê obrigado a criar, e o homem criativo obrigado a ser exilado. Por isto disse (...) que estas reflexões não se referem apenas a fenômenos como o são os *boat people* ou os nordestinos de S. Paulo. Em muitos aspectos somos uma época de exílio: os mais velhos são exilados da Terra dos seus netos, os humanistas exilados da Terra dos aparelhos técnicos automatizados. E todos aqueles que criam informação nova são automaticamente exilados, (perturbam). Se, pois, formos a valorizar o exílio positivamente, o futuro se apresentará sob perspectiva mais otimista. O nosso ambiente todo está se tornando inabitual e inabitável. Neste sentido, somos exilados todos. Há os que se habituem rapidamente a situação emergente. Por isto, esta ameaça torna-se tão insípida, tediosa quanto o era a precedente. Mas há os que recusam a habituar-se. Os exilados. Os desenraizados. Os que se veem obrigados a criar ou morrer. A despeito dos esforços dos bem-pensantes para normalizá-los. (FLUSSER(p), p.3.)

Desta maneira, o conceito de exílio é amplificado e pode-se ser visto por ângulos extra geográficos. Considerando isso, pode-se supor que Flusser concordaria que “para ser um crítico é preciso ser antes um exilado”.

Para se fazer crítica, é importante haver uma percepção estética seja dos textos, seja de obras de arte, música etc. Flusser, por isso, analisa a questão da classificação, dos rótulos: *belo* e *feio* e justifica que essas noções têm muito a ver com “a capa do hábito”.

Sob análise estética verificamos que o habitual é vivenciado como “bonito”. Esta é a base do patriotismo: a pátria é mais bonita que qualquer outra situação, precisamente porque a sua estrutura fundante passa despercebida. Toda irrupção que destrua o hábito, toda “novidade radical”, é vivenciada como “feia”, horrível. Isto é a base da xenofobia: o estranho e horrível deve ser resistido. Nenês famintos são feios. Mas, é possível fazer-se o salto dialético do habitual para o novo, e aí ele passa a ser vivenciado como “belo”. E vivenciado como “informação nova”, como enriquecimento revolucionário da cena. Mais tarde, o estranho, o novo, passa a ser incorporado na cena, a gente se acostuma a ele, ele é *kitschizado*, e de “belo” passa a “bonito”. Tal ciclo “bonito-feio-belo-bonito” estrutura a história da arte, e, em geral, a nossa experiência do mundo.

O salto do feio para o belo, núcleo da experiência, é penoso e deve ser aprendido. (...) A passagem do belo para o bonito é suave: o hábito se infiltra imperceptivelmente. (...) O problema da dita “beleza eterna”, a que resiste a *kitschização*, não precisa ser aqui levantado. Possivelmente haja mensagem tão rica em informação nova que jamais pode ser esgotada.

Pois o modelo estético se adapta à cena da migração atual dos povos. A situação *Kitsch*, na qual morávamos, vai sendo invadida por novidade, e passamos a vivenciá-la como horrível. (...). Devemos aprender a amar o futuro que está nos engolindo. E isto, não a fim de evitarmos sermos engolidos, mas a fim de superarmos o horror que isto nos causa. Não, pois a fim de podermos morar novamente, mas a fim de vivenciarmos a atual

migração dos povos como aventura. Pois a experiência do belo, tal como está implícita nos rostos dos nenês e das moças, é a única verdadeira aventura que a vida nos oferece. (FLUSSER(o), p.3.)

Ele continua fazendo relação entre a noção estética e a percepção do hábito. Flusser critica novamente o patriotismo, pois diz que este faz o indivíduo confundir morada com pátria e, a partir desta confusão, o hábito se instaura transformando tudo da pátria como belo. Ou seja, é uma construção falaciosa do que seja belo.

Um excursão à estética para o famoso ciclo "feio-belo-bonito-feio": todo ruído que penetra meu hábito é "feio"; passa a ser "belo" quando transformado em informação; a ser "bonito", quando integrado aos hábitos nos quais moro; finalmente passa a ser "feio", quando é expulso como refugo. Tal ciclo estético (de *aisthetai*: perceber, vivenciar) ilumina a dialética interna da morada. Mas, permite também distinguir entre morador e patriota. O patriota confunde pátria com morada. A pátria prende com mil fios misteriosos; fecha a entrada ao ruído, portanto, ao "belo"; o patriota, como todo morador, vivencia sua morada como sendo "bonita"; não tendo experiência com o "belo", confunde boniteza com beleza, julgando "bela" a pátria. O patriotismo é sintoma de enfermidade estética, porque transforma o hábito em algo misterioso. (FLUSSER(q), p.2-3).

Justamente por esta razão de confundir a pátria com morada, em seguida, outra afirmação importante do crítico é a de que "todas as pátrias se equivalem, já que todas elas limitam o indivíduo de determinadas percepções".

Mas, quem corta o patriotismo como um nó górdio, e quem o faz por autoanálise e autocrítica, verificará o quanto os fios patrióticos o limitam. No primeiro instante, verifica que todas as pátrias se equivalem: todas limitam; e no segundo, verifica que, ao cortar o mistério infra consciente da pátria, abre-se para mistério mais alto e mais profundo: o da existência com os outros face ao Outro. Cortar os nós górdios dos patriotas nos escondidos do inconsciente é tarefa que se aprende. Ao ter eu cortado Praga, os meus intestinos se revolviam; ao ter cortado São Paulo, sofri na carne; mas, se um dia cortar Robion, será como tomar o carro, carregá-lo de livros e seguir alhures. (FLUSSER(h), p.4.)

Levando em consideração essa crítica constante de Flusser ao patriotismo, ele será um entusiasta do "futuro extra geográfico", um futuro que podemos considerar como uma projeção do que viria a ser o futuro em redes.

Na medida em que as infraestruturas socioeconômicas das pátrias vão desmoronando, e os fios da revolução informática vão se tecendo, está surgindo sociedade pós-neolítica, que não mais terá pátrias, porque morará para além da geografia. Nós, os migrantes atuais, temos a responsabilidade pela edificação de tal sociedade. Para tanto, devemos, primeiramente, erradicar os preconceitos que ainda se ancoram em nós, para depois tentarmos penetrar os preconceitos dos nativos, a fim de tecermos, junto a

eles, os novos fios da nova sociedade. A tarefa não é desesperada, pois os nativos já não o são tão desesperadamente, como o eram seus pais. E se conseguirmos tal feito, nós, os migrantes, com eles, os nativos, em colaboração responsável, teremos construído morada que permitirá a transformação de feiura em beleza. (FLUSSER(q), p.6).

Por fim, apresentamos a última afirmação do filósofo para encerrar a breve amostra de seu olhar a respeito da cultura. Para ele, se as pátrias limitam, no sentido da restrição de visões, “a situação da imigração é uma situação de limite. Diz o filósofo:

O imigrante é para o Brasil um mensageiro de modelos europeus, mas um mensageiro negativo. Em outras palavras: imigrante e embaixador são opostos. Ou ainda em outras palavras: o brasileiro nato volta o rosto para a Europa, tendo as costas mais ou menos protegidas pela situação brasileira. E o imigrante volta as costas para a Europa, tendo no rosto a esperança mais ou menos utópica da situação brasileira. Dialeticamente, portanto, pode dizer-se que a imigração de filósofos europeus pode, mais dia, menos dia, provocar uma filosofia brasileira emancipada da Europa. E pode, neste sentido, contribuir para a descoberta do “ser brasileiro”.

E com esta afirmativa este trabalho está alcançando a sua meta: abrir um dos caminhos possíveis para a elaboração da essência da imigração como fenômeno da existência humana. O imigrante é essencialmente um provocador da autodescoberta no outro. E por isto, a situação da imigração é uma situação de limite, (“*Grenzsituation*”): um ser extremado para o outro. Isto porque para poder assimilar-se ao outro, o imigrante precisa descobrir o outro. E para poder descobri-lo, precisa provocá-lo. E, para provocá-lo, precisa assimilá-lo a si mesmo. E o que acabo de dizer é uma generalização da situação específica do imigrante brasileiro que filosofa. (FLUSSER(r), p.7.)

Assim, a partir do exposto acima, é possível saborear um pouquinho do que publicou o crítico Flusser em diversas áreas do conhecimento, seja arte, literatura, linguagem e cultura. Os ensaios desse autor em português em relação a esses temas são inúmeros, mas foram citados aqui alguns trechos de maior originalidade e impacto para o objetivo desta tese.

## **2.2 O estilo da obra**

### **Ficção**

Grande parte dos escritos de Flusser para jornais e revistas foram textos ensaísticos. Inspirado no filósofo e humanista francês, Michel de Montaigne (1533-



1592), o filósofo tcheco aderiu ao gênero textual ensaio sobretudo pela liberdade de pensamento e estilo que esse modo de escrita cultivava.

Em um dos seus ensaios sobre o gênero “ensaio” e sobre por que ele preferia esse gênero para pôr suas ideias por escrito, Flusser distinguia um texto mais acadêmico, como o tratado, do ensaio, e entendia que a escolha tinha de ser necessariamente entre um ou outro. Mas escolher o ensaio lhe apresentava alguns problemas, como relata em *Writings* à página 194: “se eu decido pelo ensaio, e, portanto, por implicar a mim mesmo no meu tema, eu corro um risco. Trata-se de um risco dialético: de perder a mim mesmo no tema, e de perder o tema (...). Este é o perigo do ensaio – mas também sua beleza. O ensaio não é meramente a articulação de um pensamento, mas de um pensamento como ponto de partida de uma existência comprometida com esse pensamento. O ensaio vibra com a tensão da luta entre pensamento e vida, e entre vida e morte, aquilo que Unamuno chamava ‘agonia’. Por causa disso o ensaio não dá conta do seu tema, logo, nesse sentido, ele não informa bem a seus leitores. Pelo contrário, o ensaio transforma seu tema em um enigma. Ele implica a si mesmo no tema e no seu leitor. É isso que o torna atraente”. (FINGER, 2008, p.23-24).

Quando há a permissão de se imbricar o sujeito a seu texto, tal como o ensaio permite, pode-se afirmar que não só há ali uma exposição de opinião ancorada, mas também que, num suposto jogo de controlar o que se diz, não se sabe mais se o que se diz é real ou ficcional. Por causa dessa liberdade, Flusser, por inúmeras vezes, foi mal compreendido, ao não seguir protocolos rígidos no momento de citar fontes e referências. Talvez, num fluxo contínuo de pensamento, o que ocorria era que, muitas vezes, ele não queria travar a ideia em nome do protocolo de citação que ele criticava. Em seus ensaios, de maneira geral, Flusser segue um esquema padrão, partindo da experiência subjetiva e ampliando essa percepção em nível fenomenológico. Ou seja, em vários momentos, pode-se notar as digitais do crítico, suas experiências de vida, sua cosmovisão. No entanto, em determinado momento do ensaio, ele dá uma guinada e leva o leitor a refletir sobre um acontecimento maior, com uma roupagem de objetividade. Um exemplo pertinente se mostra a seguir:

No entanto: o fenômeno imigratório é um aspecto importante da história em geral, e da atualidade em particular, e a história não pode ser compreendida sem considerá-lo. E, no dizer de Blondel, a história real é feita de vidas humanas, e a vida humana é a metafísica em ato. De forma que a autobiografia não parece ser o pior dos pontos de partida possíveis para a análise de fenômenos históricos, **desde que a autobiografia vise**

**generalização futura**<sup>37</sup>. Uma fenomenologia da imigração pode, portanto, partir da experiência específica do fenomenólogo, desde que este vise ampliá-la. E este o propósito do presente trabalho, não, por certo, por querer estabelecer a própria situação imigratória como modelo da imigração *tout court*, mas por procurar sugerir que alguns aspectos específicos de tal situação poderiam ser ampliados para servirem de categorias para a captação e compreensão de situações comparáveis. Em outras palavras: o presente trabalho visa fornecer a um futuro fenomenólogo da imigração alguns dados para uma possível elaboração do tema. (FLUSSER(r), p.1).

Por se valer do ensaio, Flusser produz o que se considera como “ficção filosófica”, ou seja, um texto propondo reflexão com um grau de liberdade de pensamento e estilo que o aproxima a um texto de criação literária. Entretanto, existe uma rigidez intelectual que o faz ser exigente com seu texto a ponto de não desvalorizar os conceitos e teorias.

(...) reconhecemos que Flusser não é um escritor de ficção *stricto sensu*. Sua responsabilidade com o texto, como filósofo e ensaísta, é diferente. Se dissemos que ele altera de propósito algumas das suas citações, em outras tantas vezes ele talvez não respeite o texto original por razões diferentes: ou por pensar muito mais rápido do que escreve, ou por esquecimento mesmo, ou ainda por considerar esse respeito menos importante do que as suas próprias ideias, o que configura certa negligência. De todo modo, ele nos obriga, como seus leitores, a procurar as citações corretas, para melhor entender e discutir o seu próprio pensamento. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.105).

Flusser entendia que a poesia era a forma de criação da língua e, portanto, criadora de realidades. Nesse sentido, para refletir, como um exercício de linguagem e comunicação, era também preciso ficcionalizar. A poesia junto com a oração é considerada pelo filósofo como os graus mais próximos da evolução, segundo a escala sugerida na obra *Língua e realidade* (1963). Assim, práticas linguageiras de criação são bem aceitas para produção intelectual em Flusser e serão usadas com frequência em seus ensaios.

O filósofo brasileiro Bento Prado Jr, em artigo publicado na *Folha de São Paulo* de 13 de fevereiro de 1999, concorda conosco, quando afirma que, desde que o conheceu, “Flusser gostava de deslumbrar a audiência (como um mágico que tira um coelho da sua cartola) ao demonstrar para um público perplexo, a partir da tese da não-equivalência entre expressões como *it rains*, *Es regnet* e *chove*, que nenhuma chuva universal ou em-si molha o mundo lá fora”. Ora, se Flusser prova que a língua cria a realidade e que a poesia cria a língua, então ele sintetiza, de maneira clara, instigante e original, o

---

<sup>37</sup> Grifo da autora.

chamado “giro linguístico” que, na filosofia, inaugura o nosso tempo. (KRAUSE; GULDIN, 2017, p.119).

A questão da ficção será de suma importância para o entendimento e apreciação da obra de Flusser. Inspirado e influenciado pela produção do filósofo Hans Vaihinger (1852–1933), que lançou “A teoria do como se”, em 1911, pode-se considerar a forte relação entre o pensamento desses autores. Segundo Vaihinger:

*Fictio* significa em primeiro lugar atividade de  *fingire*, ou seja, criar (*bilden*), configurar (*gestalten*), elaborar, apresentar, dar forma artística; representar-se, pensar, imaginar, pressupor, esboçar, idear (*ersinnen*), inventar. Em segundo lugar, o termo significa o produto destas atividades, a pressuposição fingida, a invenção (*Erdichtung*), criação (*Dichtung*), o caso fingido. (Vaihinger: p. 142, citado por KRAUSE, [S/D], [S.P]).

Considerando esse conceito, Flusser escreveu um ensaio também sobre isso, nomeado “Da ficção”, no Diário de Ribeirão Preto, em 26 de agosto de 1966, em cujas páginas ele desenvolveu a ideia de que “a ficção é a única realidade”. Flusser começa o texto recorrendo ao pensamento de Wittgenstein: “As ciências nada descobrem: inventam” (WITTGENSTEIN apud FLUSSER, 1966, p.1). Segundo o filósofo, recorrendo a noções da fenomenologia, não há um só fenômeno que ocorra fora do sujeito. Tudo é uma visão simbólica de alguém, uma perspectiva de análise. Deste modo,

Para Platão, as sombras que vemos contrastam com a realidade das ideias. Para o cristão medieval, este vale de lágrimas contrasta com a realidade Divina. Para o renascentista, o sonho dos sentidos contrasta com a realidade despertada do pensamento. Para o barroco, o teatro do mundo tem a realidade matemática por bastidores. Para o romantismo, o mundo como minha representação brota da realidade da vontade. Para o impressionismo, o *como se* do mundo contrasta com a realidade do Eu transcendente. Mas para Wittgenstein (para Einstein, e para Kafka, e para Sartre, e para Mondrian, e para Beckett, e para Hittler, e para os Beatles, e para a juventude da rua Augusta, e para o leitor, e para mim), não há termo de comparação para a ficção que nos cerca. A ficção é a única realidade. (FLUSSER, 1966, p.1).

O que é contrário ao pensamento em voga passa a ser uma ficção e não interessa ser debatido. Por essa razão, Flusser defende que não existe um objeto em si, mas uma série de perspectivas sobre ele. Cada uma dessas perspectivas não deixa de ser uma ficção para aqueles que veem sob outra perspectiva.

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 estatisticamente, 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. E 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, p.2).

Desta forma, ele completa (1966, p.2) afirmando que “a mesa é a soma dos pontos de vista que sobre ela incidem. A realidade da mesa é a soma das ficções que a modelam”. Isto é, algo não se dá por si, mas sim pelas visões impostas em torno desse objeto. Por esse motivo, a única ideia de realidade seria por meio do sujeito. Quem incide seu olhar para a mesa é real. (FLUSSER, 1966, p.2) “A mesa é ficção, mas nós, enquanto inventores da mesa, somos realidade”. É preciso que o objeto exista para que se comprove a realidade de quem vê. Ou nas palavras de Flusser: (1966, p.2) “somos reais apenas em função da mesa, ou de um objeto equivalente. Sem objeto qualquer somos mera ficção, mera virtualidade”

Por fim, é importante lembrar que a ficção nos dias de hoje está se distanciando da visão plural dada por Flusser e, infelizmente, aproxima-se da ideia de manipulação e mentira. A noção de pontos de vistas que criam um determinado objeto vem sendo substituída pela produção barata de “*fake news*”, numa forma de produção independente de sua própria realidade e verdade. Flusser, como filósofo da comunicação e mídias, possivelmente se assustaria com o uso indiscriminado da ficção e da interferência pejorativa que esse conceito sofre atualmente.

É importante lembrar que Flusser é um defensor da clareza dos caminhos tomados. Então, em vários ensaios ele defende, por exemplo, que o ponto de vista, subjetivo, seja devidamente exposto para que, em seguida, possa ser traçado um discurso, de certa forma objetivo, a partir da subjetividade dada. Ou seja, a objetividade parte de uma subjetividade, de um olhar recortado.

Um exemplo pertinente seria no caso de uma notícia de jornal. Ao invés do jornalismo defender a verdade absoluta dos fatos, na exposição da notícia, deveria haver uma descrição clara das condições de produção daquela perspectiva.

Seguindo essa linha de raciocínio, uma notícia como, por exemplo, a morte do cartunista Quino (1932-2020) deveria ser veiculada assim: esta notícia foi produzida a partir de relatos de parentes, com testemunho do repórter, observando a movimentação de entrada e saída no prédio do cartunista etc. Ou seja, tal como em uma pesquisa precisa ser demonstrada a metodologia; no jornalismo, as condições de produção do “fato” e da “realidade” também precisam estar explícitas para o público.

Assim, no momento em que o “discurso de verdade” for finalmente compreendido como um discurso de coerência com as condições de produção e com o(s) sujeito(s) aí imbricado(s), um discurso verossímil, o poder de infiltração das *Fake News* pode vir a ser posto em xeque. Ou seja, é melhor se assumir que só existem ficções<sup>38</sup> e que muitas são as formas de construí-las internamente coerentes. Diferente das *Fake News* que não têm coerência nem interna nem externa.

## Ironia

De acordo com José Luiz Fiorin na obra *Argumentação* (2017, p.221) “a ironia é um recurso utilizado para desestabilizar o adversário, provocando o riso do auditório a favor do orador. Nesse caso, o que se vai ironizar é a tese defendida pelo oponente”. Ele sugere o seguinte exemplo:

As discussões entre artistas da música e da literatura sobre como regular a publicação de biografias de pessoas conhecidas ganhou um novo round. [...] Ruy Castro manteve o tom acusatório levantado por Laurentino Gomes, na quarta-feira. “os artistas da música propõem censura prévia. Se não for isso, já não entendo mais a língua portuguesa”, ironizou ele, em conversa com o mediador e poeta Heitor Ferraz Mello, no pavilhão brasileiro -O *Estado de S. Paulo*, 11/10/2013 (FIORIN, 2017, p.221).

Esse foi o comentário em relação à polêmica sobre a publicação de biografias de artistas. Quando Ruy Castro utiliza a expressão “censura prévia”, ele está dialogando com uma noção apresentada anteriormente pelos meios de

---

<sup>38</sup> Defesa de Hans Vaihinger: Para ele, todas as representações “não são imagens do que acontece, elas próprias são acontecimentos”; por ser o mundo de representações produto do mundo real, “ele não pode ser reflexo do ser” (Vaihinger:119, in. KRAUSE, *Como se*, [S/D], [S/P]).

comunicação, dizendo que uma biografia não autorizada invadiria a liberdade de expressão do artista. Por esse motivo, só viria a compreender a mensagem de Ruy Castro o leitor que soubesse da tese precedente defendida por alguns artistas.

Do mesmo modo, outro teórico, Joaquim Mattoso Camara Jr., (2009, p.185) no *Dicionário de Linguística e Gramática*, afirma: “a ironia é uma figura de pensamento que nos leva a sugerir numa palavra ou numa frase coisa diversa do que essa palavra ou essa frase literalmente designa. A ironia ressalta do contexto (v.) e, na linguagem oral, também da entoação (v.) e da mímica (v.). Exs.: ‘Tinha então a voz um pouco forte e que soava ao longe. Suspeito até que curei com ela uma ou outra surdez’ - Herculano, *Cartas*, I, 47)”.

Há ainda uma noção mais escolar (FERREIRA, p.77), afirmando ser a ironia “uma forma de expressão que possibilita ao ouvinte (ou leitor) perceber, no enunciado, a intenção do falante de criticar, censurar ou ridicularizar alguém ou alguma coisa”. Há, nessa perspectiva de Ferreira, uma percepção da ironia como intencionalidade e não necessariamente como discurso explícito.

Diante dessas definições, faz-se necessário apresentar o que para o filósofo Flusser também seria a ironia. Diz ele: “Irônico é quando descubro que o forte é fraco. Por exemplo: que Napoleão perdeu em Waterloo, justamente quando pensava que ganhava a batalha”. Em outras palavras: “(...) o cômico é banal, descobre o que todos já sabem. Mas o irônico pode não ser banal, ele descobre o ignorado”. (FLUSSER, 1972, p.1) Assim, Flusser apresenta não só a ideia já defendida por outros autores de que a ironia se refere ao contrário do que se mostra no texto, mas ele acrescenta uma apreciação, de certa forma moral, quando diz que o irônico coloca em evidência o que é muitas vezes ignorado pelos intérpretes. Por isso, muitas vezes, são os receptores colocados à prova diante de uma ironia.

Assim, conclui Flusser, “ironia é método retórico, é uma maneira de falar sobre coisas. Em grego significa: ‘falar disfarçado’” (1972, p.1). Para além disso, é método de sobrevivência, visto que:

São tais as situações que geram ironia como arma para a agonia. Ironia não apenas arma dos fracos, mas ainda arma dos que vão morrer, seja em câmaras de gás, seja nos circos. A famosa palma esticada dos gladiadores ao saudarem o Imperador: "os morredouros te saúdam!". Suprema ironia. (FLUSSER, 1972, p.1).

No texto “O espírito sopra na ironia”, de Marta Alves, a pesquisadora completa a definição de ironia dada por Flusser, afirmando:

a ironia é um rico instrumento da literatura e da retórica, conhecido pelo senso comum como uma realidade mentirosa, falsa e que pode iludir porque consiste em dizer o contrário daquilo que se pensa e sente, deixando entender uma distância intencional entre o que dizemos e o que realmente pensamos. Contudo, o termo “ironia” é tratado de modo mais abrangente em Flusser, talvez semelhante ao que Aristóteles chamou de ‘ironia socrática’, quando se leva o interlocutor a entrar em contradição para que ele possa concluir que o seu próprio conhecimento é limitado. Porém, mais até do que isso, o autor não diz algo para significar o oposto, mas antes para preservar uma ambiguidade que demonstre a impossibilidade de estabelecer um sentido definitivo. (ALVES, 2011, p.245).

Por essa razão, o interlocutor ou o leitor de uma obra é chamado à participação no texto ao se deparar com um enunciado irônico. A ambiguidade, inerente à ironia, não permite que o leitor “se deixe levar pelo texto”. Ao contrário, é preciso estar atento continuamente. De acordo com Alves (2011, p.247), “o texto irônico e o autor irônico, tal como as boas obras ficcionais, é aquele que está aberto a interpretações, acréscimos, alterações e reduções porque ele é cheio de significados e gera a cada leitura novos pensamentos”. Desse modo, o leitor precisa dialogar com o que lê. Ou como afirma Alves (2011, p. 258), “já se enfatiza, portanto, o texto como comunicador, e se valoriza o receptor como aquele que deve ser capaz de perceber que o que se diz não deve ser entendido de maneira literal, mas como diferente ou mesmo oposto ao que parece”.

Flusser critica a crença em uma verdade absoluta sobre o sujeito, evidenciando, por meio de personagens que promovem no leitor a desconfiança em torno dos seus sentidos e da sua identidade, a consciência da instabilidade e relatividade que constitui toda a realidade. São esses recursos de escrita que apontam para um clima de interrogação e dúvida que permite afirmar que os textos não acabam na última linha, uma vez que eles nos obrigam a reler a desdobrar outras tantas possibilidades de caminhos significativos e possíveis a serem descobertos. (ALVES, 2011, p.251).

Por fim, Flusser encerra dizendo que “a ironia é arma que pode ser libertadora, já que pode mostrar não apenas o quanto o forte é fraco, mas também o quanto é forte o fraco” (1972, p.1). Ou seja, em situações de agonia, a ironia seria um grito de liberdade e resistência e serve para o empoderamento de um discurso, porventura, oprimido e silenciado. Os textos de Flusser, de maneira geral, são repletos de ironia, das mais diversas maneiras, mas sobretudo quando inclui o leitor

em seu pensamento, como no uso de “a gente” em vários ensaios, ou mesmo como no uso do “nós”, ao invés da escolha pela terceira pessoa impessoal. Como figura de pensamento, a ironia é a redenção do filósofo exilado e abre uma janela crítica para a filosofia popular desse autor e para a filosofia como um todo.

