

Os personagens de Vilém Flusser¹

The characters of Vilém Flusser

Gustavo Bernardo

Doutor em Literatura Comparada, Professor Associado de Teoria da Literatura na UERJ e pesquisador 1D do CNPq. Publicou doze ensaios, entre eles *A dúvida de Flusser* (Globo, 2002) e *A ficção de Deus* (Annablume, 2014). Publicou ainda onze romances, entre os quais *A filha do escritor* (Agir, 2008) e *Nanook* (Rocco, 2016). Atualmente escreve, junto com o professor Rainer Guldin, da Università della Svizzera Italiana, a biografia de Vilém Flusser, intitulada *O homem sem chão*.

Email: gustavobernardokrause@gmail.com

SUBMETIDO EM: 20/02/2016

ACEITO EM: 11/03/2016

DOSSIÊ

RESUMO

Esse trabalho discute a estreita relação entre literatura e filosofia a partir da obra do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser. O trabalho considera que os escritores tchecos Franz Kafka e Jaroslav Hašek, bem como o escritor brasileiro João Guimarães Rosa, são fundamentais para a constituição do pensamento de Vilém Flusser. Sérgio Paulo Rouanet diz que o amigo Vilém Flusser é uma espécie de “meta-Švejk”. O próprio Flusser se considera uma espécie de “pós-Kafka”. O nosso trabalho, por sua vez, explora a hipótese de que o célebre conto de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”, tenha sido inspirado na vida e no pensamento de Vilém Flusser.

PALAVRAS-CHAVE: Vilém Flusser; Franz Kafka; Guimarães Rosa.

ABSTRACT

This paper discusses the close relationship between literature and philosophy from the work of Czech-Brazilian philosopher Vilém Flusser. The paper considers that the Czech writers Franz Kafka and Jaroslav Hašek, just as well the Brazilian writer João Guimarães Rosa, are essential to the constitution of the Flusserian thinking. Sergio Paulo Rouanet says that his friend Flusser is a kind of “meta-Švejk”, while Flusser considers himself as a kind of “post-Kafka”. Our work, in turn, explores the hypothesis that the famous story written by Guimarães Rosa, “The third bank of the river”, was inspired by the life and thought of Vilém Flusser.

KEYWORDS: Vilém Flusser; Franz Kafka; Guimarães Rosa.

¹ O presente texto foi apresentado no seminário “Vilém Flusser: pós-história e a crítica da idolatria”, na PUC-RS, em 30 de outubro de 2015.

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... (Hašek, 1967, p.XX)

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, infelizmente, mal pôde desfrutar, porque morreu tuberculoso, em 1923.

O romance narra as aventuras, ou melhor, as desventuras de um soldado veterano, chamado Josef Švejk, durante a Primeira Guerra Mundial. As desventuras de Švejk parecem ampliar, de maneira tragicômica, as desventuras de outro famoso personagem tcheco, conhecido como Gregor Samsa.

Gregor é o infeliz protagonista do romance *A metamorfose* – no original em alemão, *Die Verwandlung* –, escrito por Franz Kafka em 1912 e publicado em 1915. Apenas um ano depois de Hašek, em 1924, Kafka viria a falecer, e também em consequência da tuberculose.

Mas o que têm a ver os dois autores e seus personagens com Vilém Flusser?

Vilém nasce em 1920. Sua infância e adolescência são marcadas por esses dois romances, dos mais famosos na literatura tcheca. A maneira como ele os cita mostra que ele os aproxima entre si e de si mesmo. Por fim, o filósofo claramente 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 também nos livros, se esforça bastante, e com bastante ironia, para valorizar o personagem Flusser.

Antes, porém, de reconhecermos aquela apropriação e esta valorização autoficcional, tentemos entender porque as desventuras de Josef Švejk ampliam as desventuras de Gregor Samsa. Tais desventuras começam logo na primeira frase do romance de Kafka, como lemos no original alemão:

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Traumen erwachte fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt.

Uma tradução literal da frase seria: “quando certa manhã Gregor Samsa de sonhos intranquilos acordou, metamorfoseado em sua cama num inseto monstruoso encontrou-se”.

Os tradutores costumam traduzir o termo *Ungeziefer* como “inseto” ou “inseto monstruoso”. Já houve quem deduzisse a espécie a partir da descrição subsequente e então o traduzisse logo como “uma barata gigantesca”.

Todavia, no alemão coloquial usado na região da Boêmia, *Ungeziefer* significa antes “animal limpo de maneira insuficiente para o sacrifício”, enquanto que no alemão moderno a palavra pode querer dizer “verme” ou “inseto”. A tradução, portanto, nos faz perder dois significados importantes: primeiro, que a história de Gregor Samsa é a história de um sacrifício ritual, e segundo, que ele ainda se mostra sujo até mesmo para ser sacrificado.