Há quem considere o estilo flusseriano, antes, irritante, talvez por não reconhecer a própria angústia. Angústia que pode ser enriquecedora, como atesta Mirjam, personagem do romance do austríaco Gustav Meyrink, *O Golem*: “uma vez meu pai me disse que o mundo existia somente para ser demolido pelo nosso pensamento – e que só então começa a vida”. Vilém Flusser promove esse tipo de demolição porque faz sempre perguntas difíceis às quais oferece, em tom profético, respostas categóricas que, no entanto, são logo a seguir demolidas, para melhor provocar novas perguntas ainda mais difíceis. Essas novas perguntas são capazes de iluminar e talvez desamarrar as relações tensas e obscuras que nos aprisionam sem que sequer percebamos. (KRAUSE, 2017, p.17.)

A forma de escrita de Flusser, se vista de maneira descontextualizada, pode configurar ou ainda ser julgada pelo público leitor mais exigente, como plágio. Em diversas ocasiões este pensador se utiliza de outros pensadores para compor suas perspectivas: Wittgenstein, Heidegger, Russel, René Girard, Martin Buber e outros tantos. Todavia, ao se debruçar na leitura cuidadosa dos textos de Flusser, percebe-se que há uma lógica que rege o pensamento deste escritor e que, de certa maneira, ele constrói uma coerência interna para suas publicações na qual a não referência explícita acaba se justificando seja pelo veículo de comunicação em que seus textos normalmente se encontram, como jornais e revistas de divulgação científica, seja pela fluidez do texto almejada pelo autor, bem como pela tese principal que ele objetivava transmitir. Como diria Sérgio Paulo Rouanet, no depoimento na série *Canto dos Exilados*, exibida pela TVE, “Flusser critica a linguagem tecnocrática, mas faz uso dela para difundir seus pensamentos”.

É importante dizer também que Flusser escreve artigos muito claros do ponto de vista do encaminhamento das ideias. Numa espécie de tese, antítese e síntese, o filósofo constrói a maioria dos seus ensaios críticos analisados nesta tese de doutorado. Os textos de Flusser, no geral, começam com uma contextualização do problema, com uma tese que o autor pretende desenvolver. Após esse circunlóquio, ele apresenta argumentos e reflexões sobre a tese defendida e normalmente conclui em aberto, propondo uma nova reflexão ou uma nova questão a ser debatida, uma provocação.



São poucos os textos que Flusser não estruturou desta maneira, entre eles, destaco o texto “Um poema”, já citado na seção sobre a poetisa Dora Ferreira de Silva. Diante talvez da falta de inspiração para escrever ou espaço limitado na coluna “Posto Zero”, do Folha de São Paulo, o autor transcreveu o poema de Dora, ao invés de desenvolver uma crítica propriamente dita.

Finalmente, em nível de conclusão do ensaio, Flusser normalmente termina seus textos lembrando ao leitor sobre sua intenção primeira e, além disso, deixando uma mensagem de reflexão e questionamento para aquele que o lê. Vide exemplo:

Não vejo, por enquanto, limites impostos ao voo da fantasia quando adentra essa nova visão das coisas. O propósito do presente artigo era o de transmitir algo do clima de aventura que acerca toda pesquisa empreendida após o abandono do mito da objetividade. De todo aquele que despertou do “sonho dogmático” do progresso e do desenvolvimento, em suma: da Idade moderna. (FLUSSER(10), p.3.)

Observado sutilmente a obra crítica e o estilo da escrita de Flusser, passa-se a conhecer e a analisar a crítica literária desse pensador a respeito do escritor mineiro João Guimarães Rosa e sua produção.

### 3 ANÁLISE DA CRÍTICA LITERÁRIA DE VILÉM FLUSSER: O CASO GUIMARÃES ROSA

#### 3.1 Vilém Flusser e Guimarães Rosa

De um lado do Oceano Atlântico, em 1908, nasce um menino observador de seu mundo interior que, com o passar dos anos e com suas lunetas mágicas, elaborará histórias por meio de línguas várias. Estudioso e perspicaz, esse menino atravessou estradas em direção à capital de seu estado. Em Belo Horizonte, pôde ampliar vivências, aprofundar-se no estudo sobre o corpo humano, embora fosse o espírito que despertasse seu maior interesse. Terminado o ensino superior, tomou novos rumos, vindo a ser diplomata do Itamaraty. Em 1938, se tornou cônsul adjunto em Hamburgo, na Alemanha. Tempos difíceis viriam pela frente. A Segunda Guerra Mundial se aproximava com todo seu horror e antisemitismo. O menino observador de outrora percebia, então, quanta crueldade havia no mundo e, buscando responder a inquietações da alma, tentou ajudar, na medida do possível, junto de sua companheira daquele momento, judeus a escaparem do terrível holocausto. Tempos mais tarde, já de volta ao Brasil, dedicou-se mais e mais a elaborar suas estórias. Um pouco depois de adquirir a imortalidade artificial prometida pela Academia Brasileira de Letras, morre de infarto em 1967, deixando eternizada sua obra literária tão singular.

Do outro lado do Oceano Atlântico, em 1920, nasce um menino praguense, criado em tcheco, alemão e hebraico. Cresce numa capital culturalmente expressiva, de grande importância histórica, parte do império austro-húngaro, ponto de cruzamento cultural e comercial entre o Ocidente e o Oriente. A mesma Segunda Guerra o expulsa de sua terra natal. A invasão nazista o faz optar, sem opção, pela fuga em 1939. Chega ao Brasil no ano seguinte. Já no desembarque nesse novo país, “recebe a notícia que seu pai, sua mãe e irmã foram assassinados nos campos de concentração” (KRAUSE, 2007, p.7). Aqui, com grande dificuldade, depois de trabalhar em diversos setores do comércio, consegue inserção intelectual, lecionando, na qualidade de filósofo, em universidades paulistas, como a FAAP e a USP. Torna-se um homem de ideias inquietantes, um autodidata muito envolvido

com a palavra. Nesse ínterim, ele conhece vários nomes importantes da crítica literária, da pintura e da literatura, entre eles, o escritor, o diplomata e o menino de Cordisburgo: João Guimarães Rosa.

A relação de Vilém Flusser (1920-1991) com João Guimarães Rosa (1908-1967) começa aparentemente<sup>39</sup> de maneira tardia, no sentido de que, provavelmente, veio a se sedimentar mais ao final da carreira de Guimarães Rosa. Isso é perceptível pelos comentários e resenhas que Flusser fez aos textos do escritor as quais, em geral, eram sobre os livros *Estas histórias* (1969) e *Ave, Palavra* (1970), ambas publicações póstumas. O que aproximava esses intelectuais era resultado das vivências em terras estrangeiras, da paixão pelas línguas, bem como pela experiência poliglota, além de compartilharem a ideia da língua como “magia”, a língua no sentido heiddegeriano de que é ela que fundamenta o SER<sup>40</sup>. Ademais, pode-se afirmar também que ambos tiveram suas resistências, dificuldades, ou ainda superstições, em participar de um ambiente formalizante e cerceador, seja a universidade, no caso de Flusser, seja a Academia Brasileira de Letras, no caso de Rosa.

Através dos escritos de Flusser, percebe-se que eles estabeleceram relações, não se sabe se de amizade, mas foram certamente apreciadores um da obra do outro. Em um dos artigos de Flusser para o jornal *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*<sup>41</sup>(1967), intitulado “O autor e a imortalidade” ou, no manuscrito, “Guimarães Rosa.”, cujo ponto final no título bem ilustra a morte desse escritor, Flusser diz:

A imortalidade para mim seria a minha morte como apenas crise. A imortalidade para os outros é a minha morte como crise para os outros. A decisão para a definitividade da minha morte é a decisão em prol da minha imortalidade para os outros. Mas terei, nessa decisão, abandonado o primeiro conceito da imortalidade? Este foi o tema de uma das minhas últimas discussões com Guimarães Rosa. (FLUSSER(11), p.1).

---

<sup>39</sup> De acordo com *Bodenlos* e as publicações de Flusser em *O Suplemento Literário de o jornal O Estado de São Paulo*.

<sup>40</sup> Segundo Maurício Fernando Pitta, “para Heidegger, linguagem é morada do ser, nomeadora inaugural dos entes justamente por, no papel de âmbito de aparição, trazê-los à tona enquanto os entes que eles mesmos são.” (2014, p. 118)

<sup>41</sup> Todos os artigos de Vilém Flusser para o *Suplemento Literário de o Estado de São Paulo* estão disponíveis em: <http://www.flusserbrasil.com/artigos.html> e pelo *Arquivo do Jornal Estado de São Paulo*, Estadão Conteúdo, disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/>.

Nota-se que eles dialogavam sobre teorias e questões filosófico-linguísticas, mas tais diálogos foram ceifados pela morte prematura do escritor.

Também na sua autobiografia filosófica, *Bodenlos*, publicada postumamente em alemão, em 1992, pela editora Bollmann Verlag, o filósofo cita personalidades que o teriam influenciado e com as quais ele teria se relacionado. Ele dedica uma parte do capítulo “Diálogo” a Guimarães Rosa, levantando uma polêmica em torno da personalidade de Rosa e sugerindo que esse escritor seria “egocêntrico” e apreciaria a fama. Apesar disso, Flusser ressalta que Rosa, sem dúvida alguma, fez parte de um grupo de autores do século XX, do qual participam James Joyce (1882-1941) e Franz Kafka (1883-1924), que renovaram o campo das línguas em que escreviam. Por esse motivo, Flusser<sup>42</sup> é tantas vezes insistente em afirmar que a revolução de Rosa é mais sintática do que semântica. Para ele, a grande renovação proposta pela literatura de Rosa foi predominantemente no plano estrutural da língua flexional: a língua portuguesa. Nesse sentido, o plano lexical, tão lembrado pelos neologismos, ou seja, pela criação de palavras, não seria tão inovador.

Em um outro artigo manuscrito intitulado “Estilo em Guimarães Rosa”, o pensador apresenta sua apreciação sobre a sintaxe roseana:

A ordem pela qual as palavras seguem uma à outra é igualmente fixada pela tradição, e essa ordem tem um significado epistemológico sutil. (...). Pois bem, Guimarães Rosa despreza essa ordem. Na teoria aristotélica, as suas frases deveriam ser, a rigor, todas isentas de significado. Não espelhando “realidade objetiva” nenhuma, não são nem falsas, são simples “*flatus vocis*”. Mas sabemos, existencialmente, que as frases do nosso autor, longe de serem insignificantes, são pelo contrário muito mais significativas que frases formalmente corretas. (...). As frases de Guimarães Rosa são suficientemente próximas da estrutura tradicional para poderem ser assimiladas, mas também suficientemente novas, para criar uma nova aura de significado. A inversão de substantivos e adjetivos, por exemplo, não acaba com a substantividade, mas pelo contrário salienta a substantividade e o acidente de uma dada situação de maneira revolucionária, e essa situação se abre, como que por encanto, à nossa visão surpreendida. Pelo truque sintático o autor nos abre uma nova avenida para a contemplação da coisidade, do “eidos” da situação da qual nos fala. (...). Pelo seu uso revolucionário da estrutura da frase, o autor consegue resplandecer a palavra como rejuvenescida, como que recém-saída de seu húmus. E é este o significado das suas frases. Assim, um truque aparentemente lúdico é, na realidade, um método fenomenológico, uma distância irônica, uma “*epoché*” ante a palavra, para a qual o autor nos força. (FLUSSER(12), p.2).

---

<sup>42</sup> Em alguns artigos do *Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo* e também em *Bodenlos* (2007).

Para ele, ainda que esse autor crie frases aparentemente sem sentido lógico, é nessa ilogicidade que o sentido reside. Portanto, a linguagem de Rosa seria rica na escolha da ordem das palavras no texto. Subverter essa ordem é também trair a criação literária pretendida pelo escritor. Por esse motivo, Flusser faz duras críticas às traduções com uma escrita quadrada, objetiva e precisa, de algumas obras de Rosa. Ele sugere que certos tradutores não souberam transcriar<sup>43</sup> a poesia roseana. Preferiram valorizar o enredo, o tema e não o “húmus linguístico” (FLUSSER, 1968?, p.2) ali presente. Ou como diria Benedito Nunes (NUNES, 2013, p.113), a respeito da tradução francesa<sup>44</sup>, “com a destruição da estrutura da frase, freia-se o ritmo, detém-se o fluxo das imagens” e, portanto, perde-se o essencial da literatura de Rosa.

Desse modo, para Flusser, o “grande pacto com o diabo” foi feito pelo próprio Rosa quando esse permitiu, de alguma maneira, que seus livros recebessem traduções técnicas, maçantes,<sup>45</sup> mais importando a circulação e o alcance de sua obra do que propriamente a qualidade dessas traduções.

A gente tinha assistido, e, em certo sentido negativo, colaborado para as traduções para o alemão por Mayer-Classon, e para o italiano por Bizzarri. Fundamentalmente Rosa é intraduzível, porque ele é a própria língua portuguesa em revolta contra si mesma. Ele é traduzível ao nível semântico, mas apenas com respeito aos significados superficiais das suas palavras. Tais traduções resultam em reproduções do lado anedótico de Rosa, e dão ao leitor uma visão inteiramente errada de Rosa (uma espécie de regionalista exótico e tropicalizante). Mas é possível recriar Rosa ao nível da língua para a qual está sendo traduzido. Por exemplo, o título *Grande Sertão: veredas* pode ser traduzido por *Grosses Holz & Holzwege* para um alemão roseanizado. Bizzarri<sup>46</sup> trabalhava em tal direção em italiano, mas Mayer-Classon abandonou a tarefa. Rosa sabia disto, e a gente não se cansava de prová-lo para ele. Mas isto não contava. O que contava era ser “conhecido” no mundo. (...) A tradução americana, sob o título *The Devil to*

---

43 Inspirada em GERONIMO, Vanessa, faço uso de um termo do tradutor e poeta Haroldo de Campos (1929-2003) não utilizado por Flusser. No entanto, devido à proximidade de sentido e à intenção provável do autor, acredito que caberia tal escolha lexical.

44 Em seu ensaio sobre Guimarães Rosa e a tradução, no qual ele discute alguns aspectos tradutórios em Guimarães Rosa (em especial a versão de três novelas de Corpo de Baile, da autoria de J.J.Villard, publicada em 1960, pela Éditions du Seuil para o francês).

45 Análise mais aprofundada em: ARMSTRONG, Piers. “Tradução e diplomacia: filosofias e práticas de Guimarães Rosa e de seus tradutores”. Brasil, 2000. *Veredas de Rosa*. SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA (1908-1967), 2000, Belo Horizonte/ MG. Anais: Belo Horizonte/MG: SIGR, 2000, v.1, p. 577-83.

46 Essas afirmações podem ser confrontadas em: MEYER-CLASON, Curt; ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)*. (1). Ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/ Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (2) BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa. Correspondência Com Seu Tradutor Italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

*pay in the Backlands*, que ameaçava transformá-lo em espécie de contador de histórias de caubóis, era melhor que nenhuma (...). Fama a todo custo, porque ao custo da própria alma. (FLUSSER, 2007, p.187).

Para melhor esclarecer o que disse Flusser, as palavras de Benedito Nunes são oportunas, pois ele defende que “a leitura atenta, de aprofundamento, de descoberta das riquezas do texto literário, de penetração em sua essência, é o que exigiríamos nós dos tradutores da obra de Guimarães Rosa” (NUNES, 2013, p.110.). Flusser percebe que, em algumas traduções, esse tipo de leitura se esvaece. Em nome de traduções sem aura, algumas obras de Rosa se descaracterizam aos olhos estrangeiros, perdendo sua força expressiva.

Apesar dessas críticas, há vários momentos no capítulo de *Bodenlos* que Flusser remete aos encontros com Rosa com grande respeito e admiração. Ele sugere, inclusive, que, de uma das suas principais obras, senão a principal, Rosa teria sido um leitor profícuo.

A gente tinha publicado um livro, *Língua e Realidade*, que teve pelo menos um leitor comovido até o fundo: Rosa. A tese do livro é que a língua não é apenas um mapa do mundo (no fundo wittgensteiniano), mas projeta mundos, para depois entrar em *feed-back* com o projetado. Tal função da língua não se limita, de acordo com tal tese, aos aspectos ontológicos e epistemológicos, mas, pelo contrário, seu aspecto estético predomina. Pois tal tese, que a gente não tinha apenas elaborado especulativamente, mas sofrido na *práxis* do pensar e escrever, coincidia com a experiência Roseana, e tornava consciente para ele muito daquilo que até então se abrigava na penumbra da sublimaridade. Com efeito: tal livro era o constante pretexto dos diálogos com Rosa: falava-se aparentemente no livro, quando na realidade se falava sempre em Rosa. (FLUSSER, 2007, p.180-1).

Percebe-se nessa passagem, portanto, que Flusser, em algumas situações, parece ter pedido opinião a Rosa sobre suas teses filosóficas, afirmando, até mesmo, que *Língua e Realidade* (livro em que o autor discorre sobre os diferentes universos das línguas flexionais, aglutinantes e isolantes e as criações de pontos de vistas diversos pelos “óculos”<sup>47</sup> da língua) coincidiria com a experiência criativa de Rosa.

---

<sup>47</sup> Para o autor, as múltiplas línguas representam diferentes cosmos, ou seja, há uma maneira de ver que se é criada na medida em que aprendemos determinada língua. MENEZES, José Eugenio de O. “Para ler Vilém Flusser”. *Revista Líbero*, São Paulo, v. 13, n. 25, p. 19-30, jun. de 2010.

No artigo “Guimarães e a geografia”, Flusser (1968 ?, p.1) indica que “embora tenha o autor destas linhas sugerido a Guimarães Rosa os contornos da interpretação citada, não se chegou a um acordo. A morte interrompeu, brutalmente, a troca de ideias iniciada neste sentido”. A ideia era que a insistência de Guimarães Rosa em dizer “estória”, e não “história”, sugeriria sua oposição deliberada ao historicismo. Nota-se, portanto, as diversas vezes em que esses autores dialogaram, estabeleceram interlocuções e parcerias intelectuais, embora o falecimento de Rosa tenha impedido o aprofundamento desse debate.

Vilém Flusser escreveu, em 29 de setembro de 1990, um artigo para o jornal *O Estado de São Paulo*, intitulado “Estrangeiros no mundo”, já mencionado, no qual destacava a experiência criativa despertada pela imigração dos povos. Nesse artigo, Flusser remete aos laços que o ligavam à pátria e como estes foram cortados diante da dura necessidade de ir para o exílio. Apesar desse desligamento, ele valoriza os laços que o ligam às pessoas, finalizando o artigo com a afirmativa: “Os outros, aos quais me ligo, são imagens do Outro. Mistério mais profundo que o da pátria geográfica é o que cerca o outro. A pátria do apátrida é o outro”.

Desse modo, na ausência de chão, de fundamento, de raízes, de pátria<sup>48</sup> e “com uma sensação de estar-se boiando” (FLUSSER, 2007, p.20), Flusser declara seu enraizamento no outro. Sendo o ser espelhado, o lar para um estrangeiro, Rosa também foi um dos espelhos para Flusser e este, fundamentou-se no escritor. Para além dessa relação extralinguística, por ser a língua o fundamento do SER, a obra de Flusser, e quiçá também os sujeitos e espelhou e enraizou-se na língua de Rosa.

### **3.2 Ensaios de Flusser sobre Guimarães Rosa e sua obra**

De 1963 a 1967, Vilém Flusser publicou vários ensaios no *Suplemento Literário de o Jornal O Estado de São Paulo* sobre Guimarães Rosa e sua obra. Outros ensaios não chegaram a ser publicados, mas constam no arquivo pessoal do

---

<sup>48</sup> A tradução da palavra alemã, *Bodenlos*, autobiografia de Vilém Flusser, é “sem chão” ou “sem fundamento”.

crítico, em sua maioria contemplado pelo site *FlusserBrasil* e pelo *pen drive*<sup>49</sup> ao qual a pesquisadora teve especial acesso. São estes:

- “O “iapa” de Guimarães Rosa” (14/12/1963)
- “Da navalha de Occam” (08/02/1964)
- “Da flauta de Pan” (22/02/1964)
- “Guimarães Rosa.” ou “O autor e a imortalidade” (manuscrito e publicado em 25/11/1967)
- “Estilo de Guimarães Rosa” (manuscrito)
- “O mito em Guimarães Rosa” (manuscrito)
- “Invenção narrativa de Guimarães Rosa” (manuscrito)
- “Língua e Poesia em Guimarães Rosa” (manuscrito)
- “Guimarães Rosa e a geografia” (manuscrito)

A partir desses ensaios, a análise, ainda que sorrateira, da crítica literária de Vilém Flusser será desenvolvida.

### 3.3 Logos e Mythos

No artigo publicado no livro *Vilém Flusser no Brasil*, intitulado “Da prece à literatura”, o pesquisador e biógrafo Gustavo Bernardo Krause defende:

Rosa se apresentava a Flusser como ponto de partida rumo a um novo universo. Ambos concordavam que a língua não é mero meio de comunicação, mas o próprio fundamento do Ser. *Logos* é igual a *mythos*. Escrever, para ambos, seria o único meio de realizar a própria essência – que entendiam pela “língua calada dentro da gente”. A *práxis* de escrever, para Vilém Flusser, se apresentava como o projeto de unificar existencialmente Wittgenstein e Husserl. A *práxis* de escrever, para Guimarães Rosa, se apresentava como o projeto de unificar existencialmente o *logos* e o *mythos*. (KRAUSE, 1999. p. 96.)

Levando isso em consideração, é possível perceber que a relação com a língua e o papel desta na constituição da essência, da origem, ou seja, pelo *logos*

---

<sup>49</sup> Confiado pelo professor, pesquisador e orientador Gustavo Bernardo Krause (UERJ), a partir da recolha e cuidados de Edith Flusser (esposa de Flusser).



que se leva ao *mythos*, a relação de Flusser e Rosa se solidificou. É possível notar que, em praticamente todas as trocas que ocorreram entre ambos os autores, a língua, matéria-prima para a arte da palavra, ou literatura, foi o tópico em destaque na formulação das hipóteses.

Nessa língua que pode ser recepção ao outro, lugar de conforto repousante a quem não tem chão, nem fundamento, como sugere Flusser, Rosa soube incorporar estranhezas, buscando despir seu leitor do lugar muitas vezes cômodo da língua materna, provocando voos audazes, desestabilizadores do sujeito. Em uma carta, de 2 de maio de 1959, a Harriet de Onís, Rosa sugere que era sua intenção constante, através de sua obra, fazer com que o leitor estranhasse seu texto e experimentasse outros *modus dicendi*.<sup>50</sup>

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer “crazy” de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. (PINTO, 2000, p.52).

Dessa maneira, pode-se dizer que, em sua literatura e linguagem, Rosa foi tanto recebido por leitores estrangeiros como também provocou estranhamento em leitores do vernáculo. Sua literatura, em especial sua linguagem, foi confluência: de línguas e, conseqüentemente, de universos, no sentido proposto por Flusser, no qual “cada língua estrutura um cosmos”, pois abre perspectivas outras, inflando os significados.

Com intuito de desautomatizar a linguagem da técnica<sup>51</sup>, Guimarães propõe a busca, em seus textos, pela palavra “mágica”, imbricada, duplicada, espelhada, labiríntica. Ele faz das suas sentenças uma oração. Por esse motivo, talvez, Flusser tenha afirmado (1967, p.1): “a quantidade de ruídos que Guimarães Rosa introduziu no nosso pensamento alterou profundamente o nosso repertório, a nossa

---

<sup>50</sup> Expressão latina sugerida por esta pesquisadora.

<sup>51</sup> Esse aspecto é mais bem explorado em: BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.p.49-80.

competência, e o nosso universo. Somos literalmente outros, graças às operações que ele efetuou no nosso pensamento”.

Para discutirmos a linguagem de Rosa, é premente abordarmos igualmente algumas de suas traduções, já que nelas também deveria ser percebido o estranhamento e o choque pretendido por esse escritor em relação à língua materna. Mesmo que fosse transposto para uma língua estrangeira, o texto roseano deveria continuar provocando deslocamentos dos “lugares-comuns” e das “expressões domesticadas”.

O filósofo Benedito Nunes, em seu ensaio sobre “Guimarães Rosa e a tradução”, no qual ele discute alguns aspectos tradutórios em Guimarães Rosa (em especial a versão de três novelas de *Corpo de Baile*, da autoria de J.J.Villard, publicada em 1960, pela Éditions du Seuil para o francês), defende que “como viu Humboldt, cada idioma inclui, na sua maneira de perceber o mundo e apreciá-lo, um ponto de vista intransferível, que constitui o núcleo de sua individualidade.” (NUNES, 2013, p. 109). Nesse caso, porque Rosa “era a própria língua portuguesa em revolta contra si mesma”, como afirmava Flusser, para traduzi-lo fazia-se necessário que o tradutor percebesse essa revolta, esse redemoinho no qual esse autor coloca o leitor a cada leitura. Esse ponto de vista intransferível, mencionado por Benedito Nunes, é combustível para a criação (dos textos literários) de Rosa, cuja dimensão se faz através de pontos de vistas outros, de outras línguas.