Gregor deve ser sacrificado no altar da exploração do homem pelo homem, mas nem para isso ele serve direito, se não consegue se apresentar suficientemente limpo para o ritual do sacrifício. A sujeira de Gregor, no caso, reside na metáfora em que ele se transforma, ao encarnar as suas próprias alienação, desumanização, coisificação e, por fim, “insetização”.

Sabemos então que Gregor sempre sacrificou sua vida e suas vontades pela sua família, trabalhando como caixeiro-viajante para um patrão explorador de modo a prover as necessidades da mãe, da irmã e do próprio pai inerte. Tratado pelos familiares e pelo seu patrão quase como um inseto imundo e desprezível, ele, ao invés de se revoltar, acaba se tornando realmente um inseto desprezível e imundo.

A reação indignada do pai e do patrão, porém, mostram que não poderia haver revolta maior e mais efetiva. O jogo da exploração e da humilhação se baseia em palavras e ações contraditórias, aquelas jurando que só querem o bem do sujeito, estas esmagando-o até que ele vire uma pasta amorfa. Quando o jogador que encarna o papel da vítima transforma-se completamente naquilo que se esforçam para que ele se transforme, ou pior, se deforme, revela-se o papel dos demais jogadores. Este papel é, antes de tudo, perverso.

A história de Gregor Samsa é com frequência lida como uma fábula surrealista, mas na verdade se trata de uma narrativa mais realista do que os supostos reis desejariam. Gregor nem se submete até se tornar aquela pasta amorfa, nem se revolta para assim confirmar o poder dos que o esmagam.

Gregor se torna o “animal insuficientemente limpo para o sacrifício”, invertendo assim a lógica da exploração e da constituição do bode expiatório. *A metamorfose* de Franz Kafka é então uma fábula sobre a tragédia de um sacrifício tão mal realizado que acaba por expor o horror do próprio ritual e de todo o sistema.

A fábula trágica de Kafka é escrita originalmente em alemão. Seu compatriota Jaroslav Hašek escreve pouco depois, mas em tcheco, uma fábula cômica que expõe do mesmo jeito a perversidade de quaisquer agentes do poder. Os personagens não têm como vencer aqueles que os dominam e esmagam, mas os denunciam assumindo o discurso do bobo da corte, que ri às gargalhadas daquilo de que ninguém deveria ou poderia rir.

Segundo Peter Demetz, o soldado Švejk “é o mestre do dizer-sim, forçando seus adversários triunfantes a

revelarem toda a sua tolice”. Logo no início do romance de Hašek, o narrador afirma que “naqueles tempos uma luz ainda se irradiava na Europa, uma luz que revelava que o amanhã iria aniquilar as mais audaciosas certezas”. A metáfora da luz é tradicionalmente positiva, mas aqui a luz revela o medo de que o futuro não seja tão luminoso quanto os europeus esperam.

Quando se lê essa referência não apenas depois da Primeira Guerra Mundial, quando o romance foi escrito, mas principalmente depois da Segunda Grande Guerra, isto é, depois de Auschwitz e de Theresienstadt, a metáfora da luminosidade-pelo-avesso se torna tão profética quanto terrível.

Nesse contexto, o soldado Švejk submete-se alegremente ao absurdo da guerra e às ordens absurdas dos seus superiores. A alegria dessa submissão é engraçada, porque se quebram as expectativas do leitor: ele deveria se encontrar ou apavorado com a perspectiva da morte, ou eufórico ante a possibilidade da glória em batalha. A alegria dessa submissão, porém, é também trágica, porque expõe o absurdo que envolve o personagem, o povo tcheco e os leitores de qualquer latitude.

Por isso, Hašek fecha o romance com o anúncio de Švejk: o personagem declara que se encontra “excessivamente contente”, recorrendo ao superlativo irônico para caracterizar melhor o sentimento contrário, com a “magnífica” perspectiva de morrer no campo de batalha, junto ao seu superior, o tenente Lucas, em nome do imperador e de sua família.

Ora, o que há de magnífico em morrer no campo de batalha em nome do imperador, ou do *Führer*, ou de Deus, ou de Alá, ou do diabo que seja?

É esta questão que o romance deixa. É esta questão que repercute em toda a vida e em toda a obra de Vilém Flusser, o homem que perdeu o chão a partir de 1939, quando os nazistas invadiram Praga, obrigaram-no a fugir para a Inglaterra e depois para o Brasil, deixando para trás seus pais e sua irmã, que foram presos e assassinados com outros seis milhões de judeus.

Como o homem sem chão lidou com esta perda atroz e com a sua própria sobrevivência, no território brasileiro, primeiro, e depois de volta ao campo europeu, nos últimos anos da sua vida? Por que ele voltou para morrer e ser enterrado justamente no chão de Praga, de onde fora expulso 52 anos antes? E como a filosofia do homem sem chão é determinada, tanto pela perda atroz quanto pela melhor ficção tcheca?