O universo roseano, porém, é maior que sua linguagem. Abastece-se com o *mythos*, pelas andanças, pelas viagens, pela curvatura das “estradas em S que iniciam grande frase<sup>52</sup>”, por conversações, anotações minuciosas na caderneta, abrindo ao leitor a possibilidade de “ser tão”: Sertão – palavra bem explorada por Rosa tanto do ponto de vista geográfico quanto humano. Para Pinheiro, citado por Nunes (2013, p.11), “a literatura roseana é pensada como órgão de depuração do homem, que o convida à contemplação da beleza das coisas pela “plumagem das palavras”, religando-o à realidade superior, e perfazendo, assim, poeticamente a religião. ” Por esse motivo, através da literatura de Rosa, o interlocutor é convidado a embrenhar-se pelo desconhecido e decifrar o enigma que ronda cada palavra, em

---

<sup>52</sup> ROSA, Guimarães. “Recado do Morro”. In. ROSA, Guimarães. *No urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p.5-70.

busca da essência primeira, em busca de uma morada: lugar protegido, ventre simbólico.

Nessa direção, João Adolfo Hansen citado em Nunes (2013, p.24.), em uma palestra que abriu a jornada em homenagem a Benedito Nunes na Universidade Estadual de Campinas em 2009, ressaltou a atualidade da linguagem roseana, uma vez que essa linguagem revoluciona, na medida em que ela não cede aos apelos mecanicistas e meramente instrumentais que cada vez mais se esperam da comunicação. Para ele,

assim como Mallarmé, Joyce e Beckett, Guimarães Rosa se recusava a escrever em uma linguagem degradada. Sabia que, num tempo que a linguagem é perversão prática de todos os conceitos e de todas as realidades como fraude universal de si mesma e dos outros, como Hegel dizia sobre a cultura de seu tempo, nenhuma relação harmônica de signo, conceito e coisas é possível, porque a linguagem não exprime subjetividades livres, nem revela a presença de significações substantivas, mas é um sistema de objetivação das experiências como linguagem-mercadoria produtora da equivalência mercantil dos valores. (NUNES, 2013, p.24).

Ou seja, Rosa seria um autor, tal qual Mallarmé, Joyce e Beckett, que questionaria a objetivação das experiências bem como da linguagem. Na lógica entre *significante*, *significado* e *a coisa em si*, o escritor buscava ampliar sentidos e não os restringir ou mesmo limitá-los, como se pretenderia numa linguagem mercantil e tecnicista.

Vilém Flusser tratará dessa característica, encontrada em Rosa, no ensaio *Poesia e verso* [s/d], alertando para a prosaização do verso. Para Flusser, a partir do momento que a conversação geral acolhe o verso, o tema que nele se desvenda torna-se progressivamente apreensível. No entanto, o verso, em sua qualidade poética, vai se dissipando.

O verso, em sua densidade e intensidade poética, abrange toda a conversação filosófica (...). Contém, implícito, um significado novo e nunca dantes articulado. Cancela, com efeito, essa conversação, e cria um novo tema. Submete uma nova região do inarticulado à conversação. Entretanto, em sua intensidade, densidade, em seu heroísmo e beleza, o verso não é imediatamente apreensível e compreensível. Tal qual foi vertido por Nietzsche, o verso é impermeável. Ele é “hermeticamente fechado”, como talvez diriam os mistagogos órficos, os adeptos de Hermes. A conversação geral, acolhendo o verso, se encarrega da extensão, da prosaização, da análise crítica do verso. A qualidade poética do verso se perde progressivamente no curso dessa conversação, mas o tema se torna progressivamente apreensível e compreensível em muitas camadas.

Adquire um significado na camada da sociologia, da biologia, da psicologia, da física, da epistemologia, da ontologia. (FLUSSER(i), p.4.)

Desse modo, enveredar pelo conhecimento da literatura de Rosa é enveredar pelos caminhos da palavra e do conhecimento mítico, da essência e da origem do próprio Ser. Deixar-se atravessar pelos seus sentidos múltiplos e, ao mesmo tempo singulares, pois diante do uso de cada um desses sentidos há um universo que se desenha. Ou como diria Adriano Bitarães Netto (2000, p.736), para Rosa “a linguagem, portanto, é o espelho que transveste o real. Muitas vezes a vida *gauche* se reverbera, de forma invertida, no espelho da página e nos contornos dos significantes, alterando “o mau-hálito da realidade”<sup>53</sup>”. Para melhor compreender essa linguagem caleidoscópica do escritor, o leitor, por um lado, precisa aceitar os desafios do texto, entender as chaves de leitura e o tradutor, por outro lado, igualmente admitir “que traduzir é apenas um modo mais aprofundado de ler”, como defendeu J. Salas Subirat, citado por Nunes (2013, p. 110).

Por fim, a partir dessas considerações, seguem abaixo algumas cartas trocadas entre Guimarães Rosa e seus tradutores, do italiano e do alemão<sup>54</sup>, comentando alguns aspectos sobre a tradução de suas obras. Nestas cartas, há a menção em todas elas ao filósofo Vilém Flusser, o que prova a relação de Flusser com essas personalidades e com o tema da tradução.

Meu caro Guimarães Rosa,  
 (...) Enfim, através da cortesia e da tradução oral de Flusser, tomei conhecimento da compridíssima e muito alemãnazirana carta do tradutor alemão. Fica feio, não acha? fazer apreciações sobre colegas. Mas uma coisa não posso silenciar: mais uma vez fiquei sinceramente admirado com a sua bondade e carinhosa indulgência para com os seus tradutores. Também nisso, V. é mesmo único. (...)  
 (BIZZARRI,1964).

Nessa carta, Bizzarri comentava a ajuda de Flusser em uma tradução do alemão de um comentário feito por Meyer-Clason a respeito de Bizzarri. Nota-se que houve alguma ranhura entre os tradutores e Flusser aparentemente intercedeu por Bizzarri.

---

<sup>53</sup> Referência a uma expressão usada por Rosa (ROSA, 1985, p.125).

<sup>54</sup> Há também a tradução de Àngel Crespo para o castelhano que, por motivos de recorte nas cartas entre tradutores, infelizmente, não foi possível abordar aqui.

Em outra carta, destinada a Guimarães Rosa, escrita por Curt Meyer-Clason em 1964, o tradutor sugere que tanto a tradução dele como a tradução de Flusser de um conto de *Primeiras estórias* seja levada à público para apreciação. Meyer-Clason, aparentemente, pelo tom da carta, está um pouco incomodado com a tradução “literal” feita por Flusser e gostaria que o leitor decidisse pela tradução mais adequada.

Prezado, caríssimo Senhor Guimarães Rosa,  
 P. S. - Agora um pedido importante: Li o artigo de Vilém Flusser, e também a sua tradução ampliada para o alemão, acrescentada de versões de duas novas obras em prosa do Senhor - tudo isso me foi enviado pela senhora V. Miguel para inspeção. "Sorôco, sua mãe, sua filha" foi definida para a Rádio de Hessen, de modo a alavancar a venda do Grande Sertão. Presumo que a estação de rádio deva trazer a público a obra já nas próximas semanas. Eu mesmo quero tentar conseguir um espaço para a estória de cinco páginas num semanário de ampla leitura. Flusser opta, como vejo, por uma tradução literal. Gostaria de lhe pedir, portanto, para solicitar ao senhor Flusser a tradução de um conto qualquer das *Primeiras Estórias*, a fim de que possamos imprimir ambas as versões - a dele e a minha - uma ao lado da outra num jornal ou como publicação da K. & W.  
 Nenhuma forma de apresentar seus textos seria mais instrutiva do que esta - e muito mais frutífera do que qualquer exposição teórica e postulativa. O Senhor conseguiria arranjar isso antes de viajar, e trazer logo junto a tradução? Sugeri à Sra. Von. Miquel de fazermos uma leitura pública em Colônia: o Senhor lê seu texto e eu, o meu. Além disso, gostaria de em seguida ler duas versões do mesmo texto original: a minha, como tentativa de uma repoeitização homóloga, e a de Flusser, como tradução científica palavra-por-palavra. O leitor, como autêntico receptáculo daquilo que, de um lado, deve, e de outro, quer ser arte, teria a palavra final e a sentença sobre isso. (MEYER-CLASON, 1964).<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Tradução do alemão por Gabriel Alonso (UFF):

Lieber, verehrter Herr Guimarães Rosa, (...)  
 P.S – Jetzt noch eine wichtige Bitte: Ich habe Wilem Flussers Artikel gelesen, auch seine, erweiterte, Übersetzung in Deutsch, ergänzt durch Übertragungen zweier neuer Prosastücke von Ihnen – all das hat mir Frau V. Miquel zur Einsicht zugesandt. SOROCO, SEINE MUTTER, SEINE TOCHTER ist für den Hessischen Rundfunk bestimmt, um den Verkauf von GRANDE SERTAO anzukurbeln. Ich nehme an, dass die Radiostation das Stück in den nächsten Wochen schon bringen wird. Ich selbst will versuchen, die fünf Seiten lange Geschichte in einer weitgelesenen wochenzeitung unterzubringen. Flusser optiert, wie ich sehe, für eine wortliche Übersetzung. Ich möchte Sie daher bitten, Herrn Flusser um die Übertragung einer X-beliebigen Kurzgeschichte aus PRIMEIRAS ESTORIAS zu bitten, damit wir beide Fassungen die seine und die meine – nebeneinander in einer Zeitung, oder als Publikation von K.u.W. abdrucken können. Keine Art und Weise der Darstellung Ihrer Texte wäre aufschlussreicher als diese – und viel fruchtbarer als jede theoretische, postulative Erörterung. Könnten Sie das bewerkstelligen, bevor Sie reisen und die Übertragung gleich mitbringen? Ich habe Frau V. Miquel vorgeschlagen, eine Lesung in Köln abzuhalten: Sie lesen Ihren Text, ich meinen. Ausserdem möchte ich anschliessend zwei Fassungen dessiben Urtextes lesen: die meine, als Versuch einer homologen Nachdichtung, und die Flussers, als Wissenschaftliche Wort – für – Wort – Übertragung. Der Leser, als echtes Receptaculum für das, was Kunst einerseits sein muss, andererseits sein will, hätte das abschliessende Wort und Urteil darüber. (Carta de Curt Meyer-Clason, Schondorf, em 28 de agosto de 1964).

Nesta outra epístola de 1966, Guimarães Rosa indica a leitura de um artigo escrito por Flusser em alemão “*Suche nach der neuen Kultur*”, disponível na íntegra no site *FlusserBrasil*. Rosa sugere que Meyer-Clason leia o artigo de Flusser para se interar sobre a discussão a respeito da traduzibilidade ou não de sua própria obra.

Meu caro Meyer-Clason,  
(...)

Ainda a respeito de sua “Nachwort” [*Posfácio*], ocorre-me a ideia ou simples sugestão de que talvez ficaria muito simpática sob o título: “Ueber dem Unübersetzbaren” [*Sobre o intraduzível*] – com pingo de humor. Veio-me de reler sua carta de 1.II.66, onde há esta frase: “... so weit Rosa übersetzbar ist” [*contanto que Rosa seja traduzível*]. E talvez gostasse de citar, como curiosa e orientadora, a explicação dada num artigo de Villem Flusser (“Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 29 de setembro) [*Procure pela nova cultura*], a todo respeito. Tudo isto aqui, porém, são simples “palpites”, que vou pondo no papel à medida que me vêm à cabeça).  
(ROSA, 1966)<sup>56</sup>.

Por último, em uma carta de agosto de 1967, Meyer-Clason se abre com Guimarães Rosa e comenta sua dificuldade em entender tanto as pretensões de Flusser como a interpretação dele sobre a obra de Rosa. Ele sugere indiretamente um certo hermetismo nas apreciações de Flusser sobre a poética de Rosa.

Prezado Mestre,

Por isso, seria grato ao Senhor por algumas palavras de posicionamento. Flusser se ocupou muito de sua poética; ainda que sempre tenha entendido tudo aquilo que não consigo invocar - não sei de modo algum se a interpretação dele do seu modo de criação, de sua meta artística conferem com suas intenções. Confesso: sinto-me, por meio das afirmações dele acerca de Rosa, mais inseguro, confuso, ao invés de reforçado e confirmado.

(MEYER-CLASON, 1967).<sup>57</sup>

Essa mesma carta se encontra em: ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2003. p.204.

<sup>56</sup> Essa mesma carta se encontra em ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2003. p.361-2.

<sup>57</sup> Tradução do alemão por Gabriel Alonso (UFF):

Lieber Meister,

(...)Daher wäre ich Ihnen für ein paar Worte der Stellungnahme dankbar. Flusser hat sich ja viel mit Ihrer Poetik befasst; wenn ich immer alles verstanden habe - was ich nicht beschwören kann – so weiss ich keineswegs, ob seine Deutung Ihrer Schaffensweise, Ihres Künstlerischen Ziels mit Ihren Intentionen übereinstimmt. Ich gestehe: ich fühle mich durch seine Äusserungen hinsichtlich ROSA

Assim, pode-se perceber que Flusser construiu relações preciosas com os tradutores, seja com os irmãos Campos, especialmente Haroldo, seja com Bizzarri e Meyer-Clason. Levando-se em conta sua vivência no exílio e seu contato com línguas diversas, esse filósofo muito contribuiu para o aprimoramento da tradução no Brasil. Apesar de algumas análises não tão bem recebidas, Flusser deve ser devidamente reconhecido pelas suas contribuições à reflexão intelectual em torno da obra de Guimarães Rosa e também de outros pensadores sobre os quais ele escreveu.

A partir dessas importantes considerações, segue a apresentação de algumas obras de Rosa e as respectivas análises escritas por Vilém Flusser, observadas e interpretadas por esta pesquisadora.

### **3.4 “Fita verde no cabelo”, conto de Guimarães Rosa**

O conto “Fita Verde no cabelo” foi primeiramente publicado em 8 de fevereiro de 1964 no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* e, posteriormente, publicado em 1970, de maneira póstuma, no livro organizado por Paulo Rónai, intitulado *Ave, Palavra*. Em 1992, no ano que se completaram 25 anos da morte de J. G. Rosa, a Editora Nova Fronteira homenageou o escritor lançando uma edição especial desse volume para jovens, com ilustrações, daquele que viria a ser um dos mais premiados ilustradores brasileiros da atualidade: Roger Mello (1965- ).

---

eher unsicher gemacht, verwirrt, statt bekräftigt und bestätigt. (...). (Carta de Curt Meyer-Clason, Schondorf, 21 de agosto de 1967).

Essa mesma carta se encontra em ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2003. p.409.

Para Vera Lopes (2000, p.686), a história<sup>58</sup> é inspirada no conto de fadas, de fundo popular, *Chapeuzinho Vermelho* ou *Le Petit Chaperon Rouge*, de Charles Perrault, publicado em 1697, no livro *Contos da mãe gansa*<sup>59</sup>. Tempos depois, em 1812, na Alemanha, Jacob e Wilhelm Grimm, no livro *Kinder-und Hausmärchen* ou *Contos de Grimm* enxertam na história um final inspirado no conto popular germânico “O lobo e as crianças<sup>60</sup>”.

Apesar da semelhança, a história de “Fita Verde no cabelo” tem outro enredo, diferente do de “Chapeuzinho Vermelho”. Em primeiro lugar, porque já no subtítulo o autor cria um paradoxo por meio dos adjetivos, sugerindo que seria uma “nova velha estória”, apresentando, assim, ordens temporais incongruentes. A linguagem utilizada por Rosa também é singular. O texto é repleto de inversões sintáticas e relações de subordinação que são incompletas e/ou ambíguas, como por exemplo: “Vai, a avó, difícil, disse: - Puxa o ferrolho de pau da porta, entra e abre. Deus te abençoe. (1992, p.13). Parece que o escritor quis justamente experimentar com a forma da narrativa de uma estória muito popular, que normalmente as pessoas sabem de cor, *par coeur*, com o seu enredo já bem armazenado no imaginário coletivo.

Assim, por um lado, Rosa realiza muitas inovações linguísticas no conto, mas essas inovações podem passar, algumas vezes, despercebidas justamente porque o enredo da história já foi historicamente sedimentado ou até mesmo foi banalizado. Mesmo se a mensagem que chega ao nosso cérebro é: “abre e entre”, quando Rosa diz: “entre e abre”, parece que estamos diante da mesma mensagem, repetida tantas vezes automaticamente. A mudança na ordem das palavras, bem como no sentido que se produz, parece não perturbar, a priori, a compreensão do leitor.

Por outro lado, essa inversão sintática ou outro recurso que busque retirar a palavra ou a frase de seu uso corriqueiro potencializam a poesia no texto. Quando Rosa escolhe manipular as palavras a fim de retirá-las da domesticação, o filológico e o metafísico se encontram, produzindo a mais autêntica comunicação. Nesse sentido, baseando-se em *Grande sertão: veredas*, exemplifica Coutinho:

---

<sup>58</sup> PERRAULT, Charles. *Contes de ma mère l'Oye*.1697. GRIMM, Jacob & Wilhelm. *Kinder-und Hausmärchen*.1812.

<sup>59</sup> PERRAULT, Charles. *Contos da mamãe gansa*. São Paulo: L&PM,2012.

<sup>60</sup> Em português, também se diz “O lobo e os sete cabritinhos”. Referência em inglês e alemão. Disponível em: <http://www.pitt.edu/~dash/grimmtales.html>. Acesso em 14 nov. 2017.



Sintagmas e às vezes sentenças inteiras, que se haviam tornado clichês, são frequentemente alterados pelo artista com o fim de recobrar a sua expressividade originária. Assim, sintagmas como “nu da cintura para cima” ou “não sabiam de coisíssima nenhuma” transformam-se em Grande sertão: veredas em “nu da cintura para os queixos” e “não sabiam de nada coisíssima”. Quando um falante de português escuta a expressão “nu da cintura para cima” ou a sentença “não sabiam de coisíssima nenhuma”, não pensa sobre as diversas nuances de significado que elas contêm. Na verdade, não chega nem a notar o uso peculiar do sufixo superlativo – íssimo, próprio de um adjetivo, aplicado ao substantivo “coisa”. Estes sintagmas se acham tão bem integrados em sua língua e foram de tal modo desgastados pelo uso, que não sugerem para ele nenhuma conotação especial. Todavia, quando escuta a expressão “nu da cintura para os queixos” ou a sentença “não sabiam de nada coisíssima”, a estranheza das construções fere a sua percepção e força-o a refletir sobre o significado delas. E, ao fazê-lo, ele é levado a enxergar para além do puro aspecto denotativo da expressão. (COUTINHO, 1983, p.206).

Pode-se notar essa ação sendo aplicada diversas vezes em “Fita verde no cabelo” e, talvez, a boniteza do conto resida nisso, já que o enredo parte de um lugar-comum.

O conto trata da travessia de uma “meninazinha sem juízo” que possuía “uma fita verde inventada na cabeça”. Ela levava um cesto vazio e um pote de doce em calda para sua avó. No caminho, ela encontra com os lenhadores que já haviam matado o lobo. Nessa altura, o leitor pode se perguntar: ora, então de quem ela terá medo? Eis a lógica transcendental de Rosa, já utilizada na “Terceira margem do rio” e em “A menina de lá”: o grande encontro da menina é com a morte. Ela se deparará com o “encantamento” da avó, concomitantemente a quando ela também notará a perda da fita verde. A ideia da fruta madura, que perde sua cor esverdeada, também é recuperada aqui. Fita Verde ganha maturidade, “desenverdeia-se”. Fica de frente, pela primeira vez, não com o lobo, mas com a finitude da vida, assim como com as novas responsabilidades de ser uma menina crescida. O verdadeiro Lobo é esse: viver. A avó faria a travessia para a solidão, para o não-viver, para o encantar-se.

Inicia-se a narrativa com a apresentação de alguns verbos, entre eles “velhavam, esperavam, nasciam e cresciam”. Essa circunstância, expressa já no início da história, conjectura, pela lógica e transitividade semântica, um indicativo de morte. Desta maneira, forma-se uma história linear em que os ciclos se desfazem, prevalecendo o término, e não o inacabamento.

No conto “Fita verde” que GR publicou no “Estado” (...) o mito de *Chapeuzinho Vermelho*, essa revelação sombriamente germânica e eslava

do ciclo solar e do ciclo das vidas, deve ter provocado a curiosidade e a indignação do intelecto e da sensibilidade latina e tropical de Guimarães Rosa. Desconfio, inclusive, que o nome eslavo de Chapeuzinho Vermelho, “červená karkulka”, deve ter provocado em GR a sua inclinação para o jogo pseudo-etimológico que tão belas flores e frutos tão saborosos produz de raízes tão dubiosas. Sei que conhece a misteriosa ligação que existe em eslavo entre “verde” “zelený” e “nefasto” “zly”, e “Fita verde” deve ter uma de suas origens nesse conhecimento roseano<sup>61</sup>. GR se inclina, portanto, intelectualmente sobre o mito do ciclo, agarra o ciclo com ambas as mãos, quebra-o no ponto da morte, estica a barra da narração e cria assim, conscientemente, um mito novo, o mito do tempo linear, o mito da morte definitiva e absurda, o mito de “Fita verde”. (FLUSSER(y), p.1).

Em relação a essa análise que Flusser faz sobre o conto de fadas Chapeuzinho Vermelho, em outro ensaio chamado “Os tchecos” o autor vai, de certa forma, dialogar com essa questão, trazendo à tona o fato da cristianização da Europa, bem como a relação entre a cultura tcheca e a eslava. De alguma forma, é como se Flusser justificasse sua influência eslava por meio de algumas referências teóricas e/ou culturais, tais como o significado da cor “verde”, que ele interpretou como sendo também de conhecimento de Rosa.

A mitologia cristianizada que aflora nos cantos populares e nos contos de fadas é largamente germânica e celta. Mas, a despeito disto, um aroma eslavo pervade toda tradição tcheca, indisfarçável, embora dificilmente articulável. Basta ouvir uma única canção popular tcheca, (ou *Dvorák*), para convencer-se disto. Eslavos radicalmente ocidentalizados, mas eslavos a despeito de tudo, eis que são os tchecos. (FLUSSER(b), p.2.)

Embora inovador, segundo Vera Lopes (2000, p.686), o conto, não deixa de participar de uma tradição de relato de provas impostas a um herói, como nos ritos iniciáticos explorados pelas canções de gesta medievais e pelos contos da narrativa

---

<sup>61</sup>“A cor verde costuma ser relacionada como a cor da primavera, da renovação da vida e da natureza. Por outro lado, já houve menção à simbologia negativa da cor verde na Idade Média. De acordo com informações em diversos sites de busca, pode-se observar o seguinte: em algum momento no século XV, o mundo cristão começou a entender a cor verde como uma cor da sedução e do prazer que atrai os animais. A cor verde era a cor dos caçadores e servia para enganar o animal que não conseguia identificar o perigo. A meu ver, essa inversão na simbologia da cor verde teve a ver com a tendência de cristianizar a Europa que, naquela época, em muitas partes, ainda contava com a população que mantinha suas crenças pagãs. Da cor da vida e da natureza, no bom sentido, a Igreja Católica fez uma cor do perigo. Assim como o caçador vestido de verde procurava seduzir e enganar os animais para matá-los, o diabo se dissimulava da mesma forma para seduzir e destruir o homem. Interessante é que, realmente, nos contos de fada tchecos até hoje o diabo que precisa se infiltrar entre os humanos, faz assim como um caçador ou guarda florestal – um homem elegante e sedutor de trajes verdes”. (BATLICKOVA, Eva. [Mensagem pessoal] recebida por [elianemariadc@gmail.com](mailto:elianemariadc@gmail.com), em 11 out.2020. Batlickova é uma pesquisadora de origem tcheca, reconhecida pelo estudo da obra de Vilém Flusser.

folclórica. Caso se revele vencedor, ao término das peripécias, esse herói passa de um a outro estágio no processo de sua evolução, tal como Fita Verde, que adquire sabedoria e percepção de si ao se deparar com a morte da avó.

Por fim, ao perceber as influências desse texto, é importante destacar também que, além da intertextualidade com a história de “Chapeuzinho Vermelho”, alguns outros trechos do conto aludem ao poema “Meus oito anos”, do poeta Casimiro de Abreu (1839-1860), quando, por exemplo, Rosa expressa: “saiu, atrás de suas asas ligeiras, sua sombra também vindo-lhe correndo, em pós. Divertia-se (...) com inalcançar essas borboletas.” (ROSA, 1970, p.8-9), lembrando uma estrofe do poeta da saudade: “Livre filho das montanhas,/ Eu ia bem satisfeito,/ Da camisa aberto o peito,/ – Pés descalços, braços nus – /Correndo pelas campinas /À roda das cachoeiras./ Atrás das asas ligeiras/ Das borboletas azuis!” (ABREU, 1855?, p.14).

### 3.4.1 Experimentos de tradução de “Fita verde no cabelo”

A partir das várias considerações apresentadas pelos tradutores sobre a tradução do texto roseano e diante da complexidade linguística e metafísica de sua obra, a tarefa de traduzi-lo se mostra bastante desafiadora. No entanto, como afirma Walter Benjamin (2013, p.117), “a tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação [*Umdichtung*]”. Nesse sentido, cabe a tentativa de recriação do texto roseano e não somente de sua tradução. Para isso, seguiremos os conselhos de Benedito Nunes, quando comenta a tradução francesa do texto de Rosa:

Como traduzir, então, fidedignamente, a linguagem de Guimarães Rosa, individualizada por qualidades estilísticas marcantes, algumas das quais intransferíveis? Essa linguagem resultou de uma exploração pluridimensional da língua portuguesa, cujas diversas camadas, a arcaica, a erudita e a popular, dominadas e aprofundadas pelo romancista, foram por ele invertidas numa prosa que flui poeticamente e que, poeticamente, revolucionou sintaxe e semântica estabilizadas, a uma dobrando em moldes flexíveis que têm a sua estrutura própria, à outra enriquecendo com uma potência verbal inédita, capaz de fazer reviver palavras mortas, universalizar regionalismos, assimilar vocábulos de outras línguas e criar outros novos, especialmente com elementos do linguajar sertanejo, principal fonte do autor. (NUNES, 2013, p.108-9).

Segundo Benedito Nunes, “para além de uma fidelidade à letra ou ao original está a fidelidade estilístico-valorativa”, ou seja

(...) a fidelidade que, nesse caso, se exige do tradutor, transcende, pois, a órbita das equivalências termo a termo, do paralelismo interlinguístico, periférico, linear, para tornar-se fidelidade interior, global, à perspectiva estilístico-valorativa da obra, plenamente compreendida e transferida, pela utilização máxima das possibilidades atuais e virtuais que ela contém, para outro contexto linguístico. Só assim o trabalho de tradução refletirá o que o original possui de original. (NUNES, 2013, p.111).

Ademais, é importante notar ainda a relação que existe entre a tradução e a transmissão da palavra divina. Os movimentos tradutórios, desde São Jerônimo a Lutero, passam por questões religiosas. Não poderíamos nos esquecer das leis de Moisés entregues a seu povo, feitas em tábuas, promulgando o pensamento judaico. Através da palavra, fez-se uma norma e, conseqüentemente, um dogma. Para manter-se fiel à doutrina, essas palavras deveriam ser traduzidas tal qual foram escritas no suporte, primando pela fidedignidade.

Dessa forma, é relevante perceber a relação entre a cultura judaica e a tradução. Para Joffe (2017, p. 44-5), “partindo de Harã (atualmente sudoeste da Turquia), Abraão e seu grupo viajaram em direção ao sul cruzando o Rio Eufrates”. Isso talvez explique o nome “hebreu”, que significa “do outro lado.” Ou seja, o povo hebreu seria aquele povo errante, que faz travessias de uma margem à outra, bem como a tradução que é um movimento para outra margem.

Segundo Walter Benjamin, essa dimensão divinizada da tradução não pode se perder de vista pelo tradutor, momento no qual língua e revelação se unem.

Entretanto, este não é assegurado por nenhum outro texto que não o texto sagrado, no qual o sentido cessou de constituir o divisor de águas entre o fluxo da língua e o fluxo da Revelação. Ali onde o texto, diretamente, sem mediações, sem a intermediação de um sentido, pertencer, em sua literalidade, à língua verdadeira, à verdade ou à doutrina, ele é, por definição, traduzível. Não mais, certamente, em seu próprio nome, mas unicamente em nome das línguas. Diante disso, requer-se da tradução uma confiança tão ilimitada que, assim como no texto sagrado, língua e Revelação se unificaram, na tradução literalidade e liberdade devem obrigatoriamente unir-se, sem tensões, na forma da versão interlinear. Pois todos os grandes escritos contêm, em certa medida – em mais alto grau, porém, as Sagradas Escrituras -, a sua tradução virtual entre as linhas. A versão interlinear do texto sagrado é o arquétipo ou ideal de toda tradução. (BENJAMIN, 2013, p.119).

Nesse caso, seria como se a tradução pudesse reconstituir a língua original e babélica. O processo tradutório poderia acessar esse mito de origem das línguas, recuperando a sacralidade da palavra.

Como afirma, ainda, Bento Prado Jr. (2000, p.177), “talvez pudéssemos definir essa *literatura*, que é a obra de Guimarães Rosa, como a tentativa de recapturar, no interior da *escrita*, a Escritura que a precede, devolvendo à linguagem sua condição de *sujeito*”, fornecendo protagonismo à linguagem. Por isso, traduzir é pensar em todo o processo de recriação, de respeito ao original, mas também de religação da palavra com a revelação e a Escritura.

A partir dos comentários acima, faremos uma tentativa de tradução de trechos do conto “Fita Verde no cabelo” (1970) para a língua francesa. A primeira ideia havia sido fazer uma retradução, como sugere Flusser, mas, para uma primeira experiência com a tradução literária, preferi me ater à versão para o francês para poder entender peculiaridades tradutórias entre essas duas línguas latinas.

Seguem, então, os trechos traduzidos:

Quadro 1 – Traduções da pesquisadora

PORTUGUÊS	FRANÇÊS
<p>“Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam. Todos com juízo, suficientemente, menos uma meninazinha, a que por enquanto. Aquela, um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo”. (ROSA, 1992, p.1-2)</p>	<p>Il y avait un village dans quelque lieu, ni majeur ni mineur, avec vieux et vieilles qui vieillissaient, hommes et femmes qu’attendaient et garçons et filles qui naissaient et grandissaient. Tous avec sagesse, suffisamment, sauf une fillette, laquelle pour l’instant. Celle-là, un jour, est sortie de là-bas, avec une ruban vert inventée dans le cheveu.</p>
<p>“Sua mãe mandara-a, com um cesto e um pote, à avó, que a amava, a uma outra e quase igualzinha aldeia. Fita-Verde partiu, sobre logo, ela a linda, tudo era uma vez. O pote continha um doce em calda, e o cesto estava vazio, que para buscar framboesas. Daí, que, indo, no atravessar o bosque, viu só os lenhadores, que por lá lenhavam; mas o lobo nenhum, desconhecido nem peludo. Pois os lenhadores tinham exterminado o lobo.” (ROSA, 1992, p.3-5)</p>	<p>Sa mère l’a envoyé, avec un panier et un pot, à la grand-mère, qui l’aimait, a une autre et presque égal village. Ruban-vert est partie, sur aussitôt, elle la belle, tous étaient une fois. Le pot contenait compote de fruits, et le panier était vide, que pour chercher framboises. Alors, que, allant, dans le traverser le bois, elle a vu seulement les bûcherons, que pour quelle région bûchaient; mais le loup aucun, méconnu ni poilu. Car les bûcherons avaient exterminé le loup.</p>

<p>“Então, ela, mesma, era quem se dizia: – Vou à vovó, com cesto e pote, e a fita verde no cabelo, o tanto que a mamãe me mandou. A aldeia e a casa esperando-a acolá, depois daquele moinho, que a gente pensa que vê, e das horas, que a gente não vê que não são.” (ROSA, 1992, p.6-7)</p>	<p>Donc, elle, même, était qui se disait: _ Je vais a la grand-mère, avec panier et pot, et le ruban vert dans le cheveu, le tant de la mère m’a envoyé. Le village et la maison l’attendant là-bas, par-delà le moulin, qu’on pense que voit, et des heures, qu’on ne voit pas que ne sont pas.</p>
<p>(...) “ Demorou, para dar com a avó em casa, que assim lhe respondeu, quando ela, toque, toque, bateu: – Quem é? – Sou eu... – e Fita-Verde descansou a voz. – Sou sua linda netinha, com cesto e pote, com a fita verde no cabelo, que a mamãe me mandou. Vai, a avó, difícil, disse: – Puxa o ferrolho de pau da porta, entra e abre. Deus te abençoe. Fita-Verde assim fez, e entrou e olhou.” (ROSA, 1992, p.10-13)</p>	<p>(...) Il s’a attardé, pour trouver la grand-mère chez elle, que ainsi lui a répondu, quand elle, toc, toc, a battu : Qui est? Suis-je... - et Ruban-vert a reposé la voix. – Je suis sa belle petite fille, avec panier et pot, avec le ruban vert dans le cheveu, que la mère m’a envoyé. Va, la grand-mère, difficile, a dit : - Tire la chevillete de la porte, entre et ouvre. Dieu te blesse. Ruban-vert a fait ainsi, et elle est entrée et elle a regardé.</p>

Fonte: ELABORAÇÃO DA AUTORA, 2018.

Na tradução desses trechos, algumas dificuldades ficaram evidentes, por exemplo: como traduzir o neologismo “velhavam”. Não poderia ser o verbo envelhecer em francês, pois não seria um neologismo *vieillir*. Então, optei por manter o radical da palavra velho e acrescentar uma desinência verbal de tempo imperfeito (*indicatif imparfait*). Em relação à palavra “meninazinha”, também encontrei dificuldade, pois traduzi por *fillette* que é menininha. Não encontrei outra solução aparente. Também surgiram dúvidas se o substantivo “Fita-verde” deveria ser traduzido ou não. Finalmente, acabei optando por traduzir e manter em maiúscula e com hífen para diferenciar de trechos que mostravam fita verde como substantivo comum, como “com a fita verde”. A questão dos advérbios talvez tenha sido o maior desafio, no caso de expressões como: *sobre logo; a que por enquanto; o tanto que a mamãe me mandou*. Nesse último, minha dúvida principal foi se *o tanto que* se referia mais à quantidade ou à intensidade. Tentei deixar o mais próximo – sintaticamente - possível ao que parecia ser a intenção do autor no original, mas pode ser que nem sempre tenha logrado êxito.



Vilém Flusser escreveu um artigo chamado “Da navalha de Occam”, publicado no *Suplemento Literário de o jornal O Estado de São Paulo* em 8 de fevereiro de 1964, ao lado da publicação desse conto do próprio Guimarães Rosa, “Fita verde no cabelo”. Além disso, ele escreveu, provavelmente no mesmo ano, meses depois, “O mito em Guimarães Rosa”, a priori, não publicado<sup>62</sup>.

“Da navalha de Occam” na verdade é um ensaio para render reverências à linguagem de Rosa bem como à sua construção narrativa. *Logos e mythos* são o foco da análise. Do ponto de vista do *logos*, defende Flusser que, neste conto, a renovação das palavras é evidente, pois elas são retiradas de sua domesticação.

Guimarães Rosa reconstrói, com as pedras velhas da língua portuguesa, o velho mito do Chapeuzinho Vermelho, destruído pela conversa fiada, construindo um “novo-velho” mito. E, já que é autêntica essa construção, a qualidade do “novo-velho” permeia toda a construção gramatical, informa toda a palavra do conto. Toda forma gramatical, toda palavra vibra com essa novidade velha, com essa antiguidade revolucionariamente nova. As palavras readquirem a força invocadora que lhes é própria originalmente, como, por exemplo, “o repentino corpo”, e as formas readquirem o seu poder ordenador da realidade, como, por exemplo, “quando a gente tanto por elas passa”. Mas readquirem essa força e esse poder “em memória” da força e do poder primitivo. (FLUSSER, 1964, p.2)

Do ponto de vista da narrativa, Flusser defende que “o conto todo pode ser considerado como uma única palavra: em breve, um mito”.

Os mitos brotam da proximidade do nada. Surgem no ponto em que o intelecto se choca contra o nada. O choque do intelecto contra o nada resulta num grito de espanto, que é o mito. Esse grito de espanto arranca como que pedaços ao nada e os lança para dentro da conversação, para que esta deles se apodere. A “estória” de Guimarães Rosa é um grito de espanto assim, um grito de espanto ante o Lobo. Espanta Guimarães Rosa que, embora tenham os lenhadores exterminado o lobo, no curso dos últimos dez mil anos, nada tenha perdido o Lobo do seu terror primitivo. E esse espanto problematiza todo aquele enorme processo chamado “progresso”. O mito da Fita Verde é a resposta do homem angustiado à absurdidade desse “progresso”. É uma resposta autêntica, porque haurida nas fontes da língua. (FLUSSER, 1964, p.1)

---

<sup>62</sup> Alguns dos ensaios não publicados podem ter sido escritos devido a um seminário dado pelo tradutor Edoardo Bizzarri no Instituto Cultural Ítalo-brasileiro de São Paulo, entre abril-maio de 1964, a Homero Silveira, Vilém Flusser e Pedro Xisto, sobre a poética de Guimarães Rosa. Bizzarri propunha que a obra de Guimarães Rosa poderia ser lida à luz da noção de “sabedoria poética” de Giambattista Vico (1668-1744), numa relação entre a literatura e o saber filosófico.



Essa leitura tem uma forte fonte existencialista e fenomenológica, já que o espanto de Fita Verde advém tanto do encontro quanto da percepção da morte. Aliás, Flusser dirá que o anterior medo do Lobo seria a angústia da morte.

A velha situação mítica ressurgue, mas ressurgue metamorfoseada. Justamente por ser tão velho o mito do Chapeuzinho Vermelho, é tão radicalmente nova a “estória” da Fita-Verde. Justamente por ser tão velha a palavra “de repente”, é tão radicalmente nova a palavra “repentino corpo”. Justamente por ser tão velha a forma “passar tanto”, é tão radicalmente nova no presente contexto. A velha situação mítica, invocada e reconstruída, é a nossa situação existencial de aqui e agora. Ao pôr a velha situação para cá (“herstellen”, “poien”), Guimarães Rosa se revela “poeta”: cria a situação do aqui e agora. E o mito diz respeito, “repentino”, não ao ciclo das gerações (“kyklos tés geneseos”) que são eternamente engolidos pelo Lobo para sair eternamente de sua barriga, mas diz respeito ao Lobo que está dentro da nossa barriga para nos devorar, dentro para fora, definitivamente. O mito de Guimarães Rosa, justamente por ser o velho mito de Chapeuzinho Vermelho, é o novo mito de Fita Verde, e o medo do Lobo, justamente por ser a velha angústia da reencarnação, é a nova angústia da morte. (FLUSSER, 1964, p.2)

“Da navalha de Occam” é um ensaio para homenagear “o poeta ourives”, que lapida sua matéria-prima até obter o mais lindo diamante. A referência metafórica de “navalha” sugere a eliminação do excesso, ou em filosofia da ciência, a possibilidade de todas as outras explicações de um fenômeno poderem ser simples e simultaneamente removidas. Deste modo, este texto de Flusser relaciona este instrumento com o processo de escrita de Rosa.

No outro ensaio sobre o mesmo conto, não publicado, intitulado “Mito em Guimarães Rosa”, Flusser inicia fazendo uma certa comparação entre “Fita verde no cabelo” e o conto “Recado do Morro”, apresentando as camadas de leitura da obra de Rosa.

No conto “Fita Verde” que GR publicou no “Estado” podemos observar, talvez mais nitidamente que no caso do Recado do Morro, como as duas camadas submersas da obra Roseana, as que chamei de narrativa e filosófico-religiosa, como essas duas camadas se degladeiam. (FLUSSER(y), p.1).

Nesse caso, Flusser já inicia esse ensaio apresentando que o conto de Rosa tende para duas<sup>63</sup> camadas. Ele define a primeira camada como narrativa e a outra como filosófico-religiosa. Através dessa tese, o autor se utilizará de referências culturais, de pesquisas etimológicas e de afirmações hiperbólicas para convencer seu público. É muito importante ressaltar que tais textos, como os artigos em questão, provavelmente tinham limitação de espaço. Vilém Flusser utiliza as linhas que tem de forma muito potente, mas nem sempre aprofundada, visto que o meio que utiliza faz com que assim o seja.

GR se inclina, portanto, intelectualmente sobre o mito do ciclo; agarra o ciclo com ambas as mãos, quebra-o no ponto da morte, estica a barra da narração e cria assim, conscientemente, um mito novo, o mito do tempo linear o mito da morte definitiva e absurda, o mito de “Fita Verde”. A partir da camada filosófico-religiosa surge, portanto, a camada narrativa, e GR o narrador é apenas servo e instrumento de GR o pensador religioso. (FLUSSER(y), p.1).

Além disso, Flusser possui uma escrita hiperbólica: ao afirmar que “toda teoria Roseana desmorona ante a vitalidade do espanto primordial que GR o narrador experimenta na personagem de Fita Verde”. O filósofo, através do recurso da generalização, busca persuadir seu leitor e mostrar a importância desse texto roseano especificamente. O autor procura mostrar como a “questão do diabo”, recorrente em GR, está presente também nesse conto

Toda obra de GR é, no fundo, uma luta desesperada entre uma teoria especulativa e religiosa otimista, constantemente desautenticada pela sensibilidade poética que revela o diabo, mesmo quando a teoria parece fazer concessões à experiência diabólica, como em “Fita Verde”. No fundo GR é um São Jorge que não consegue matar o dragão, porque o dragão tem mil línguas e GR está fascinado por cada uma dessas línguas. (FLUSSER(y), p.1).

Outro recurso utilizado é a metáfora. Flusser sugere que GR é “um São Jorge que não consegue matar o dragão”. Pelo encantamento das muitas línguas, GR não pode destruir aquele que as emite. Nesse caso, seria a língua a tentação maior? Há também o uso de coloquialidade durante o texto quando o autor afirma: “o diabo é que o diabo não existe” (? p.1). Expressão popular corriqueira “o diabo é que (...)”, o

---

<sup>63</sup> Em outro artigo “Invenção narrativa de Guimarães Rosa” ele defenderá que há três camadas, tal como um sanduíche: a superior, a linguística; a intermediária, a narrativa; a filosófico-religiosa, a inferior.

filósofo, como escritor de jornal, utiliza bem essa estratégia para, de novo, se aproximar do seu público leitor.

Para além desses aspectos, o vasto conhecimento etimológico e filológico de Flusser torna-se aparente em muitas partes do texto. Um exemplo é quando ele se propõe a explicar a relação do escritor Guimarães Rosa com a figura diabólica. Ele explica que a palavra *in-fernal* tem o sentido dúbio de “*ir ao encontro de*” bem como “*ir de encontro de*”.

Aquele que contempla o não-ser, aquele que está no nada, possui o poder vertiginoso de arrastar todas as veredas para este centro sem fundo. GR é um daqueles, e a sua tragédia é não querer-ser possuidor e possuído dessa força vertiginosa. Dai serem todas as obras dele gritos de um coração em luta contra si mesmo, “*cor inversum in se ipsum*”. Ele é infernal em sentido duplo do prefixo “in”: ele nos conduz ao diabo e contra o diabo. Este é o mito de GR: a luta confusa, diabólica, (de confundir: *diabolein*) contra o diabo. (FLUSSER(y), p.1).

Nessa mesma linha, ele explica o próprio gênero conto, mesclando noções histórico-sociológicas. Através do conto de “Fita verde”, Flusser sugere que todo o mito da obra de Rosa se manifesta.

É um mito, porque é o padrão de situações existenciais, e porque as obras de GR são exemplares neste sentido. E é um mito porque se realiza em contos, e “*mythos*” em grego significa conto. Se a palavra “mito do século vinte” não tivesse sido abusada pelos nazistas, diria que GR é o criador, porque vítima, de um dos mitos do século vinte. (FLUSSER, *O mito em Guimarães Rosa*, p.1).

Ademais, a análise filosófica do crítico literário se explicita quando Flusser relaciona a influência de Plotino nos textos de Rosa: “isto explica o seu plotinismo, porque para Plotino *logos* era o ser supremo, o sertão roseano (FLUSSER, ?, p.1)”.

Por fim, Flusser defende que: “a criação poética Roseana, que é a criação de *logoi*, é um chamar, um provocar, um evocar do diabo. E a filologia de GR é um exorcismo”. (FLUSSER(y), p.2) Pela língua, pelas palavras, pelo *logos* provocamos o abismo, mas é preciso provocá-lo, para poder transpô-lo num salto, num “Ursprung”. E neste sentido, obscuro e misterioso, é a filologia de GR uma teologia.

Ou seja, no *logos*, pela criação, o escritor traz o redemoinho, a vertigem e o abismo. Já pelos empréstimos e estrangeirismos propõe o exorcismo.

### 3.5 “O recado do morro”, conto de Guimarães Rosa

A novela “O recado do morro” foi publicada pela primeira vez no segundo volume de *Corpo de Baile* em 1956. Essa é uma história-novela, novelo, que vai se desenrolando durante o contar. Tal como Xerazade em *As Mil e uma noites*, que inventava histórias para fugir de seu destino, o recado conclamado por Gorgulho, o eremita, vai se formando e se transformando a cada novo enunciador. Uma história da celebração da palavra, travessia da palavra, transmutando-se de maneira caótica e simbólica em uma canção.

Em carta a Edoardo Bizzarri, seu tradutor para o italiano, Guimarães Rosa explica sua interpretação sobre esse texto:

O “Recado do Morro” é a estória de uma canção a formar-se. Uma “revelação”, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados — e, enfim, por um ARTISTA que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial. (ROSA, 1980, p. 59)

O recado será transportado em terras gerais até o festejo Congo, circunstância em que ele será declamado e cantado por Laudelim, um dos sobejantes amigos de Pedro Orósio, herói da trama. Não por acaso essa mensagem-enigma é que decidirá pelo destino desse personagem namorado e ela será cantada numa festa dos reis congos, festa de inversão social em que os considerados “subalternos” tomam lugar de rei, como se fossem reis e rainhas dignos de coroação.

Com efeito, ao deslocar-se pelo circuito de várias vozes atonais, estrangeiras umas às outras, intraduzíveis e, portanto, irreduzíveis entre si, o recado territorial resulta paradoxalmente num canto polifônico de alto valor poético e teor universal. Percebe-se que a mensagem, depois de decodificada, encerra, no modo de intencionar sua forma poética, a clave de sua própria tradução, dotando-se, nesse sentido, de um ideal de inteligibilidade universal. (FANTINI, 2003, p.198)

Essa novela narra a história de cinco viajantes, sendo dois deles familiarizados com a região do sertão mineiro pela qual viajavam e os outros três, um padre, um naturalista dinamarquês e um proprietário de terras, montados a

cavalo, “gente de pessôa”, de grande estirpe, prestes a conhecer o lugar. Nesse sentido, o estudioso Vilém Flusser (1920-1991), a respeito da obra *Roseana*, numa alusão implícita a este conto, declara:

A ontologia desses entes passa então de geologia para biologia. E confunde a pergunta: qual é o ser do sertão, que é o ser desses entes? E tudo isso debaixo de um céu impiedosamente azul que mata, com sua luminosidade, todas as cores, a clara noite do nada. Um céu de sol gigantesco que conflagra, ao levantar-se e pôr-se o universo. Um céu no qual giram, em círculos de eterno retorno, os gaviões vorazes, vigias eternos da corrupção, da decomposição do ser em não ser, vigias ontológicos incorruptíveis. Mas os morros escondem, entre as suas dobras, um recado secreto. Um segredo que é desmontado, um recado que é desdobrado pela travessia. Estreitamente guardado por duplas fileiras de buritis, aguarda esse segredo a sua revelação pelo peregrino, pelo *homo viator*. São as veredas. Faixas estreitas e luxuriantes, ilhas de luxo e de luxúria no oceano do lixo. Um grito vitorioso da vida no abraço estreito e angustiante da morte. Esta a geografia metafísica e teológica que serve de pretexto para a obra de Guimarães Rosa. (FLUSSER(13), p.3.)

Destaca-se o início do texto: “Sem bem que se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio”. Há a presença da aliteração da letra “S” que mais adiante será explicada: “Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase. E iam, serra-acima, cinco homens, pelo espigão divisor” (ROSA, 1969, pg.11). Assim, a história se constituirá num caminho em “S” que será explicitado espacialmente, mas, também, simbolicamente, como a construção do recado, através dos falares locais. Lembrando ainda que o símbolo do infinito, tão utilizado por Rosa, nada mais é do que um “S” de ida e volta. Provavelmente, o caminho de vida e morte vivenciado por Pedro Orósio.

A partir disso, apresentar a figuração do estrangeiro e das fronteiras em “O recado do morro” é, de alguma maneira, entrar em território perigoso já que o caminho que se faz pela estrada-mestra muitas vezes é desviado, ou pelo interesse estrangeiro – quando seu Alquiste quer saber alguma informação ou detalhe da região -, ou pelo próprio desvio do curso da palavra. De algum modo, o texto se produz com a quebra de caminhos, dissolvendo fronteiras, e, ao mesmo tempo, outras construindo.

Alquiste ou Olquiste é um homem culto, pesquisador botânico. Esse personagem faz referência ao naturalista dinamarquês Peter Wilhelm Lund (1801-1880) que esteve na região no século XIX. No texto, Alquiste é descrito como um sujeito muito curioso que quer saber sobre todos os

acontecimentos à sua volta. “Enxacôco e desguisado nos usos, a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atôa, uma moita de carrapicho, um ninhol de vêspos”. (ROSA, 1969, p.5-6)

Além da percepção de que Seo Alquiste estava tudo observando e valorizando detalhes que, para os outros, passavam despercebidos, nota-se também o uso da caderneta e do desenho como formas de apreensão sobre os aspectos da fauna e flora, entre outros. Diante disso, pode-se remarcar a figura do turista, observador, sem grandes envolvimento, uma vez que o período de estada em terras estrangeiras seria passageiro, com fins apenas de pesquisa e apreciação.

Ainda por causa de seu Alquiste, “gente de pessôa”, os cavaleiros saíam da estrada-mestra, saíam do rumo premeditado. Isso faz atrasar a chegada aos Gerais, terra de Pedro Orósio.

Ao dito, seu Olquiste estacava, sem jeito, a cavalo não se governava bem. Tomava nota, escrevia na caderneta; a caso, tirava retratos. A gameleira grande está estrangulando com as raízes a paineira pequena! – ele apreciava, à exclama. Colhia com duas mãos a ramagem de qualquer folhinha campã sem serventia para se guardar: de marroio, carqueja, sete-sangrias, amorzinho-seco, pé-de-perdiz, João da costa, unha-de-vaca-roxa, olhos-de-porco, copo d’água, língua de tucano (...) Outramão, ele desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal. (ROSA, 1969, p. 14).

Assim, seu Alquiste figura na novela como um estrangeiro letrado, europeu, branco e louro, curioso com os costumes e riquezas naturais da região do sertão mineiro. No entanto, para além do olhar “exótico” não se nota um envolvimento mais profundo de Alquiste com a cultura sertaneja. Há um certo deslumbramento para compreender o que se passa ao seu redor, mas, ao mesmo tempo, os acontecimentos não o transformam nem o entranham significativamente.

A fronteira espacial é a que menos é evidenciada já que há uma forte referência à amplitude, imensidão do universo.

O céu não tinha fim, e as serras se estiravam, sob o esbaldado azul e enormes nuvens oceanosas. (...) E assim seguiam, de um ponto a um ponto, por brancas estradas calcárias, como por uma linha vã, uma linha geodésica. Mais ou menos como a gente vive. Lugares. Ali, o caminho esfola em espiral uma laranja: ou é trilha escalando contornadamente o morro, como um laço jogado em animal. Queriam subir, e ver. O mundo disforme, de posse das nuvens, seus grandes vazios. (ROSA, 1969, p.19).

Além disso, há, nesse contexto, também o Morro da Garça que segundo boiadeiros, “estava por toda a parte”.

E, indo eles pelo caminho, duradamente se avistava o Morro da Garça, sobressaite. O qual comentaram. Pedro Orósio bem sabia dele, de ouvir o que diziam os boiadeiros. Esses, que tocavam com boiadas do Sertão, vinham do rumo da Pirapora, contavam – que, por dias e dias, caceteava enxergar aquele Morro: que sempre dava ar de estar num mesmo lugar, sem se aluir, parecia que a viagem não progredia de render, a presença igual do Morro era o que mais cansava. (ROSA, 1969, p.31).

Apesar dessa pretensa imensidão espacial e ausência de fronteiras explícitas, aparecem os rios serpenteando, abrindo S como em grande frase, dividindo territórios; “Fim do campo, nas sarjetas entremontãs das bacias, um ribeirão de repente vem, desenrodilhado, ou o fiúme de um riachinho, e dá com o emparedamento, então cava um buraco e por ele se sorvete, desaparecendo num emboque” (ROSA, 1969, p.13).

Cita-se também a profissão de Gorgulho, o eremita, que antes era um valeiro: “Que ele tinha sido valeiro, de profissão, em outros tempos ... – emendava baixinho Pedro Orósio. Abria valos divisórios. Trabalhava e era pago por varas: preço por varas. Pago a pataca. Fechou estes lugares todos.” (ROSA, 1969, p. 24).

A decadência da profissão de valeiro é um acontecimento importante, pois, ao mesmo tempo que demonstra o desaparecimento de uma estrutura bruta de separação (valas), há o surgimento de uma estrutura mais simbólica que são as cercas de arame; o arame representa a chegada do proprietário de terra capitalista – estrutura pós-colonial e industrial:

Com o decorrer da história da humanidade podemos perceber que antigamente se utilizavam de várias formas para promover o cercamento de uma área: cercas, muros e até mesmo vantagens ou modificações geográficas. Esses cercamentos eram confeccionados em diversos materiais como: junco, pedras, barro, madeira e valas (valetas). Atualmente, considera-se que cercas e muros apresentam diferenças anatômicas e funcionais. As cercas são vazadas e confeccionadas em estruturas auto-sustentáveis, projetadas para restringir ou prevenir o acesso ao interior de sua área, por exemplo, mantendo rebanhos em seu interior e também delineando áreas. Já os muros são maiores, fechados, e tem uma função forte de proteção e separação territorial. Porém, a idéia e a necessidade de ambos de cercar existem há séculos, trazidas pela necessidade de proteção (homens, rebanhos e lavouras), identificação e delimitação de áreas não comuns. (PACHIONI; GONCALVES, [S/D], [S/P])

Ademais, no conto, também há a pronúncia alomórfica de Alquiste /Olquiste, justamente sugerindo a dificuldade de se pronunciar dos moradores locais. O autor, nesse caso, se utilizou de uma solução agregadora para não desmerecer o falar nativo e, por isso, encontrou na transculturalidade o manejo adequado para romper fronteiras.

O próprio recado (discurso que se entremeia) é igualmente uma história que não se sabe bem onde acaba, pois é feita em circularidade, passando de mensageiro em mensageiro até os confins dos Gerais, determinando o destino de Pedro Orósio.

Nessa perspectiva, também Flusser, em uma entrevista de 1990, como lemos à página 97 de *Zwiesgesprache* (“Conversações”), relativizou as fronteiras bem definidas:

Não há fronteira. Não há dois fenômenos no mundo que possam ser divididos por uma fronteira, que seria sempre uma separação artificial. Fenômenos não podem ser separados dessa maneira. Eles também não podem ser organizados de acordo com linhas retas. Fenômenos se sobrepõem, eles acontecem em camadas. Preciso salientar que na França ‘fronteira’ é um termo militar. Vamos esperar que a ideia de demarcar fronteiras por todo lugar passe com o tempo: esse é um homem, essa é uma mulher, isso é Alemanha, e isso é França. Não há brancos nem pretos, não há culturas puras nem disciplinas puras. Todo pensamento sistemático está errado, todo sistema é uma violação. A realidade é emaranhada e por isso interessante. Todo pensamento cartesiano que cria ordem é fascista. (FLUSSER, 2008, p.39).

Deste modo, para Flusser, Rosa pode ter imaginado apagar algumas fronteiras e fazer uma travessia universal com seu herói Pedro Orósio. O autor desse conto também vislumbrou a quebra das fronteiras, a união do cosmos, a ligação estreita entre vida e morte, o desaparecimento das valas. Algumas ranhuras permaneceram nas entrelinhas, todavia o desenho do grande “S” da estrada se estabeleceu e, talvez, até hoje por aí esteja.

### 3.5.1 “Invenção narrativa de Guimarães Rosa” e “Língua e Poesia” – ensaios de Flusser sobre “O recado do morro”



A partir de um conto tão potente e significativo como “O recado do morro”, Flusser não poderia deixar de tecer considerações. No ensaio “Invenção narrativa em Guimarães Rosa”, Flusser se dedicará a clarificar as camadas de leitura do conto. Ele divide, assim, a interpretação do texto de Rosa levando em conta três camadas: a camada linguística, a filosófico-religiosa e a narrativa. Ele defenderá que, tal como um sanduíche, essas camadas se configuram da seguinte maneira: a superior - a linguística; a intermediária - a narrativa; a inferior - a filosófico-religiosa.

Se tenho razão, o conto exposto pelo prof. Bizzarri trata-se de um sanduíche. A camada superior é formada por palavras, a camada intermediária pelo que as palavras contam e a camada inferior pelo que “intendem”. A camada superior, que chamarei de linguística, é o campo da criação poética, o campo da atividade revolucionária de GR, o campo que foi discutido levemente na última terça-feira. A camada inferior, que chamarei de filosófico-religiosa, é o campo do empenho intelectual e espiritual do autor, o campo de sua luta com o inefável, e mais especialmente com o diabo. Dessa camada falaremos na próxima terça-feira. A camada intermediária, que chamarei de narrativa, é o pretexto para as duas camadas externas e ao mesmo tempo o esqueleto a mantê-las unidas entre si, e essa camada é o tema de hoje. Nela GR nos conta a história do gigante e do homem das cavernas, do profeta e do bardo, e nos conta como nasce um mito e como nasce a poesia. Como veem os senhores, a minha estratificação do sanduíche não pode ser rigorosamente realizada. A camada narrativa passa, imperceptivelmente, para a linguística quando trata do surgir da poesia, e passa, igualmente, para a camada filosófico-religiosa quando trata do surgir do mito. É que, como disse, a camada narrativa é um pretexto, e trai esse seu caráter a todo passo. Em tese, GR não está interessado no gigante como tal, e muito menos no gigante em forma de caboclo, mas está interessado no gigante como cabide de pendurar palavras, o gigante como ilustração de uma tese filosófico-religiosa. (FLUSSER(14), p.1)

Após apresentar as camadas de leitura do conto-canção, Flusser se propõe a refletir sobre o espaço do conto, ou seja, por qual motivo teria GR escolhido o sertão mineiro para construir sua narrativa. O crítico indicará, então, que, primeiro por ironia, devido ao contraste da pobreza com o imaginário mítico. Diz Flusser (s/d, p.2), “nenhuma cena parece mais afastada daquelas paisagens gigantescas nas quais se desenrolam as lutas míticas da camada filosófica de Guimarães Rosa que o pobre e corriqueiro sertão mineiro, e é justamente por esse contraste que GR o escolhe”. Em segundo lugar, teria ele escolhido o sertão mineiro, pela retomada da origem, tal como prevê uma criação mítica. É importante lembrar aqui da própria configuração da palavra sertão ou ser-tão, como processo metonímico de busca da essência, que Rosa explorou inúmeras vezes, seja em seu romance célebre, seja em seus contos, tal como “O Recado do Morro”.

Mas, em segundo lugar, o sertão mineiro é o lugar onde GR nasceu, e é, por causa disto, justamente o lugar no qual se dão as lutas gigantescas dos mitos primordiais da humanidade. Por que humanidade primordial, o que é isto a não ser a nossa própria origem? Se para Tolstói o campo russo é a origem do mito, e para Kafka as tortuosas ruas de Praga, são, para GR, as veredas do sertão mineiro, o palco da luta do espírito humano contra o diabo e em busca da eternidade. Neste sentido, sim, GR regional, tão regional quanto Tolstói e Kafka. Só que o sertão mineiro do qual ele nos conta não está no mapa, mas no fundo da sua consciência e, portanto, também da nossa, porque não está situado dentro da geografia, mas dentro do existencialmente sorvível. O sertão mineiro de GR é vizinho, senão idêntico, ao campo russo e às ruas tortuosas de Praga. A força narrativa de GR cria tipos sertanejos, mas esses tipos são parentes dos tipos tolstoianos e kafkianos muito mais que de gente mineira. E se alguns creem o contrário, e pensam que GR se inspira na chamada “realidade mineira”, responderei que os personagens dos contos de Guimarães Rosa são muito mais reais que qualquer caboclo vivo ou morto, porque são parceiros reais das nossas conversações íntimas, são, portanto, “*Mitsein*” autênticos da nossa existência. A invenção narrativa de GR criou esses “*Mitsein*” e nisto reside, a meu ver, a sua justificativa. (FLUSSER(14), p.2)

Ainda na relação do conto mencionado com o aspecto originário e essencial, ou da camada filosófica-religiosa como defende Flusser, em outro ensaio também escrito sobre este conto, chamado “Língua e Poesia em Guimarães Rosa”, Flusser (s/d, p.1) relembra que “para Guimarães Rosa é, em teoria, a língua, algo que tem a ver com a ordem espiritual que rege a realidade, e a poesia é essa língua catada no instante do seu surgir das profundezas pré-rationais dessa realidade”.

Este ensaio “Língua e poesia em Guimarães Rosa” pode ter sido escrito devido a um seminário dado pelo tradutor Edoardo Bizzarri no Instituto Cultural Ítalo-brasileiro de São Paulo, entre abril-maio de 1964, a Homero Silveira, Vilém Flusser e Pedro Xisto, sobre a poética de Guimarães Rosa. Bizzarri propunha que a obra de Guimarães Rosa poderia ser lida à luz da noção de “sabedoria poética” de Giambattista Vico<sup>64</sup> (1668-1744), numa relação entre a literatura e o saber filosófico. No próprio ensaio de Flusser há pistas desse curso:

É por causa disso que acho excelente **ter o prof. Bizzarri escolhido este conto**<sup>65</sup>. É um conto que ostensivamente trata da posição teórica de Guimarães Rosa ante à poesia, mas a sua execução cancela a teoria. Há, portanto, uma tensão dialética entre o conteúdo e a forma do conto. O seu conteúdo é o conceito teórico da poesia. A sua forma é uma demonstração da prática poética do autor, isto é, uma atividade violentamente lúdica contra a língua. (FLUSSER(14), p.1)

<sup>64</sup> BIZZARRI, 1972.

<sup>65</sup> Grifo da autora.

Observando a interpretação de que “o seu conteúdo é o conceito teórico da poesia. A sua forma é uma demonstração da prática poética do autor, isto é, uma atividade violentamente lúdica contra a língua”, parece que Flusser está se referindo, do ponto de vista do conteúdo, ao alinhar dos versos ou à espécie de “telefone sem fio” que vai surgindo da boca dos transeuntes: a narrativa como uma reinvenção de si, como que adendada de subjetividade, como os aedos (em grego: ᾠοῖδός) da antiguidade.

Já do ponto de vista da forma, Rosa, como um grande maestro, dá voz a seus personagens para que eles, poeticamente, contem e cantem a morte. O recado que ninguém quer receber é passado como que de forma leve e despretensiosa até o destino final, Pedro Orósio, o qual receberá a mensagem que, só naquele momento, como que “num passe de mágica”, fará sentido, ou seja, será passível de compreensão pelo destinatário. Além disso, ao mencionar que o conto é como que uma “demonstração da prática poética do autor, isto é, uma atividade violentamente lúdica contra a língua”, o crítico reforça a ideia da poesia como produtora de novas realidades. A partir da recriação da língua, ou da subversão do linguisticamente previsto, estaria Rosa brincando com as palavras a fim de lhe conferir novos voos e alcances.

Assim, para arrematar esta seção, é interessante notar ainda que tanto em “Fita verde no cabelo” como no conto “O recado do morro”, a mensagem principal é a mensagem de morte. No primeiro caso, é o encontro espantado de uma meninazinha com a realidade da finitude e efemeridade; no segundo caso, Pedro Orósio, um homem já maduro que, ao ouvir uma canção tocada ao violão por Laudelim, codifica o até então não codificado: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia<sup>66</sup>.”

### **3.6 As garças, conto de Guimarães Rosa**

---

66 ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro. p.624.

O conto “As garças” de Guimarães Rosa foi publicado no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* no dia 22 de fevereiro de 1964, seguido em paralelo por um ensaio interpretativo de Flusser, intitulado “Da Flauta de Pan”. Esse conto compôs, posteriormente, assim como “Fita verde no cabelo”, o livro organizado por Paulo Rónai - *Ave, Palavra* - publicado em 1970, de maneira póstuma. É premente lembrar ainda que o título *Ave, Palavra*, em consonância com a origem latina do termo “ave” ou “salve”, foi pensado justamente como uma obra, quase religiosa, de reverência à palavra.

“As garças” deveria ter sido publicado na revista *Cavalo Azul 1*, editada por Dora Ferreira da Silva, poeta e amiga em comum entre Flusser e Rosa. No entanto, por alguns motivos não sabidos, esse texto teve sua primeira aparição no *Suplemento Literário*.

Guimarães Rosa teria ido três vezes a casa de Dora e Vicente para as tertúlias literárias, além de ter enviado o conto “As garças” para a *Cavalo Azul 1*:

Guimarães Rosa colaborou com um conto magnífico chamado “As garças”. Veio três vezes a esta casa da Rua José Clemente. As pessoas eram avisadas por telefone e todos compareciam. Um homem fascinante, muito aberto. Sempre alegre, elegante como um diplomata [...]. Dedicamos o número 8 inteiro de *Diálogo* à sua obra. (...)

O número 1 da *Cavalo Azul* saiu no final de 1964 ou no início de 1965. A data precisa ainda não pôde ser apurada. De todo modo, “As garças” foi publicado no *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo* em 22 de fevereiro de 1964. Portanto, a revista de Dora não teve a primazia do ineditismo do conto. (SOUZA, Enivalda. 2016, p.160).

A narrativa se inicia com apresentação das personagens centrais que abrilhantarão o cenário, ou seja, as garças e seus voos dançarinos:

Já eram conhecidas nossas. Juntas, apareciam, ano por ano, frequentes, mais ou menos no inverno. Um par. Vinham pelo rio, de jusante, septentrionais, em longo voo – paravam no Sirimim, seu vale. Apenas passavam um tempo na pequenina região. Vivida a temporada, semanas, voltavam embora, também pelo rio, para o norte, horizonte acima, à extensão de suas asas. Deviam de estar em amores, quadra em que as penas se apuram e imaculam; e, às quantas, se avisavam disso, meiga meiramente, com o tão feio gazear. Eram da garça-branca-grande, a exagerada cândida, noiva. Apresentavam-se quando nem não se pensava nelas, não esperadas. Por súbito: somente é assim que as garças se suscitam.

Depois, então, cada vez, a gente gostava delas. Só sua presença – a alvura insidiosa – e os verdes viam-se reverdes, o céu-azul mais, sem empano, nenhuma jaça. Visitavam-nos porque queriam, mas ficavam sendo da gente. Teriam outra espécie de recado. (ROSA, 1970, p.268)

Depois de apresentar ao leitor o encantamento do voo e do pouso das garças, o narrador personagem introduz o primeiro distrator do texto: a cadela Nigra (1970, p.269), indicando a perturbação que o voo das garças causava a esta cachorra: “Nigra, latindo, perseguia-lhes as sombras no chão, súbito longo perpassantes. Após, olhava-as, lá acima, céleres: asinha, azadas, entre si alvas. Nigra, tão negra; elas – as brancas”.

A esta altura, já se percebe o cromatismo proposto ao texto. Num exercício de *chiaroscuro*, o narrador apresentará continuamente antíteses para caracterizar o *branco* das garças e o *preto* da cadelinha. Aliás, uma das potências do conto reside no manejo dessa estratégia.

Em seguida, após mostrar as garças com tamanha imponência e a cachorra com desejo de pegar as sombras delas, surge um novo distrator à estória: “o homem comedor de bicho branco”.

Depois, porém, não foi assim.

Quando chegou uma tarde, levaram mais, muito, para voltar, e voltou só uma. Era a mulherzinha, fêmea – o Pedro explicou, entendedor. Ter-se-ia onde, a outra? Ao menos, não apareceu, a extraviada. A outra – o outro – fora morta. Ao Pedro, então, o Cristovão simplesmente contou: que, lá para fora, um homem disse – que andou comendo “um bicho branco”. (ROSA, 1970, p.270)

A partir desse momento, o leitor começa a ficar desconfiado de que teria sido esse homem o causador do desaparecimento das garças. Ocorre, então, um acontecimento muito triste, que faz com que o leitor se compadeça ainda mais das garças: uma garça é encontrada toda ferida.

Custaram para achar. Embrulhada no cipó, no meio do capinzal, caída, jogada, emaranhada presa toda, debaixo da goiabeira da grota – a garça, só. Sangue, no capim. Ela estava numa lástima. Tinha uma asa quebrada muito, dependurada. Arriçada, os atitos, queria assim mesmo defender-se, dava bicadas bem ferozes. (ROSA, 1970, p.270)

Diante desse acontecimento, essa garça passa a ser cuidada pelos moradores da região, dos quais o narrador se sente parte. Nesse ínterim, há uma

reflexão, propondo o que, para nós, poderia ser considerado o terceiro distrator (ROSA, 1970, p. 271): “Que colmilhos de fera, de algum horrível e voraz bicho garceiro, assim teriam querido estraçalhá-la?”. Em outro momento, em sequência, ele também cita o olhar de Nigra para a garça despedaçada “Nigra, resabiada, a boa distância, com desgosto, rabujava tácita, só olhares lançados”.

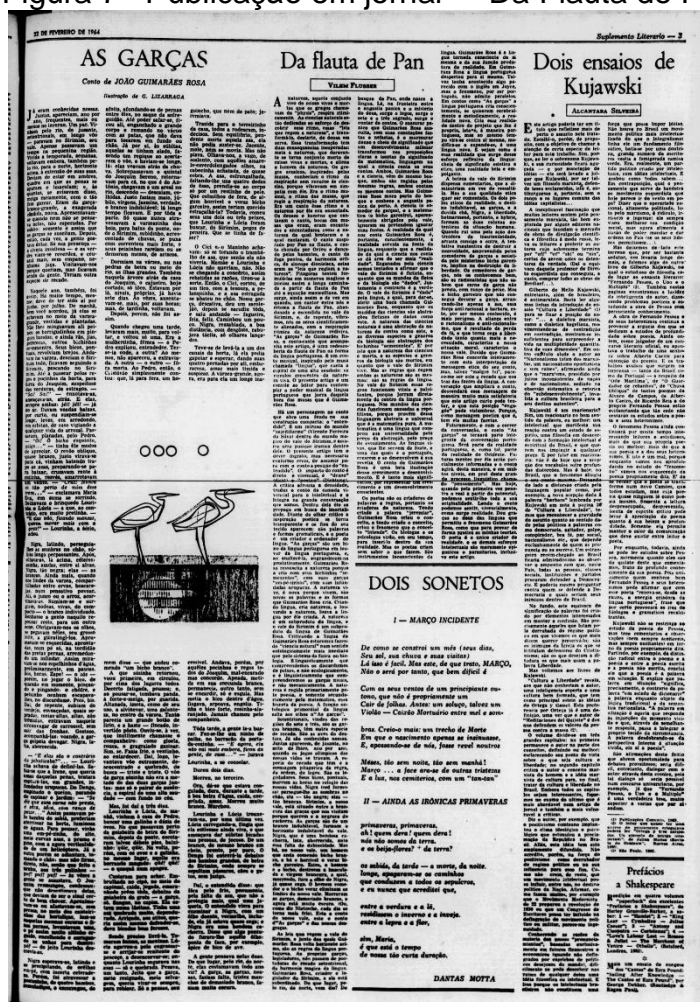
Dito isso, surge um personagem, tal qual em várias outras histórias de Guimarães, como no conto “Famigerado”, na novela “Miguilim”, em *Grande sertão: veredas* e outros. Seria um doutor, o entendido. Ele aparece no enredo com o intuito de examinar a cachorra que havia aparecido com um olho vermelho e inchado.

Daí o entendido disse: que fora pelo frio, pneumonia, pela falta da asa, que não a protegia mais, qual uma jaqueta. O entendido viera para examinar a Nigra, com um olho doente, vermelho, inchado, ela já estava quase cega; e Nigra era uma bondosa cachorra. Disse que algo pontudo furara-lhe aquele olho: ponta de faca, por exemplo, ápice de bico de ave. (ROSA, 1970, p.271)

Esse é um dado limítrofe da narrativa, pois, a partir daí, o leitor se vê confundido entre *a cadela, aquele que gostava de comer bicho branco e o voraz bicho garceiro*. Quem teria espantado, ferido e matado a (s) garça (s)?

Finalmente, o conto termina de forma extremamente poética e profunda, dando voz à lembrança do voo das garças e às cores despertadas por elas (ROSA, 1970, p.271): “A gente pensava nelas duas. De que lugar, pelo rio, do Norte, elas costumavam todo ano vir? A garça, as garças, nossas, faziam falta, tristes manchas de demasiado branco, faziam muito escuro”.

Figura 7– Publicação em jornal – “Da Flauta de Pan”



Fonte: FLUSSER, 1964.

### 3.6.1 “Da flauta de Pan” – ensaio de Flusser sobre “As garças”

Como já citado, o ensaio interpretativo de Flusser, intitulado “Da Flauta de Pan” foi publicado ao lado do conto “As garças”, de Guimarães Rosa, no *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, no dia 22 de fevereiro de 1964. Uma bonita coincidência foi que, na mesma página, o texto de Guimarães Rosa - autor favorito desta pesquisadora; o ensaio de Vilém Flusser - objeto de estudo desta pesquisa; e os poemas de Dantas Motta (1913-1974) - poeta conterrâneo<sup>67</sup> desta pesquisadora - foram publicados.

<sup>67</sup> Nascemos ambos em Aiuruoca, estado de Minas Gerais.

Flusser principia seu ensaio fazendo referência ao conto e apresentando ao leitor seu objetivo com o artigo:

As garças” de Guimarães Rosa, o conto-canto que acompanha este artigo, é uma redescoberta da flauta de Pan na forma da língua portuguesa. É um conto musical, inspirado pela musa chamada "língua", que canta a espiral de uma alta saudade: os círculos crescentes da natureza viva. O presente artigo é um convite ao leitor para contemplar o poder musical da língua portuguesa que jorra daquela boca das musas que é Guimarães Rosa. (Flusser, 1964, p.1).

Ou seja, a ideia do crítico era, a partir do conto, mostrar a relação de criação de Guimarães Rosa em relação à Língua Portuguesa.

Depois, Flusser apresenta brevemente uma resenha da estória, remetendo ao Vale Sirimim, foco espacial da trama por onde corre o rio Sirimim:

Sirimim, o nosso vale, está situado entre a brancura das graças que nos visitam porque querem e a negrura do cachorro. As graças são de um branco indubitável, formam o horizonte indubitável do vale. Nigra, que é uma bondosa cachorra, late, aborrecida, ante essa falta de dubiosidade. Mas há, no nosso vale, um homem que anda comendo bicho branco, e há horrível e voraz bicho garceiro. Estes, o homem e o bicho, destroem a imaculada e virgem brancura, a qual, morrendo, fura o olho de Nigra, já quase cega. O homem comedor e o bicho voraz eliminam os limites do nosso vale. Morreram as graças, demasiado brancas, e agora está muito escuro. (Ou, como diz Nietzsche, cada dia se torna mais frio). Este é o conto do nosso vale, este é o conto d' "As graças" e das nossas desgraças. (Flusser, 1964, p.2).

Segundo o artigo "Ave, Palavra", de Luiz Cláudio Vieira<sup>68</sup> (2008), Sirimim é um riacho nascido do mel, que lembra os textos bíblicos, a terra prometida dos hebreus, por onde corre o leite e o mel. Para isso, ele cita o próprio texto retirado do conto "O riachinho Sirimim", no mesmo livro:

Na grotta onde tem uma pedra grande, cortada pelo meio, e aí as abelhas aproveitaram uma fresta e fizeram casa dentro. Ali é a nascente mais alta, e uma das grandes. Ele nasce junto com o mel das abelhas. [...] O mel também mereja, daquela pedra, junto do lugar que nasce a água. (Rosa, 1970, p.284)

Em seguida, ele conclui:

---

68 OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira. "Ave, Palavra". *Calígrama*, v.13, p. 139-153, dezembro 2008.



Depois de nascido, o riacho faz seu caminho, dando de beber, deixando nadar os peixes, regando as plantações, se encharcando nos arrozais, passando pelas pinguelas, contornando os bambus, o ninho do sabiá. Sirimim vai indo, vai embora. Mas volta na cheia do rio, crescido, falando grosso, se espalhando. Sem, entretanto, deixar de ser o riachinho Sirimim. (...) O Sirimim, suas redondezas, seus habitantes e suas vidas estão em todo lugar. Estarão em Cordisburgo, terra das lembranças e da infância, estarão com quem tiver bons olhos para ver e ouvidos para escutar o ruído do rio, o jorro das minas d'água, o mergulho das aves, a simplicidade bela das hortas e dos mamoeiros, as pessoas com seus sonhos e desejos. Guimarães Rosa disse que o sertão está em todo lugar. O Sirimim, sereninho, também está. Guimarães Rosa disse que o sertão é dentro da gente. O Sirimim também é. Cada um de nós tem na memória a bica d'água, a várzea plantada, a horta do fundo do quintal. Cada um de nós tem sua lembrança da infância, da sua cidade do coração, de seu cordisburgo. Cada um de nós, serenos, somos também Sirimim. (VIEIRA, 2008, P.151-152)

Após apresentar o espaço, Flusser expõe seu encantamento com a linguagem do conto, numa percepção da reinvenção da língua portuguesa, como ele normalmente atribui a Rosa:

Em contos como "As garças" a língua portuguesa cria conscientemente, se quiserem cerebralmente e metodicamente, a realidade nova. Cria essa realidade dentro do projeto que lhe é próprio, isto é, à maneira portuguesa, mas ao mesmo tempo vira-se contra si mesma, modifica-se e expande-se, é uma língua nova. E vejam como é essa realidade que surge desse esforço reflexivo da língua: cheia de significado estético e ético, uma realidade bela e empolgante. (FLUSSER, 1964, p.1).

A característica derradeira do ensaio a ser levantada é que Flusser, mais uma vez, como em outros escritos, vai relacionar a criação linguística e narrativa de Rosa com uma espécie de anti-intelectualismo. Para ele, Rosa insere este personagem numa espécie de ironia e quase deboche com a figura do "doutor", do "estudado". A natureza seria a de maior sabedoria no conto e não o homem.

Há um personagem no conto que abre uma fenda na sua construção compacta: o "entendido". É um intruso do mundo "sujeitiforme". (Vicente Ferreira da Silva) dentro do mundo mágico do vale do Sirimim, e assume uma posição irônica dentro dele. O presente artigo tem o dever ingrato, mas necessário conforme creio, de assumir para com o conto a posição do "entendido". O impacto do conto é direto e vivencial, é "denso" (dicht), é poético (Dichtung). A crítica afrouxa a densidade, traduz o conto da camada vivencial para a intelectual e o integra na grande conversação que somos. Dentro dela ele se propaga em busca da mortalidade. Diante do olhar crítico a inspiração poética se torna transparente e os fios do seu tecido aparecem: são palavras e formas gramaticais, e o poeta é um criador e ordenador de língua. "As garças" são um hino da língua portuguesa em louvor da língua portuguesa, e, ao enaltecê-la, engrandecem-na produtivamente. Guimarães Rosa ressuscita a natureza porque a cria com seus bichinhos "semexentes",

com suas garças “em-pé-zinhas”, com suas infundadas urupucas. A natureza vive, é nova porque vivem; são novas as palavras e as formas que Guimarães Rosa cria. Criando língua, cria natureza, e louvando a natureza, louva a língua por ele criada. (FLUSSER, 1964, p.1-2).

Nesse sentido, Flusser relaciona “o personagem que come bicho branco” com os racionalistas que pensam que tudo controlam. Mais uma vez, portanto, tece uma crítica à razão distanciada da natureza, ou um certo intelectualismo.

Os comedores de garças, nós os conhecemos bem, são os racionalistas que não sabem que carne de garça não presta, com ranço de peixe. Mas, o bicho garceiro que não consegue devorar a garça, arrancando-lhe apenas a asa, essa força antirracional e bárbara, este, por ser menos conhecido, é mais perigoso. A aliança entre o racionalismo e antirracionalismo, que é resultado da perda da fé, e que torna cega a liberdade tanto quanto mata a necessidade, caracteriza a nossa situação moral, caracteriza o nosso vale. Duvido que Guimarães Rosa concorde inteiramente com esta interpretação da mensagem ética do seu conto, mas, talvez “*malgré lui*”, parece-me ser este o recado que nos traz das fontes da língua. A conversação que ampliará o conto, desvendará essa mensagem de maneira muito mais satisfatória que este artigo curto pode tentar, e que esta posição “*engagée*” pode vislumbrar. Porque, como mensagem poética que é, tem ela muitas facetas. (FLUSSER, 1964, p.1).

Por fim, Flusser termina o ensaio agradecendo por ter tido contato com a obra de Rosa (s/d, p.2): “dou graças ao deus das línguas que permitiu o fenômeno Guimarães Rosa, como que para provar de forma prática as minhas teorias. O poeta é o único criador de realidade, e os demais esforços intelectuais são meramente epigônicos e parasitários, inclusive este artigo.

### **3.7 Grande sertão e veredas, romance de Guimarães Rosa & outras referências**

O único romance de Guimarães Rosa foi lançado no ano de 1956, após a publicação de livros como *Sagarana* (1946) e *Corpo de Baile* (1956). Esta obra retrata a fala de um jagunço, Riobaldo, para um doutor, uma pessoa de grande sapiência, que o escuta cuidadosamente, tal como a figura de um analista. O livro, apesar de se estruturar de forma macro como um diálogo é, na verdade, um monólogo, pois o leitor não tem acesso aos pensamentos e falas do “entendido”.

Em uma entrevista raríssima do escritor e diplomata brasileiro com Walter Höllerer, para um canal de televisão independente em Berlim, em 1962,

disponibilizada no documentário *Outro sertão*, Rosa explica um pouco sua pretensão com o livro *Grande sertão: veredas*.

O romance se passa em maior parte em Minas Gerais e nos estados próximos de Bahia e de Goiás, no interior do Brasil (...). É combinado. Tem um fundo telúrico, real e aí passa-se uma estória com transcendência, visando até o metafísico. Seria quase uma espécie de um Fausto sertanejo. (...) O romance trata de lutas de jagunços naquela região do interior do Brasil com um sistema quase medieval de grandes fazendeiros e com pouca justiça, pouca polícia, de grandes lutas e *vendettas* entre eles. (...). É um que não tem nada, mas é filho bastardo de um que tinha. É um monólogo. O livro é grande. São quase 600 páginas e é um monólogo sem divisão em capítulos (ROSA, 1962).<sup>69</sup>

Riobaldo vive muitas aventuras no sertão, mas a principal delas é seu amor por Diadorim, um homem no corpo de uma mulher, dado que só é revelado no final da trama. A obra se passa geograficamente em Minas, Goiás e Bahia, mas, na verdade, revela o mapa humano. Tal como Shakespeare, Goethe e Quixote, Rosa se utiliza do enredo para revelar principalmente o homem que o encena.

O título da obra, assim como grande parte da narrativa, apresenta uma dicotomia e duplicidade. Para um lugar de sertão, veredas cristalinas, fios de água, equilibram a seca. No sertão, vereda é como oásis no deserto, uma junção de vegetação com água no meio. E a vegetação é principalmente um aglomerado de palmeiras chamadas buritis, “com folhas tão verdes como os olhos de Diadorim e que brilham sob o sol”. O buriti é um sinal de que na região pode-se encontrar água. Por isso, buriti é uma referência tão forte na obra.

Rosa foi inspirado pela viagem de 1952, quando ele acompanhou oito vaqueiros, entre eles Manuelzão, trazendo uma boiada desde a fazenda da Sirga, na

---

69 Conforme descrição disponibilizada pelo canal do *youtube* de Fernando Graça: “Entrevista raríssima do escritor e diplomata brasileiro João Guimarães Rosa com Walter Höllerer para um canal de televisão independente em Berlim, em 1962. São uma das únicas imagens em movimento deste grande autor da literatura brasileira. (...). Estas imagens que agora coloco aqui nunca chegaram a ir ao ar, no entanto, e foram retiradas do documentário "Outro Sertão" (assistam!), dirigido por Adriana Jacobsen e Soraia Vilela, que encontraram o vídeo numa pesquisa de mais ou menos 10 anos sobre a relação do escritor com a Alemanha. Rosa apresenta o seu enorme romance 'Grande Sertão: Veredas' e 'Primeiras Estórias', livro de contos que é uma joia da literatura, então recém-lançado. Fala sobre seu processo de escrita. Lembremos, como o próprio conta nesta entrevista, que o escritor havia sido cônsul em Hamburgo em 1936, tendo ajudado - junto à sua esposa, basta assistir o documentário "Esse Viver Ninguém Me Tira" (disponível em: [https://youtu.be/M\\_P18hufrVI](https://youtu.be/M_P18hufrVI)) - diversos judeus e outros perseguidos a fugirem da Alemanha Nazista. Notem que, embora entenda as perguntas do entrevistador alemão, responde em português, o que também faz deste registro um grande valor histórico para o Brasil”.

beira do São Francisco, até a fazenda São Francisco, em Araçuaí, tudo em Minas Gerais.”<sup>70</sup>. No trajeto dessa viagem, muitas foram as paisagens encontradas, entre elas, o sertão, normalmente seco, e as veredas, possivelmente molhadas.

Em uma das primeiras aparições de Antônio Candido (1918-2017) no *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, o crítico escreveu sobre a obra recém lançada, em 6 de outubro de 1956. Ele disse:

Este romance é uma das obras mais importantes da literatura brasileira - jacto de força e beleza numa novelística algo perplexa como é atualmente a nossa. Não segue modelos, não tem precedentes: nem mesmo talvez nós livros anteriores do autor, que, embora de alta qualidade, não apresentam a sua característica fundamental: transcendência do regional: (cuja riqueza peculiar se mantém, todavia, intacta) graças à incorporação em valores universais de humanidade e tensão criadora. (CANDIDO, 1965, p.2)

Assim, o livro de Rosa despertou interesse de análise em muitos críticos por sua genialidade e beleza. Não seria diferente ao nosso crítico: Vilém Flusser.

### 3.7.1 “O “iapa” de Guimarães Rosa” e “Guimarães Rosa e a geografia” – ensaios de Flusser sobre “Grande sertão e veredas” e outras referências”

“O “iapa” de Guimarães Rosa” aparentemente foi o primeiro ensaio de Flusser para o *Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo* sobre Guimarães Rosa. Este ensaio foi publicado em 14 de dezembro de 1963, coincidentemente o mesmo ano de publicação da obra *Língua e realidade*, de Vilém Flusser. É evidente aqui o encantamento de Flusser com a obra de Rosa e com o que faz essa obra em relação à língua portuguesa.

E nós, os ocidentais para os quais em vão moem os moinhos tibetanos, estaremos nós condenados à prisão perpétua da gramática e do conceito? Não, temos Guimarães Rosa. Neste artigo pretendo comunicar aos leitores algo da força elementar do “iapa” que se derramou sobre mim, violenta e vivificante, quando fiquei exposto, há poucos dias, a Guimarães Rosa. Acabo de publicar um livro, “Língua e Realidade”, no qual abordo,

---

<sup>70</sup>FINOTTI, Ivan. *Cordisburgo comemora o centenário de Guimarães Rosa*. 11 ago. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/07/417939-cordisburgo-comemora-centenario-de-guimaraes-rosa.shtml?origin=folha>. Acesso em 19 out. 2020.



Figura 9 – Publicação em jornal – Divulgação de lançamento  
*Língua e Realidade*



Fonte: *Suplemento Literário do Estado de S.P*, 27 de junho de 1964.

A revitalização da linguagem em Rosa. Um novo português surge, advindo do sertão e das bibliotecas. Para Flusser, Guimarães é a saída, a produção destoante em português, indicando uma terceira margem entre o pseudoprimitivismo e o preciosismo.

O português ressurgiu do seu sono de duas direções absurdamente incongruentes: do sertão e das bibliotecas. É como se tivesse guardado a língua de Cícero e de Camões simultaneamente em estufa e em geladeira para conservá-la. No sertão, o português retomou contato com a natureza bruta e, com assistência de elementos índios e bantus, ensaiou como que uma terceira primitividade. Nas bibliotecas, iniciou o português, essa dança formalista em redor de si mesmo, esse minueto narcisista que o caracterizava até um passado recentíssimo e que resultou na maré dos estudos gramaticais e retóricos; sinais da esterilidade. Agora os dois braços do rio português estão convergindo, tendo à margem direita os campos gerais do pseudoprimitivismo, à margem esquerda a Serra do Preciosismo, e, à terceira margem do rio, Guimarães Rosa. Graças a ele o português está adquirindo, a olhos vistos, as características de língua poética, filosófica e teológica; a participar doravante da conversação do Ocidente. (FLUSSER, 1963, p.1)

Em continuação, Flusser mostra como imagina que Rosa modela sua língua, e, portanto, sua realidade. A criação Roseana advém dos vaqueiros, das onomatopeias, das sonoridades, dos registros, do estudo apurado das gramáticas e das estruturas de línguas várias.

Neste esforço criador, Guimarães Rosa se apoia tanto sobre o sertão como sobre a biblioteca. Viaja com os vaqueiros em busca de palavras e formas. Dorme com os bezerros para captar os ruídos e as imagens brutais que tendem a realizar-se na linguagem sertaneja. Sorve a plenitude das vogais e mastiga a dureza das consoantes para palpar a matéria-prima da língua. Mas, simultaneamente, mergulha nos compêndios, anota e compara formas da gramática latina, húngara, sânscrita ou japonesa para penetrar o tecido da língua e desvendar-lhe a estrutura. E, tendo assim reunido a massa viva e palpitante da língua, põe-se a amassá-la com ambas as mãos para dar-lhe consistência e forma. (FLUSSER, 1963, p.1)

No artigo “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”, publicado na seleção 6 de *Fortuna Crítica em homenagem a Guimarães Rosa*, o pesquisador Eduardo Coutinho explica claramente o que ocorre com a linguagem de Rosa, indo ao encontro da defesa de Flusser.

O escritor não inventa “significantes” inteiramente novos, dissociados das formas existentes em sua língua; ele não cria uma língua própria, independente da sua. Ao contrário, sua tarefa é explorar as possibilidades latentes dentro do sistema da língua com que está lidando e conferir existência concreta àquilo que existia até então como algo meramente em potencial. Como afirma o crítico Cavalcanti Proença em seu ensaio *Trilhas no Grande sertão*, “Guimarães Rosa não faz outra coisa senão apelar para essa consciência etimológica do leitor, neologizando vocábulos comuns, reavivando-lhes o significado (obliterado ou por demais esmaecido pelo uso corrente), dando-lhes uma precisão que esse mesmo uso acabou por destruir. Uma espécie daquele silêncio que desperta os moleiros quando cessa o rolar do moinho.” (COUTINHO, 1983, p. 205).

Após a relação da obra de Rosa com a revitalização da língua portuguesa, Flusser sugere uma tradução para o título da obra “Grande sertão: veredas” para o alemão. Ele diz que pretende, assim, estabelecer uma ligação entre Rosa e o filósofo Heidegger.

Traduzo “Grande Sertão: Veredas” para o alemão por “Grosses Holz: Holzwege” para forçar uma ligação entre Heidegger e Guimarães Rosa. “Holz ” – é uma palavra antiga alemã que significa “floresta”, mas também “madeira” e, com pequeno salto, a matéria-prima. “Holzwege” são veredas sem rumo, veredas frustradas. E retraduzo “Grande Sertão: Veredas” para o português por: “Grande matéria-prima: esforço frustrado”. A partir dessa retradução é possível construir toda uma ontologia que seria, conforme creio, dentro do espírito de Guimarães Rosa. E proponho uma análise da palavra “Nonada” que aponta os seguintes horizontes: “Não nada”, “Não ao nada”, “Não há nada”, “No nada”, e finalmente “non rem natam”. A negação dos “nichts” heideggeriana “Das Nichts nichnet” (o nada nadifica) para a língua de Guimarães Rosa: “No nada”. Assim creio devemos manejar a arma poderosa que Guimarães Rosa nos confia. (FLUSSER, 1963, p.1-2)

Em seguida, após apresentar algumas evidências dessa possível relação, Flusser desconstrói a perspectiva<sup>71</sup>, como é comum na sua escrita, e sugere que o argumento apresentado possivelmente não é de interesse de Rosa, já que, pela língua, haveria na verdade uma esforço anti-intelectual na obra Roseana, em específico em *Grande sertão: veredas*.

Mas, será que Guimarães Rosa está construindo a sua língua para as finalidades que acabam de procurar os leitores? A resposta é um enfático "nonada". Porque utilizando a língua para a especulação filosófica estaremos engrossando as fileiras dos hermógenes, estaremos hermetizando a língua. E é justamente contra essa hermetização, essa intelectualização e conceitualização que Riobaldo luta. Hermes, o pai dos hermógenes, é o intelecto ensimesmado, fechado hermeticamente sobre si mesmo, é o demo contra o qual Riobaldo lança o desafio do nonada. Há um profundo anti-intelectualismo nos esforços linguísticos de Guimarães Rosa. São esforços dirigidos contra a língua, esse intelecto palpável. Trata-se de um violentar furioso da língua, de um triturar e moer de língua, porque a língua, sendo intelecto, é o demo. O pacto que Guimarães Rosa assinou com a língua no "trivium" do grande sertão, ele o usa para destruí-la. A força diabólica da língua, pela qual é possesso, ele pretende usá-la como exorcismo. E se nós, persuadidos por ele, nos entregarmos a ela, encantados, estaremos nos entregando ao diabo. (FLUSSER, 1963, p.1-2)

Outro ensaio também escrito por Flusser a respeito de *Grande sertão: veredas*, mas levando em consideração também o universo dos contos, foi o ensaio "Guimarães Rosa e a geografia", a meu ver o mais original e intrigante dos ensaios. Ao que foi possível obter informações, esse ensaio não foi publicado e é possível encontrá-lo, até agora, somente em manuscrito.

O ensaio começa com uma tese bastante interessante: "o universo projetado pela obra de Rosa tem dimensões geográficas nítidas, mas é indefinido historicamente". Diz Flusser:

Essa característica é tão marcante que o leitor a aceita como premissa. Não lhe ocorre de perguntar pela data do nascimento de Riobaldo, como não lhe ocorre de perguntar pela data do nascimento da Branca de Neve. Aceita como premissa que o universo da obra de Guimarães Rosa tem a estrutura do universo do mito: espaço a-histórico dentro do qual corre um tempo incongruente com a linearidade do tempo do historicismo.

A rigor, essa aceitação da premissa pelo leitor é surpreendente. Porque o espaço projetado pela obra é, indubitavelmente, identificável, em alto grau, com o Planalto brasileiro. E o espaço do mito (por exemplo o de Branca de

---

<sup>71</sup> Flusser, à sua maneira, assemelha-se ao modo de escrita de Machado de Assis (1839-1908) que, vez ou outra, convoca o leitor a refletir sobre o que está lendo e sobre os caminhos que está tomando para acreditar ou não em alguma tese. Ele faz toda uma análise e diz, de certa forma: você acreditou em mim? Não deveria. A partir de então, ele reconstrói um olhar, apresenta uma nova perspectiva.



Neve) não é assim identificável com uma região geográfica determinada. Tendo-se fixado geograficamente, o leitor deveria tender a fixar-se também historicamente.

Com efeito, se formos suficientemente pressionados, responderemos que os acontecimentos contados por Guimarães Rosa se dão aproximadamente no início deste século, e poderemos enumerar uma série de indícios que apontam na direção da nossa escolha da data. Mas, ao darmos este tipo de resposta estaremos apenas satisfazendo a uma exigência da nossa cosmovisão, não da cosmovisão aberta pela própria obra. Para o universo projetado por Guimarães Rosa, a fixação de datas é empresa estranha. Não o afeta. (FLUSSER(13), p.1)

A partir dessa premissa, Flusser indicará a importância da geografia para obra de Rosa. Ele defende que a clareza de contornos é importante e não o espaço do sertão brasileiro. Este é mero pretexto.

Este tipo de argumento conduz a conclusões exatamente opostas às que resultaram da tese mitologizante. Para os defensores da tese mitologizante, Guimarães Rosa é o articulador do mito sertanejo. Para os defensores da nova tese hipotética, Guimarães Rosa é um intelectual do fim do nosso século, e que recorre ao sertão como mero pretexto. É preciso recolocar a obra em perspectiva.

Que seja repetida a observação com a qual se iniciou este artigo: a geografia na obra roseana é nítida e a história, indefinida. A nitidez da geografia (se por “nitidez” for entendido não “identificabilidade com mapas”, mas “clareza de contornos”) prova que a obra está ancorando o seu universo indubitavelmente em terreno, de forma que esse terreno é fundamento da obra e não pretexto.

Pretexto é o sertão brasileiro, com o qual o terreno da obra é identificável, mas não necessariamente coincidente. Esta distinção é importante: a geografia da obra é essencial para o seu universo, mas não o é para ele o sertão brasileiro. E a geografia da obra tem por pretexto o sertão brasileiro. (FLUSSER(13), p.1)

Desse modo, de novo, apresentaram-se ensaios que analisaram a obra de Rosa pelo viés do *logos* e do *mythos*. Em “O “iapa” de Guimarães Rosa” percebeu-se o encantamento de Flusser em relação à língua de Rosa. Uma língua portuguesa revitalizada, do sertão e das bibliotecas, que vem para propor a exuberância das línguas vivas e não o preciosismo nem o intelectualismo. Por outro lado, em “Guimarães Rosa e a geografia” percebeu-se a defesa do mito em Rosa com ressalvas, já que a geografia aparece para o romance como ponto chave no entendimento da obra, diferentemente da história.

### 3.8 A morte de Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa faleceu prematuramente aos 59 anos de idade no dia 19 de novembro de 1967, três dias após ter sido imortalizado pela Academia Brasileira de Letras.

Anteriormente, em 1963, Guimarães Rosa, na segunda vez em que se candidatou para a Academia Brasileira de Letras, foi eleito por unanimidade. Adiou a cerimônia de posse por quatro anos, com receio da emoção que o acometeria. Em seu discurso, quando enfim decidiu assumir a cadeira da Academia, em 1967, chegou a afirmar, em tom de despedida, como se soubesse o que se passaria ao entardecer do domingo seguinte: "...a gente morre é para provar que viveu." Faleceu três dias mais tarde, no auge de sua carreira literária e diplomática. Seu laudo médico atestou um infarto. Foi sepultado no panteão da Academia Brasileira de Letras, no Cemitério de São João Batista, na cidade do Rio de Janeiro.

Figura 10 – Foto da posse de Guimarães Rosa na ABL



Fonte: ARQUIVO, 1967.

### 3.8.1 “Guimarães Rosa.” ou “O autor e a imortalidade” – ensaio(s) de Flusser sobre “A morte de Guimarães Rosa”

A partir da notícia da morte do escritor João Guimarães Rosa, Vilém Flusser, que havia começado a ter contato com este escritor mineiro naquela década de 1960, se vê profundamente tocado e escreve o ensaio “Guimarães Rosa.” (Ponto

final) no manuscrito, e publicado em 25 de novembro de 1967, no *Suplemento Literário*, com o título "O autor e a imortalidade".

Figura 11 – Publicação em jornal – "O autor e a imortalidade"



# suplemento literário

São Paulo, 25 de novembro de 1967, ano 12, n.º 554

## JOÃO GUIMARÃES ROSA

**O AUTOR  
E A  
IMORTALIDADE**

Vilém Flusser



Posse na Academia

**A** misteriosa inter-relação entre morte e imortalidade é o motor da vida. A morte deixa vestígios em todo instante, e sem ela nada importaria, porque toda seria adiada. Via a morte produzindo todo instante, porque derrua todo esforço. A morte é pois necessária para que se possa viver, mas a imortalidade impede a imortalidade. É necessário que se possa morrer para a morte, como para a imortalidade. Em outras palavras: deve existir a morte para a imortalidade. É impossível morrer sem a morte, mas é uma catástrofe definitiva. É impossível morrer sem a morte, mas é uma catástrofe definitiva.

Além, em consequência, das concepções da imortalidade, a imortalidade para mim, e a imortalidade para os outros. A imortalidade para mim seria a imortalidade como se fosse a morte. A imortalidade para os outros é a imortalidade como se fosse a vida. A imortalidade para os outros é a imortalidade como se fosse a morte. A imortalidade para os outros é a imortalidade como se fosse a vida. A imortalidade para os outros é a imortalidade como se fosse a morte.

Para mim, as duas imortalidades estão em conflito. Os outros, os outros.

pois a partir de "imortalidade da minha alma". Mas não se trata de "imortalidade da minha alma". Declaro pronto a sacrificar todos os meus livros ao esquecimento, se não importa a minha imortalidade como alma. A sua explicação é esta: o esquecimento da imortalidade para os outros é a morte para o imortal. O importante não são os livros, mas é a morte. É esta que dirige a direção da morte. Portanto, que não dá lugar, está aliado a sobre o coração que para no último momento. A morte é inevitável. É esta que nos condiciona da condição humana. A tentativa de adiar a "imortalidade" é dada ao instante pela Academia para, um Guimarães Rosa, e assim uma contradição atormentada o seu pensamento. Mas não podemos separar os seus emocionais e intelectuais que é Guimarães Rosa. Os seus livros são vivos. É a sua imortalidade para mim é a prova essencial da sua imortalidade na morte sentido de termo. Porque os seus livros foram escritos sem fronteiras que tentam do tempo ao qual esse segundo sentido do termo se refere. Ele é imortal para mim, justamente porque ele me abre a outra imortalidade.

A morte da imortalidade define a poesia como a introdução de ruidos no repertório do pensamento. A quantidade de ruidos que Guimarães Rosa introduziu no seu pensamento através profundos e nome, repertório, a morte, compõe, e o nome sobrevive. Somos literários outros, graças às operações que ele criou no seu pensamento. É este processo de alteração e progressivo. Espelha, por esse instrumento, campo do pensamento abstrato, e através de distantes e as palavras vividas. Não apenas isto, o pensamento não é a morte, aliado graças a Guimarães Rosa. Crítica de um futuro crítico que se chama "Guimarães Rosa". É este critério saber, melhor que não avaliar as modificações estruturais que o pensamento humano tem e que é a sua imortalidade para mim, e por ela devemos reconhecer a morte por ter ele alterado, corrigido e aperfeiçoado o universo, nome e dos que veio depois, em sucesso constante.

Mas os ruidos que ele introduziu no repertório do pensamento para alterar o universo, ele se coloca no além do pensamento. Ele se coloca pela sua abertura para o impossível. Ele era como uma boca que sorria, dia e noite, o silêncio horrível quando que entra o pensamento. Uma única, gigantesca boca. Um saber per-

**O homem do sertão**



### RENOVAÇÃO ESTÉTICA

Hilz Szluz

"E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrélas, e tinha um lápis na algeibra, escrevi também, logo abaixo: Sargon / Assarhaddon / Assurhaniel / Teglatpalassar, Salmanassar / Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor / Belsazar / Sanckherid. — E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelo cilindro de ouro e pedras, postos sobre as reais como ríndas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes. — Sim, que, a parte o sentido próprio, valia o lingo game do vocabulário pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado. Porque, diante de um gravatá, selva moldada em jarro jônico, dizer-se apenas "drimirim" ou "armorzinho" é justo; e, ao descobrir, no meio da mata, um anjelim que atrai para cima cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá impeto de criar um vocativo abjardo e bradá-lo — O rolosalidat! — na direção da altura? — E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem". (Sagarana, 8.ª ed., 1967, pag. 235).

A morte inesperada, de Guimarães Rosa, no último domingo, me dá substância de quando saíram das palavras, para me colocar diante da trágica realidade da vida e da desilusão intelectual das palavras. Quando eu estava no círculo da morte, eu não estava na morte, eu estava na vida. A morte para a figura do escritor, com os olhos encostados do surpreso diante de um homem morto, que não passava de taler de si mesmo e que tinha uma espontânea presença da morte.

Mas essa mesma morte, sempre também e que veio sem tardar, — era dada uma posse na América Brasileira de Lázaro — a escrever e separar a possibilidade de um crítico. Eu não estava na morte, eu estava na vida. A morte para a figura do escritor, com os olhos encostados do surpreso diante de um homem morto, que não passava de taler de si mesmo e que tinha uma espontânea presença da morte.

uma labírica e sua imaginação, ao mundo da fronde, uma verdadeira revolução estética na literatura brasileira.

Para com consciência e sem pressa, a obra de Guimarães Rosa mostra, desde "Sagarana" (1946) — uma palavra de vanguarda nas letras nacionais, pela representação sua desmistificada com o passado — até quando não temia e se acotillava telário — mas quanto a Sagarana, como campo de experimentação artística, em que os valores constituem pistas para uma capacidade inventiva. Materializado com seu mundo e sua escrita, e escrita de uma consciência lírica e épica nas obras que se vão sucedendo — "Copo de Leite" (1945), "Atrás do Cortado Verdade" (1946), "Primeiras Estórias" (1954) — a linguagem enraizada em que se fundem elementos arcaicos, eruditos e populares, dando origem a uma expressão altamente representativa da realidade brasileira, porque representa uma realidade a partir de sua própria situação.



Fonte: FLUSSER, 1967

Figura 12 – Publicação em jornal – recortes pessoais de Guimarães Rosa & Aracy de Carvalho



Fonte: CARVALHO; ROSA (IEB – USP)

Neste ensaio, Flusser cita uma reflexão que havia tido com Rosa a respeito da imortalidade. Segundo Rosa, "o empenho na imortalidade para o outro desvia a atenção para o imanente". No fundo, aquilo que parece ser uma forma de manter-se na memória do outro, ou seja, a obra, para Guimarães, parecia uma profanação.

A misteriosa inter-relação entre a morte e a imortalidade é o motivo da vida. A morte injeta urgência em todo instante; sem ela nada importaria porque tudo seria adiável. Mas, a morte problematiza todo instante, porque derrota

todo esforço. A morte é, pois, necessária para que eu possa viver, mas é igualmente necessária a imortalidade. É, pois, necessário que me decida tanto para a morte quanto para a imortalidade. Em outras palavras: devo admitir que a morte não é apenas uma crise entre dois estágios da vida, mas sim uma catástrofe definitiva. E, simultaneamente, devo admitir que visto, em todo ato, a negação dessa definitividade.

Abrigo, em consequência, dois conceitos de imortalidade: a imortalidade para mim seria a minha morte como apenas crise. A imortalidade para os outros é a minha morte como crise para os outros. A decisão para a definitividade da minha morte é a decisão em prol da minha imortalidade para os outros. Mas terei, para essa decisão, abandonado o primeiro conceito da imortalidade? Este foi o tema de uma das minhas últimas discussões com Guimarães Rosa.

Para ele, as duas imortalidades estão em conflito. Ou uma ou a outra. Se visto a imortalidade para os outros, ponho a periclitar a “imortalidade da minha alma”. Estas são as suas palavras: “a obra de Guimarães Rosa está ameaçando a minha alma eterna”. Declara-se pronto a sacrificar todos os seus livros ao esquecimento, pois isto implicaria a sua imortalidade como alma. A sua explicação é esta: o empenho na imortalidade para o outro desvia a atenção para o imanente. O importante não são os livros, mas a prece. É esta que dirige a atenção rumo ao eterno. É possível que esta dúvida tenha dilacerado o nobre coração que parou no último domingo. (FLUSSER(11), p.2).

Em seguida, Flusser tece elogios à obra de Rosa, louvando as modificações no pensamento que a literatura produzida por ele foi capaz de causar. Finalmente, o crítico lamenta a morte do escritor em um tom inconformado e, ao mesmo tempo, cioso de que talvez Rosa pudesse explicar melhor o que acabava de se passar: a travessia.

(...) Críticos de um futuro distante descobrirão na sua cena o sabor, o aroma indistigável que se chama “Guimarães Rosa”. E estes críticos saberão, melhor do que nós, avaliar as modificações estruturais que o pensamento humano deve a ele. Esta é a sua imortalidade para nós, e por ela devemos render-lhe tributo: por ter ele alterado, ampliado e aprofundado o universo, nosso e dos que virão depois, em sucessão constante.

Mas, os ruídos que ele introduziu no repertório do pensamento para alterar o universo, ele os colheu do além do pensamento. Ele os colheu pela sua abertura para o impensável. Ele era uma boca que sofria, dia e noite, o mistério inefável daquilo que cerca o pensamento. Uma única, gigantesca prece. Um saber perpétuo da limitação da competência humana. Uma prontidão decidida para o outro lado. É dessa prontidão que surgiram os seus livros, como testemunhas do inteiramente diferente do homem. Os ruídos que ele introduziu no pensamento são o sussurrar da voz que vem da voz, de lá aonde se dá aquela outra imortalidade. Ele abre para nós, por seus livros, janelas para o inefável – com efeito, ele é, para nós, uma janela para o inefável. Por ser imortal para nós, ele nos abre uma visão daquela outra imortalidade.

Se fossemos nós os demiurgos do mundo, não teríamos afastado Guimarães Rosa da circunstância que nos rodeia. Do nosso ponto de vista parece totalmente cretino o fato de ter secado essa fonte. De ter sido transformado aquele lugar na nossa circunstância ocupada por ele, que até domingo passado era uma de nossas inspirações em abismo silencioso. Mas, ele nos ensina que o nosso ponto de vista não é necessariamente “válido” apenas por ser nosso. E que talvez não seja muito lamentável não

sermos demiurgos. Sejam fiéis a ele. Aceitemos a nossa incompetência para a compreensão de uma economia que age para além do pensável e que decidiu (mas, que significa “decidiu”?) afastá-lo do nosso meio. (FLUSSER(11), p.2).

Assim, termina a empreitada pela a breve análise dos ensaios de Vilém Flusser sobre uma parte da obra de Guimarães Rosa. Percebendo os textos do autodidata, filósofo e crítico literário pode-se afirmar a empenho e a dedicação que Flusser devotou à leitura e à interpretação do texto roseano, apesar da aproximação tardia entre os autores. Cabe agora desejar que estes textos possam ser publicados adequadamente para que muitas pessoas, como estudantes e pesquisadores, possam tomar conhecimento dessa preciosa contribuição para a crítica literária brasileira.

## PALAVRAS FINAIS

Diante de tantas descobertas e da intensa travessia intelectual proposta por esta tese, a conclusão, como grande parte das coisas da vida, se faz remendo e não costura nova. A tentativa principal foi de que, com este texto, fosse possível se valorizar a figura do autodidata, filósofo e crítico, Vilém Flusser, cumprindo a função social da pesquisa em divulgar pensadores e seus escritos ainda não conhecidos pelo grande público. Acredito que a empreitada foi conquistada, diante da grandiosidade e do fôlego da produção do autor, bem como de sua qualidade.

O título desta tese propõe que a crítica literária de Vilém Flusser leva o leitor a entender a literatura como ponto de ancoradouro, lugar de morada. Diante da produção desse autor, é possível se compreender a literatura como: ventre, caverna, morada. O significante, a palavra, o “húmus linguístico” seria o chão para aquele que se considera “homem sem chão”, *bodenlos*.

A linguagem seria não só filologia, mas também filosofia, teologia, metafísica. Pelo símbolo edificante se chegaria à terceira margem, um não-lugar, de outro tempo, para fincar os pés. A palavra seria estabilizante, permanente, densa, concreta, material de corpo, fonte de plenitude, de pertencimento, similar ao que deveria ser a morada ou, modernamente, a pátria: substância, esteio, sustentáculo e amparo ao que nela habita.

Segundo o professor e pesquisador José Carlos Santos de Azeredo, referenciando-se em Cunha (2010)<sup>72</sup>, os verbos morar e demorar são ambos derivados do latim. Na língua latina, morare (inf.) e demorare (inf.) possuíam um étimo fundamental comum. Semanticamente, os dois verbos indicam um sentido parecido. *Morare* significaria “retardar, ficar algum tempo em algum lugar”; enquanto que *demorare* teria o mesmo significado, com o acréscimo aspectual de duração do processo.

Ao analisar a obra de Rosa, Vilém Flusser, de alguma maneira, referenciar-se-á à palavra-coisa, trazendo a conotação de casulo, de potência intralinguística,

---

<sup>72</sup> CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Lexikon. 2010.

que pode gerar a morada ao “homem sem chão”. Considerando ser o Outro, a pátria de Flusser; pela literatura de Rosa, pode-se chegar à noção de morada de Flusser.

Mas aí tenho que introduzir um aviso. A coisidade que Guimarães Rosa revela não é a coisidade de uma coisa extralinguística, mas da própria palavra. Pelo seu uso revolucionário da estrutura da frase, o autor consegue fazer resplandecer a palavra como que rejuvenescida, como que recém-saída de seu húmus. E é este o significado das suas frases. Assim, um truque aparentemente lúdico é, na realidade, um método fenomenológico, uma distância irônica, uma “*epoché*” ante a palavra, para a qual o autor nos força. (FLUSSER(12), p.2)

Considerando tudo isso, o que não é possível afirmar é que Vilém Flusser pouca crítica fez. Ao contrário, a escrita era seu meio de sobrevivência e seu estar no mundo; pela escrita crítica ele inaugura, inclusive, um conceito literário: a literatura (de) morada, que faz morada onde se demora, ou seja, onde, pela arte da palavra, se É. E assim, pela escrita crítica, ele deixa seu rastro de imortalidade.



## REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. *In: ABREU, Alzira Alves de (org.). A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50.* Rio de Janeiro: FGV, 1996, p.17-23.

ABREU, Casimiro de. Meus oito anos. *As primaveras.* Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000163.pdf>. Acesso em: 07 ago. de 2017.

ALVES, Martha. O espírito sopra na ironia. *In: KRAUSE, Gustavo, Bernardo (org.). A filosofia da ficção de Vilém Flusser.* São Paulo: Annablume, 2011. p.241-260.

AREDES, Andréia Carla Lopes. *Um estrangeiro entre nós: a produção crítica de Paulo Rónai (1907-1992) no Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo (Vol. I).* 2007, 130f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana.* Chicago: Universidade de Chicago, 1958.

ARQUIVO Nacional. *Posse de Guimarães Rosa na Academia Brasileira de Letras,* 1967. Fundo documental: Correio da Manhã.

AVILA, Myriam. *O retrato na rua: memórias e modernidades na cidade planejada.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AZEREDO, José Carlos Santos de. *Etimologia dos verbos morar e demorar.* WhatsApp. [Mensagem particular]. 21 set. 2020. às 16:23. 1 mensagem de WhatsApp.

BATLICKOVÁ, Eva. *A época brasileira de Vilém Flusser.* São Paulo: Anna Blume, 2010.

BATLICKOVÁ, Eva. Os elementos pós-modernos na obra brasileira de Vilém Flusser. *Revista Ghrebh,* São Paulo, n. 6, p. 51-64, nov. 2004.

BIZZARRI, Edoardo. *Manuscrito.* São Paulo. 22 jun. 1964

BIZZARRI, Edoardo. "Guimarães Rosa e Vico". *Suplemento Literário. Estado de São Paulo,* 19 nov. 1972, p.4.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *In: Escritos sobre mito e linguagem.* São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013. p. 101-119.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. v. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119.

CAMACHO, Fernando. *Entrevista com João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, abril de 1966. *Revista Humboldt*, Munique, v.18, n 37, p. 42-53, 1978.

CAMARA JR., Joaquim Mattoso. *Dicionário de linguística e gramática*. 27. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do lauretê. Suplemento literário. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 dez.1962, p.7.

CASTRO, PEDRO CORNELIO VIEIRA DE. *Physis e Lógos: Riobaldo e a travessia das águas mitopoéticas no Grande Sertão*. 2017, 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CORONEL, Luiz. *Dicionário João Guimarães Rosa – uma odisseia brasileira*. Porto Alegre: Mecenaz, 2006.

COUTINHO, Eduardo de Faria. *Grande Sertão: Veredas. Travessias*. São Paulo: É Realizações, 2013. (Biblioteca Textos Fundamentais).

COUTINHO, Eduardo de Faria. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. p. 202-234. (Coleção Fortuna Crítica).

DINES, Alberto. *O papel do jornal: uma releitura*. 4. ed. ampl. e atual. São Paulo: Summus, 1986.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *O que é crítica literária*. São Paulo: Nankin Editorial, Parábola Editorial: 2016.

FALBEL, Nachman. *Judeus no Brasil: estudos e notas*. São Paulo: Humanitas; Edusp, 2008.

FANTINI, Marli. Relato de uma incerta viagem ["O recado do morro"]. In: *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: SENAC; Cotia: Ateliê, 2003. p. 185-206.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., 2013, Bahia. *Anais...* [S.l.]: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2013. Disponível em: [http://compos.org.br/data/biblioteca\\_2027.pdf](http://compos.org.br/data/biblioteca_2027.pdf). Acesso em: 25 jul.2019.

FERREIRA, Mauro. *Aprender e praticar gramática*. São Paulo: FTD, 2014.

FERRER, Sidney Rodrigues. *Marginal e apátrida na filosofia brasileira: uma análise sociológica sobre Vilém Flusser*. 2012, 152 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em sociologia do Departamento de Sociologia,

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FINGER, Anke. Vilém Flusser e os estudos culturais. *In*: FINGER, A.; GULDIN, R.; KRAUSE, G. B. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 37-58.

FINGER, Anke. *Vilém Flusser – uma introdução*. São Paulo: Annablume. 2008.

FIORIN, José Luiz. *Argumentação*. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

FLUSSER Studies. *Artigos sobre vida e obra de Vilém Flusser*. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/>. Acesso entre 2016 e 2020.

FLUSSERBRASIL. *Ensaio em português*. Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com/artigos.html>. Acesso em: 2016 a 2020.

FOLHA de São Paulo. 18 mar. 1972. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720318-29742-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 12 ago. 2020.

FREUD, Sigmund. “O estranho” (1919). *In*: FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 368-407.

GERONIMO, Vanessa. *A Teoria da Transcrição de Haroldo de Campos: O Tradutor como Recriador. Como é? /Ensaio. e Ed. 013*. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-013/a-teoria-da-transcriacao-de-haroldo-de-campos-o-tradutor-como-recriador-vanessa-geronimo/>. Acesso em: 29 nov.2017.

GIANOTTI, José Arthur. Depoimento. *In*: KRAUSE, Gustavo Bernardo; MENDES, Ricardo. *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p.227-235.

GOODWIN, Matthew D. The Brazilian Exile of Vilém Flusser and Stephan Zweig. *Flusser Studies* 07, 2008. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/pag/archive07.htm>. Acesso em: 13 ago. 2019.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: PUF, 1951.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira. João Guimarães Rosa*. Números 20 e 21. Rio de Janeiro, 2006.

JAIME, Jorge. *História da filosofia no Brasil*. 2. ed. São Paulo: UNISAL; Petrópolis: Vozes, 2000. v. 2.

JOHNSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; SCHULMAN, Norma. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Autêntica: Belo Horizonte, 2006.

KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e Literatura: escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. São Paulo: Edusp, 2003.

NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*. Manuscrito. 1966.

KRAUSE, Gustavo Bernardo (org.). *A filosofia da ficção de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2011.

KRAUSE, Gustavo Bernardo et al. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. "Como se". Disponível em: elianemariadc@gmail.com. Acesso em: 1 out. de 2020.

KRAUSE, Gustavo Bernardo; GULDIN, Rainer. *O homem sem chão – a biografia de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2017.

KRAUSE, Gustavo Bernardo; MENDES, Ricardo (org.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAGES, Susana Kampff. "Depois de babel: Guimarães Rosa e a tradução". In: *Jornada Guimarães Rosa – 50 anos de publicação de Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*. UFF. Niterói: 2006. 1 CD.

LAGES, Susana Kampff. Em busca de uma linguagem humana: Flusser e Haroldo de Campos. *Revista 18*, São Paulo, ano 5, n. 20, p.39-40, jun./ago. 2007.

LOPES, Vera. "Fita verde no cabelo: uma rede de leituras". In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA (1908-1967). Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. 686-690.

LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. *Do artístico ao jornalístico: vida e morte de um Suplemento: Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo (1956-1974)*. 2002, 176f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MACHADO, Ana Maria. *Contos de fadas*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MARTINS, Ana Cecilia Impellizieri de Souza. *Paulo Rónai, um homem contra Babel - o itinerário de engajamento no Brasil*. 2015, 289f. Tese (Doutorado em Letras) -

Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2015.

NETO, Adriano Bitaraes. “Um olhar enveredado pelos labirintos especulares de Guimarães Rosa”. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA (1908-1967). Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 735-749.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

PACHIONI; GONCALVES. *A história das cercas*. Disponível em: <http://www.clubeamigosdocampo.com.br/artigo/a-historia-dascercas-1018>. Acesso em: 21 set. 2016.

PERRAULT, Charles. *Le chaperon rouge*. Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/contes/gros/chaperon/perrault.htm>. Acesso em: 7 ago. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Flores da escrivantina*. Companhia das Letras. 1990.

PINTO, Ana Paula de Ávila. “Unheimlich ser-tão”. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA (1908-1967). Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p.52-59.

PITTA, Maurício Fernando. “Humboldt e Heidegger sobre linguagem: expressão do espírito ou morada do ser?” *Filogenese*. v. 7, n 1, p. 108-120, 2014. Disponível em: [https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/10\\_mauriciopittpdf](https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/10_mauriciopittpdf). Acesso em: 9 nov. 2017.

PRADO, Bento Jr. *Alguns ensaios: filosofia, literatura e psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

REINALDO, Gabriela. “Estômago de ostra – notas sobre processos tradutores em Haroldo de Campos, Vilém Flusser e Guimarães Rosa”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 263-273, jul. 2010.

ROSA, Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

ROSA, Guimarães. Recado do Morro. In: ROSA, Guimarães. *No urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p.5-70.

ROSA, Guimarães. *Fita verde no cabelo – Nova velha estória*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. Ilustrações: Roger Mello.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, Guimarães. *João Guimarães Rosa - Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Resenha de Língua e Realidade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 jun. 1964. O Suplemento Literário, p.2.

SANTAELLA, Lúcia. Flusser na virada do milênio. *In: KRAUSE, Gustavo Bernardo; MENDES, Ricardo. Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Dumará, 1999. p.117-130.

SANTIAGO, Silviano. A crítica literária no jornal. *In: SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre: a crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. da Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. p. 157-167.

SCHÄFFAUER, Markus. Além da ficção. *In: KRAUSE, Gustavo, Bernardo (org.). A filosofia da ficção de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2011. p.221-240.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. “Você é a Dora? Eu sou o Guimarães”: Encontros míticos do escritor mineiro com a poeta paulista Dora Ferreira da Silva”. *Em Tese*, Belo Horizonte, v.22, n.2, p.157-174, maio/ago. 2016.

SOUZA, Mauricio Rodrigues de. *Experiência do outro, estranhamento de si: dimensões da alteridade em antropologia e psicanálise*. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia Experimental) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SPANUDIS, Theon. *Manuscrito*. [19--] século certo. Arquivo IEB USP, TS-CAD151-001, caixa 8.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América, a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira. Ave, Palavra. *CALIGRAMA*, Belo Horizonte, n. 13, p. 139-153, dez. 2008.

WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo – 1956-67 (subsídios para a história da crítica literária no Brasil)*. 1982. (Dissertação de Mestrado) – Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

ZIELINSKI, Siegfried; WEIBEL, Peter; IRRGANG, Daniel. *Flusseriana – an intellectual toolbox*. Minneapolis: Univocal Publishing & University of Minnesota Press. 2015.

## APÊNDICE A - Bibliografia de Vilém Flusser

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos* – uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Retradução enquanto método de trabalho*. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-retraducao.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2017.

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

FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 2002.

FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo*. São Paulo, Annablume, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Anna Blume, 2007b.

FLUSSER, Vilém; ROUANET, Sergio P. *Correspondência*. São Paulo: Annablume, 2014.

FLUSSER, Vilém. *Vários manuscritos*. In: *FlusserBrasil*. Consultados ao longo da execução desta tese (2016-2020).

**APÊNDICE B - Manuscritos de Vilém Flusser**

FLUSSER(a), Vilém. *Ser Judeu I*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(b), Vilém. *Os tchecos*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(c), Vilém. *Praga, a cidade de Kafka*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(d), Vilém. *Ser Judeu IV*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(e), Vilém. *Ame teu outro como a ti próprio*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(f), Vilém. *Ser Judeu III*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(g), Vilém. *Judeus e línguas*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(h), Vilém. *Apátridas e patriotas*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(i), Vilém. *Poesia e verso*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(j), Vilém. *Da migração dos povos*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(k), Vilém. *Poemas de Dora Ferreira da Silva*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER (l)), Vilém. *Kafka*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(m), Vilém. *Esperando por Kafka*. Manuscrito. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(n), Vilém. *Exílio e criatividade*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(o), Vilém. *Da migração dos povos*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(p), Vilém. *Exílio e criatividade*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(q), Vilém. *Apátridas e patriotas II*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(r), Vilém. *Para uma fenomenologia da imigração*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(s), Vilém. *Literatura brasileira de vanguarda?* Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(t), Vilém. *Anatol Rosenfeld*. Manuscrito [19--] século certo.

FLUSSER(u), Vilém. *Problemas linguísticos dos judeus no Brasil*. Manuscrito [19--] século certo.



- FLUSSER(v), Vilém. *Critérios em poesia*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(w), Vilém. *Nascimento do poema*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(x), Vilém. *Um poema*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(y), Vilém. *O mito em Guimarães Rosa*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(z), Vilém. *Do estranho*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(1), Vilém. *Arte de retaguarda*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(2), Vilém. *Critérios em poesia*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(3), Vilém. *O poeta itinerante de Neide Archanjo*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(4), Vilém. *Duas maneiras de ler*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(5), Vilém. *Moramos?* Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(6), Vilém. *Do Barroco*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(7), Vilém. *Literatura popular*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(8), Vilém. *Benedito Nunes: o mundo de Clarice Lispector*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(9), Vilém. *Modelo para crítica estética de textos*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(10), Vilém. *Pontos de vista*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(11), Vilém. *Guimarães Rosa. (ponto final)*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(12), Vilém. *Estilo em Guimarães Rosa*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(13), Vilém. *Guimarães Rosa e a geografia*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(14), Vilém. *Invenção narrativa de Guimarães Rosa*. Manuscrito [19--] século certo.
- FLUSSER(15), Vilém. *Língua e poesia em Guimarães Rosa*. Manuscrito [19--] século certo.

**APÊNDICE C** - Artigos de Vilém Flusser publicados em *O suplemento Literário do Jornal O Estado de São Paulo* (1961-1971)<sup>73</sup>

FLUSSER, Vilém. Praga, a cidade de Kafka. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 out. 1961. O Suplemento Literário, p. 3

FLUSSER, Vilém. Est modus in rebus... *Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 nov. 1961. O Suplemento Literário, p. 3

FLUSSER, Vilém. A Vaca. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 dez. 1961. O Suplemento Literário, p. 3

FLUSSER, Vilém. Dois dos limites da língua. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 jan. 1962. O Suplemento Literário, p.2

FLUSSER, Vilém. Das línguas santas. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 jan 1962. O Suplemento Literário, p.1

FLUSSER, Vilém. Língua única. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1962. O Suplemento Literário, p. 4

FLUSSER, Vilém. Do tempo e de como acabará. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 mar. 1962. O Suplemento Literário, p. 6

FLUSSER, Vilém. Da tradução (e da morte). *Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 mai. 1962. O Suplemento Literário, p. 4

FLUSSER, Vilém. Vontade e poder. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1962. O Suplemento Literário, p. 2

FLUSSER, Vilém. "Palavras". *Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 set. 1962. O Suplemento Literário, n. 298, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Do projeto. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 out. 1962. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Nomear. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 dez. 1962. O Suplemento Literário, p. 4.

---

<sup>73</sup> Levantamento retirado de: FERRER, Sidney Rodrigues. *Marginal e apátrida na filosofia brasileira: uma análise sociológica sobre Vilém Flusser*. 2012, 152f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Programa de Pós-graduação em sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012 [pdf]. Nota da autora: requer pesquisa de confirmação com os arquivos.

FLUSSER, Vilém. Do Diabo. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 fev. 1963. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Da inércia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 mar. 1963. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Da inveja. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 abr. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Da diversão. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 jun. 1963. O Suplemento Literário, p.4

FLUSSER, Vilém. Do empate. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 jun. 1963. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Vicente Ferreira da Silva. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1963. O Suplemento Literário, ano VII, n. 349, p. 6

FLUSSER, Vilém. O trivial. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 out. 1963. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. O Escudo nas portas de Constantinopla. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 nov. 1963. O Suplemento Literário, p. 6.

FLUSSER, Vilém. Da gula. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 dez. 1963. O Suplemento Literário, p. 3

FLUSSER, Vilém. O “iapa” de Guimarães Rosa. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1963. O Suplemento Literário, p.1

FLUSSER, Vilém. Da navalha de Occam. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 fev. 1964. O Suplemento Literário, p. 3.

FLUSSER, Vilém. Da flauta de Pan. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 fev. 1964. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Da naturalização. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 mar. 1964. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Vagabundos do Dharma ou cabeças de ovo. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 abr. 1964. O Suplemento Literário, p. 3.

FLUSSER, Vilém. Em louvor do espanto. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 abr. 1964. O Suplemento Literário p. 4.

FLUSSER, Vilém. 5. ...CxB? *Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 maio 1964. O Suplemento Literário, p. 6.

FLUSSER, Vilém. Concreto-abstrat. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 jun. 1964. O Suplemento Literário, p. 1.

FLUSSER, Vilém. Língua e Realidade. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1964. O Suplemento Literário, p. 3.

FLUSSER, Vilém. Peleologia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 jul. 1964. O Suplemento Literário, p.6.

FLUSSER, Vilém. Da religiosidade. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 jul. 1964. O Suplemento Literário, p. 1.

FLUSSER, Vilém. Crítica de Cinema. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 ago. 1964. O Suplemento Literário, p.5.

FLUSSER, Vilém. O mito do cubo. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 ago. 1964. O Suplemento Literário, p.4.

FLUSSER, Vilém. Limites borrados. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 1964. O Suplemento Literário, p.1.

FLUSSER, Vilém. Por quê e para quê? *Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1964. O Suplemento Literário, p. 2.

FLUSSER, Vilém. Um mundo fabuloso. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1964. O Suplemento Literário, p. 1.

FLUSSER, Vilém. "Coincidência incrível". *Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1965. O Suplemento Literário, p. 3.

FLUSSER, Vilém. Ser judeu em Andorra. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 jan 1965. O Suplemento Literário, p. 5.

FLUSSER, Vilém. Do funcionário. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 mai. 1965. O Suplemento Literário, p. 1.

FLUSSER, Vilém. Da manipulação. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 jun. 1965. O Suplemento Literário, p.5.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da ciência. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 jun. 1965. O Suplemento Literário, n. 434, p. 3.

FLUSSER, Vilém. Da Cinelândia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 jul. 1965. O Suplemento Literário, p. 3.

FLUSSER, Vilém. Henry Jolles. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 jul. 1965. O Suplemento Literário, p. 1.

FLUSSER, Vilém. Da clarividência. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 ago. 1965. O Suplemento Literário, p. 3.

FLUSSER, Vilém. Da Bienal. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 set. 1965. O Suplemento Literário, p.6.

FLUSSER, Vilém. Não imaginarás. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 out. 1965. O Suplemento Literário, p.1.

FLUSSER, Vilém. Do primitivo – I. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1965. O Suplemento Literário, p.4.

FLUSSER, Vilém. Do primitivo – II. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 nov. 1965. O Suplemento Literário, p.3.

FLUSSER, Vilém. Da desconversa. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 fev.1966. O Suplemento Literário, p.1.

FLUSSER, Vilém. Da vingança. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 abr.1966. O Suplemento Literário, p.6.

FLUSSER, Vilém. Da futilidade da história. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 mai.1966. O Suplemento Literário, p. 6.

FLUSSER, Vilém. Do uivar. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 jun.1966. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Do leigo. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 jul.1966. O Suplemento Literário, p.6.

FLUSSER, Vilém. Do espelho. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 ago.1966. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Da ordem. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 set.1966. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Vilém.? *Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 out.1966. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Da superação. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 nov.1966. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Dos 400 anos. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 dez. 1966. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Revendo a Europa. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1967. O Suplemento Literário, p.3.

FLUSSER, Vilém. Norte-Sul. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 abr. 1966. O Suplemento Literário, p.4.

FLUSSER, Vilém. Indagações sobre a origem da língua. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1967. O Suplemento Literário, p.1.

FLUSSER, Vilém. Aberturas. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 jul. 1967. O Suplemento Literário, p. 3.

FLUSSER, Vilém. O avanço da industrialização. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 jul. 1967. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Ensaio. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 ago. 1967. O Suplemento Literário, p. 5.

FLUSSER, Vilém. Traduções são possíveis. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1967. O Suplemento Literário, p. 3.

FLUSSER, Vilém. A Idade Moderna. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 out. 1967. O Suplemento Literário, p. 5.

FLUSSER, Vilém. O autor e a imortalidade. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1967. O Suplemento Literário, p.1.

FLUSSER, Vilém. Bienal e fenomenologia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 dez. 1967. O Suplemento Literário, p.3.

FLUSSER, Vilém. Jogos. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 dez. 1967. O Suplemento Literário, n. 556, p. 1.

FLUSSER, Vilém. Generalidades, misticismo e sedução. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 jan. 1968. O Suplemento Literário, p.4.

FLUSSER, Vilém. Variações sobre um tema. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 fev. 1968. O Suplemento Literário, p.3.

FLUSSER, Vilém. Política e língua. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 mar. 1968. O Suplemento Literário, p. 3.

FLUSSER, Vilém. Movimento e estrutura. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 mar. 1968. O Suplemento Literário, p.6.

FLUSSER, Vilém. Megalomania e microfilia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 jun. 1968. O Suplemento Literário, p. 3.

FLUSSER, Vilém. Na crista do dilema. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 jul. 1968. O Suplemento Literário, p.4.

FLUSSER, Vilém. Especulações em torno do filme. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 ago. 1968. O Suplemento Literário, p. 3.

FLUSSER, Vilém. Movimento de massa. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1968. O Suplemento Literário, p. 3.

FLUSSER, Vilém. Sincronização da diacronia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 set. 1968. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. O congresso de filosofia em Viena. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 set. 1968. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Um caso consumido. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 nov. 1968. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Adam Scharff como motivo. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 nov. 1968. O Suplemento Literário, p. 6.

FLUSSER, Vilém. Wega, ou a essência do Romantismo. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1968. O Suplemento Literário, p.6.

FLUSSER, Vilém. Gênese e estrutura, ou a essência do Romantismo. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 jan. 1969. O Suplemento Literário, p. 5.

FLUSSER, Vilém. Do tempo e de como ele acabará. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 fev. 1969. O Suplemento Literário, p. 3.

FLUSSER, Vilém. Da raiva. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 fev. 1969. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Espírito de época. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 mar. 1969. O Suplemento Literário, p.4.

FLUSSER, Vilém. Do olho selvagem. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 mar. 1969. O Suplemento Literário, p.5.

FLUSSER, Vilém. Wittgenstein traduzido? *Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 mar. 1969. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Diacronia e diafaneidade. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 abr. 1969. O Suplemento Literário, p. 5.

FLUSSER, Vilém. In memoriam. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 mai. 1969. O Suplemento Literário, p. 5.

FLUSSER, Vilém. Dáctilo e liberdade. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 jun. 1969. O Suplemento Literário, p.3.

FLUSSER, Vilém. Da banalidade do mal. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 jul. 1969. O Suplemento Literário, p. 5.

FLUSSER, Vilém. Da lunática autonomia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1969. O Suplemento Literário, p.5.

FLUSSER, Vilém. As bienais de São Paulo e a vida contemplativa. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 set. 1969. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Flexor e o novo homem. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 dez. 1969. O Suplemento Literário, p. 5.

FLUSSER, Vilém. Dos centros de decisão na década de 70. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 jan. 1970. O Suplemento Literário, p. 1.

FLUSSER, Vilém. Do laser. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 mai. 1970. O Suplemento Literário, p. 1.

FLUSSER, Vilém. Crise na educação. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 jun. 1970. O Suplemento Literário, p.3.

FLUSSER, Vilém. Sobre a ponte de Avignon. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 jul. 1970. O Suplemento Literário, p.4.

FLUSSER, Vilém. Do supérfluo. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 set. 1970. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Tapeçarias. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 out. 1970. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. O mundo palco. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1970. O Suplemento Literário, p. 6.

FLUSSER, Vilém. Do viajar. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1970. O Suplemento Literário, p.6.

FLUSSER, Vilém. O espírito do tempo nas artes plásticas. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 jan. 1971. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Nascimento do poema. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 fev. 1971. O Suplemento Literário, p.3.

FLUSSER, Vilém. Do desengajamento. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 mar. 1971. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. O preto é belo. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 abr. 1971. O Suplemento Literário, p. 5.

FLUSSER, Vilém. Procissão sevilhana. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 mai. 1971. O Suplemento Literário, p. 4.

FLUSSER, Vilém. Da construtividade. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 set. 1971. O Suplemento Literário, p.3.

FLUSSER, Vilém. Do hóspede até o hóspede-trabalhador. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1971. O Suplemento Literário, p. 3.

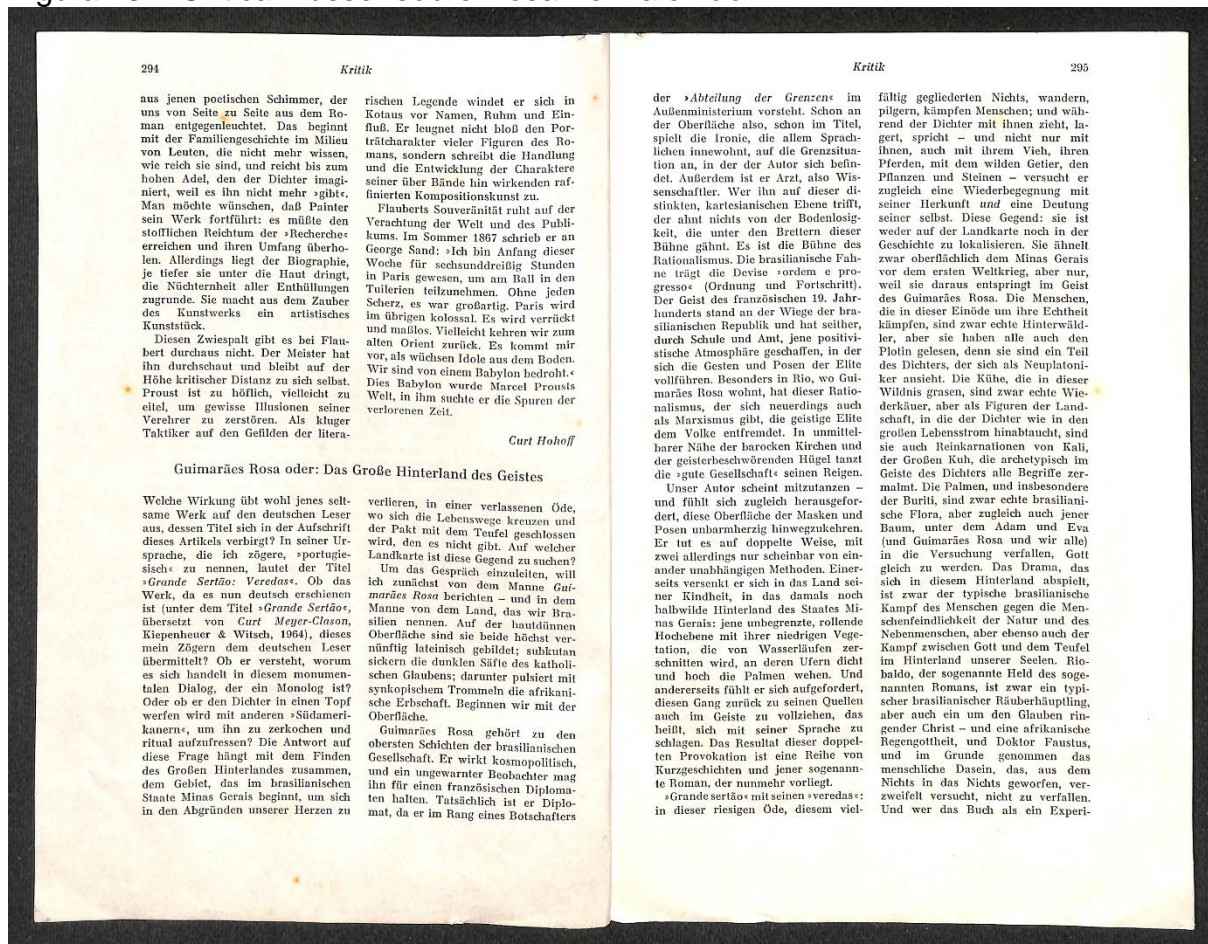


FLUSSER, Vilém. Estrangeiros no mundo. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 29 set. 1990. O Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19900929-35468-nac-0091-cul-3-not/busca/estrangeiros+mundo>. Acesso em: 10 out.2019.

## ANEXO A - Crítica em outras línguas

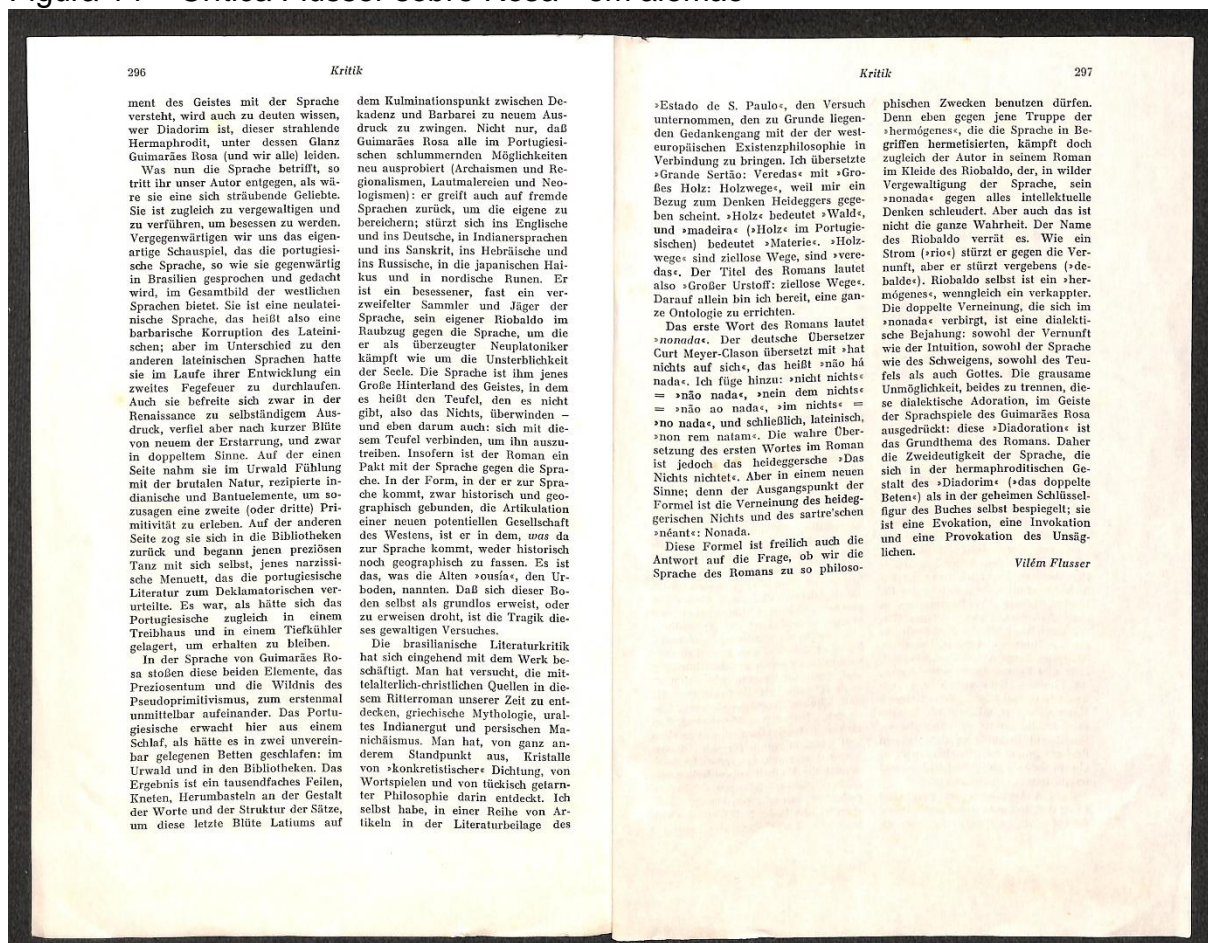
Flusser escreveu ainda outras críticas à obra de Rosa em línguas estrangeiras, como em alemão. Isso pode ser observado em:

Figura 13 – Crítica Flusser sobre Rosa - em alemão



Fonte: FLUSSER, 1965.

Figura 14 – Crítica Flusser sobre Rosa - em alemão



Fonte: FLUSSER, 1965<sup>74</sup>

<sup>74</sup> FLUSSER, Vilém. "Guimarães Rosa oder: Das große Hinterland des Geistes". In: *Merkur*, ano 19, n. 204, p. 294-297.

## ANEXO B - Sumário – vol. II <sup>75</sup>

### • Referentes aos Capítulos II e III:

#### A

Alguns problemas atuais de poesia [sem referência\_2818]  
 Ame teu outro como a ti próprio [M6-SHALOM-05-201- ou M7-UNESP-02-103-]  
 Anatol Rosenfeld [sem referência \_1683\_]  
 Apátridas e patriotas I [M2-2163]  
 Apátridas e patriotas II [M2-37-79]  
 Arte de retaguarda [M9-AZUL-04-323]

#### B

Benedito Nunes – o mundo de Clarice Lispector [sem referência] \_377\_

#### C

Critérios em poesia [sem referência] \_2838\_

#### D

Da Ficção [M4-DIÁRIO-08-149]  
 Da Língua Portuguesa [M5 –IBF- 01 – 159]  
 Da migração dos povos [sem referência] \_2846\_  
 Da naturalização [M1-23-24]  
 Desafios da língua brasileira [M10 – VOZES – 01 – 362]  
 Do Barroco [sem referência] \_2860\_  
 Do Estranho [sem referência] \_2864\_  
 Duas maneiras de ler [sem referência] \_2873\_

#### E

Ensaio [M2 -10- 52]  
 Ensaio para um estudo do significado ontológico da língua [M5 – IBF – 03 – 161]  
 Esperando por Kafka [1-DR-07-952]  
 Estrangeiros no mundo [M2-21-63]  
 Exílio e criatividade [sem referência] \_2693\_

#### F

Flusser entre apátridas e patriotas [M2-37-79-]

#### I

Ironia *Folha de São Paulo*, 26/02/1972 [somente no site FLUSSERBRASIL]

#### J

Judeus e línguas [sem referência] \_1679\_

#### K

Kafka [sem referência] \_2883\_

#### L

Literatura brasileira de vanguarda [1-DR-13-958]

---

<sup>75</sup> Referências no *Arquivo Vilém Flusser São Paulo*, a partir de uma solicitação agendada para consulta. Disponível em: <http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/>. Acesso a partir de 25 jul.2019.

Literatura popular [sem referência] \_2886\_  
 Livros [sem referência – 2357-]

**M**

Modelo para crítica estética de textos [sem referência] \_2888\_  
 Moramos [sem referência] \_2891\_

**N**

Nascimento do poema [M3-23-110]

**O**

O intelectual paulistano (excertos) [sem referência] \_1680\_  
 O mito de Sísifo de Camus [sem referência – 2360 -]  
 O poeta itinerante, de Neide Archanjo [sem referência] \_3076\_  
 Os tchecos [sem referência] \_2906\_  
 Os valores do Ocidente [M8 – FSP = PZ – 03 – 248]

**P**

Para uma fenomenologia da imigração [M5-IBF-23-183]  
 Poemas de Dora Ferreira da Silva [sem referência] \_1677\_  
 Poemas do amor e do tempo [M5 – IBF – 15 – 174]  
 Poesia e verso [sem referência] \_2910\_  
 Pontos de vista [sem referência] \_2911\_  
 Praga: a cidade de Kafka [faltando] M1-01-2  
 Problemas linguísticos dos judeus no Brasil [M4-CR=ISR-01-135]

**S**

*Scribere necesse est, vivere non est* [sem referência – 2919 -]  
 Ser judeu I – aspecto existencial [sem referência] \_2921\_  
 Ser judeu II – aspecto cultural [sem referência] \_2922\_  
 Ser judeu III – aspectos sócio-políticos [sem referência] \_2923\_  
 Ser judeu IV – aspectos religiosos [sem referência] \_2924\_

**T**

Terezin: poemas de Edith Arnhold [sem referência – 2701 -]

**U**

Um poema [M8-FSP=PZ-12-261]  
 Uma lenda [sem referência – 2691 -]

**W**

Wega, ou a essência do romantismo [M3 – 03 – 88]

- **Referentes aos Capítulo IV – especial João Guimarães Rosa:**

**D**

Da flauta de Pan [1-DR-18-963]

Da navalha de Occam [1-DR-17-962]

**E**

Estilo de Guimarães Rosa [sem referência] \_2876\_

**G**

Guimarães Rosa e a geografia [M10-COMENT-04-354]

Guimarães Rosa. ou O autor e a imortalidade [M2-13-55-]

**I**

Invenção narrativa de Guimarães Rosa [sem referência] \_2880\_

**L**

Língua e Poesia em Guimarães Rosa [sem referência] \_2885\_

**O**

O iapa de Guimarães Rosa 1 [DR-16-961-]

O mito em Guimarães Rosa [sem referência] \_2898\_

## ANEXO C - Consulta IEB

Figura 15 - Ficha de solicitação de consulta - Arquivo IEB - USP

Solicitação de Documentos do Arquivo IEB/USP

Página 1 de 1

**SOLICITAÇÃO DE DOCUMENTOS**

Registro 2 de 2  
 Voltar para a lista

**Informações do consultante**  
 Nome: ELIANE MARIA DENIZ CAMPOS  
 CPF/Passaporte: 06384468646

**Documentos selecionados para consulta**

<input type="checkbox"/>	Acervo	Documento	Unidade de Armazenamento	Status	Consultado <input checked="" type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	Theon Spanudis	TS-CP-VF005	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input checked="" type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	Theon Spanudis	TS-CP-VF006	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input checked="" type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	Theon Spanudis	TS-CP-VF007-01	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input checked="" type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	Theon Spanudis	TS-CP-VF007-02	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input checked="" type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	Theon Spanudis	TS-CP-VF009	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input checked="" type="checkbox"/>

Data: 12/07/2018

[http://200.144.255.206/sga/solicitacaoDocumentos.asp?Numero\\_Registro\\_Lista=2&P...](http://200.144.255.206/sga/solicitacaoDocumentos.asp?Numero_Registro_Lista=2&P...) 25/10/2020

Fonte: IEB, 2020.

## Figura 16 - Ficha de solicitação de consulta - Arquivo IEB - USP

Solicitação de Documentos do Arquivo IEB/USP

Página 1 de 1

SOLICITAÇÃO DE DOCUMENTOS					
Registro 2 de 2					
<a href="#">Voltar para a lista</a>					
<b>Informações do consulente</b>					
Nome: ELLANE MARIA DINIZ CAMPOS					
CPF/Passaporte: 06384468646					
<b>Documentos selecionados para consulta</b>					
	Acervo	Documento	Unidade de Armazenamento	Status	Consultado
1	Aracy de Carvalho Guimarães Rosa	ACGR-0915	Caixa 29	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
2	Aracy de Carvalho Guimarães Rosa	ACGR-RJGR-079	MAPOTECA ANTIGA 04 - Gaveta 01 - Aracy de Carvalho Guimarães Rosa	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
3	João Guimarães Rosa	JGR-CT-01.40	Caixa 014 Antiga CT - Cx. 01]	Disponível para consulta	<input checked="" type="checkbox"/>
4	João Guimarães Rosa	JGR-CT-01.49	Caixa 014 Antiga CT - Cx. 01]	Disponível para consulta	<input checked="" type="checkbox"/>
5	João Guimarães Rosa	JGR-CT-04.41	Caixa 020 Antiga CT - Cx. 07]	Disponível para consulta	<input checked="" type="checkbox"/>
6	João Guimarães Rosa	JGR-CT-04.62	Caixa 021 Antiga CT - Cx. 08]	Disponível para consulta	<input checked="" type="checkbox"/>
7	João Guimarães Rosa	JGR-CT-04.71	Caixa 021 Antiga CT - Cx. 08]	Disponível para consulta	<input checked="" type="checkbox"/>
8	João Guimarães Rosa	JGR-CT-04.72	Caixa 021 Antiga CT - Cx. 08]	Disponível para consulta	<input checked="" type="checkbox"/>
9	João Guimarães Rosa	JGR-PA-03.06	Caixa 122 Antiga PA - Cx. 01 a 03]	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
10	João Guimarães Rosa	JGR-R03.54	Caixa 089 Antiga MEP - Cx. 03]	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
11	João Guimarães Rosa	JGR-R09.084	Caixa 094 Antiga MEP - Cx. 08]	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
12	João Guimarães Rosa	JGR-R&d13-031	Caixa 134	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
13	João Guimarães Rosa	JGR-R&d4-019	Caixa 131	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
14	João Guimarães Rosa	JGR-REC-031	Caixa 103 Antiga MEP - Cx. 17]	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
15	Theon Spanudis	TS-CAD151-001	Caixa 08	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
16	Theon Spanudis	TS-CP-VF001	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
17	Theon Spanudis	TS-CP-VF002	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
18	Theon Spanudis	TS-CP-VF003	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
19	Theon Spanudis	TS-CP-VF004	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
20	Theon Spanudis	TS-CP-VF005	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
21	Theon Spanudis	TS-CP-VF006	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
22	Theon Spanudis	TS-CP-VF007-01	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
23	Theon Spanudis	TS-CP-VF007-02	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
24	Theon Spanudis	TS-CP-VF009	Caixa 19 - correspondências em Português	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
25	Yolanda Mohalyi	YM-0480	MAPOTECA ANTIGA 05 - Gaveta 04 - Yolanda Mohalyi	Disponível para consulta	<input type="checkbox"/>
Data: 10/07/2018					
<input type="button" value="Sair"/>					

[http://200.144.255.206/sga/solicitacaoDocumentos.asp?Numero\\_Registro\\_Lista=2&P...](http://200.144.255.206/sga/solicitacaoDocumentos.asp?Numero_Registro_Lista=2&P...) 25/10/2020

Fonte: IEB (2020)