Há várias respostas a tais perguntas. O próprio Vilém discute-as em vários artigos, como aquele em que comenta o conceito da “banalidade do mal”, de Hannah Arendt, publicado em *O Estado de São Paulo* de 26 de julho de 1969. A filósofa alemã, de origem judaica, demonstra a falsidade da concepção corrente: de que os maiores males são cometidos pelos maiores monstros. Na verdade, os maiores males são cometidos por funcionários medíocres empregados, isto sim, por aparelhos gigantescos.

Flusser concorda com ela mas procura, como sempre, olhar para o avesso do problema: como pessoas cultas, quando empregadas por aparelhos medíocres, cometem males que nunca deveriam ter cometido. Ou seja: enquanto Hannah trata do aparelho como transformador de gente medíocre em funcionário poderoso e destrutivo, Vilém estuda o aparelho como transformador de gente culta em funcionário incômodo e chato. Ambos os tipos de funcionário, entretanto, sustentam e promovem aparelhos como o do nazismo:

Todos temos a vivência do aparelho chato, nem todos, felizmente, do aparelho destrutivo. Quem é apanhado na engrenagem do aparelho destrutivo (por exemplo do nazismo) tem a sensação do terror e de ser triturado. E quem entra desprevenido na engrenagem do aparelho chato (por exemplo de uma firma comercial ou de um instituto de ensino) tem a sensação do cômico e da futilidade. Mas a distinção é provisória, fortuita e perigosa. Lembro-me do período de formação do nazismo, quando o seu aspecto cômico e fútil era perfeitamente visível. Mais tarde o terror apagou este aspecto. E a comicidade dos aparelhinhos chatos encobre a sua tendência de triturar-nos aos poucos. Tivesse sido tomado a sério, quando ainda aparelhinho cômico, e talvez não teria tido Eichmann (Flusser, 1969, p. xx).

É preciso lutar “contra o aparelho em sua cretinice infra-humana”, defende Flusser. Todavia, como os aparelhos são inevitáveis, somente podemos superá-los se assumirmos uma atitude irônica perante eles. A ironia não é passiva, mas sim subversiva, no sentido literal do termo. Ela solapa os aparelhos porque participa do jogo mediocrizante deles, sim, mas nunca para ganhar o jogo: o que se tenta é alterar o jogo para melhor desconjuntar o aparelho.

A ironia a que Vilém Flusser se refere é, por exemplo, a do professor, que avalia seus alunos avisando, ao mesmo tempo, que toda avaliação é injusta. Ou a do próprio Flusser que, nas salas de aula das faculdades paulistas, avisa aos alunos que todos estão aprovados – mas com a média mínima, se ninguém merece mais do que isto.

A ironia a que ele se refere é, por exemplo, a dos melhores escritores, que recorrem à metaficção para avisarem a seus leitores que eles estão lendo ficção, e não desvendando qualquer realidade – e no entanto o que leem lhes parece sempre mais real do que a própria realidade. Ou a de autores como Hašek e Kafka, que constroem personagens patéticos para melhor desenharem as tragédias históricas e cotidianas.

A ironia a que o filósofo se refere é, enfim, aquela que se encontra no cerne do seu estilo de pensar, falar e escrever. Erick Felinto e Lúcia Santaella reconhecem, na singular teoria flusseriana do conhecimento, o movimento de apresentar “proposições progressivamente improváveis, de modo a se aproximar da verdade a partir de seu oposto (*Gegenseite*)” (Felinto; Santaella, ANO, p. xx).

Esse movimento é a própria ironia superior que realiza na filosofia o equivalente à exegese bíblica do Talmude, conhecida como *pilpul*, que escreve comentários infinitos e discordantes entre si à volta do texto sagrado. Esse

movimento irônico o leva a produzir uma filosofia muito próxima da *science fiction*, que se esmera em reduzir a ciência ao absurdo para iluminar aspectos obscuros da verdade. Esse movimento irônico, enfim, constrói uma filosofia tão assumidamente ficcional que será chamada, mais de uma vez e por mais de um comentador, como a ficção filosófica de Vilém Flusser.

Em artigo na *Folha de São Paulo*, publicado em 26 de fevereiro de 1972, intitulado justamente de *Ironia*, Flusser define o termo como “a arma empregada naquela batalha chamada agonia” (Flusser, 1972, p.xx). A ironia então acontece quando “o fraco, para defender-se do forte, corta-se ironicamente em pedaços” (Flusser, 1972, p.xx) – ou transforma-se no inseto mais desprezado pelo forte. A ironia é “não apenas arma dos fracos, mas ainda arma dos que vão morrer, seja em câmaras de gás, seja nos circos” (Flusser, 1972, p.xx). A ironia recupera tragicamente a dignidade, justamente quando já se perdeu toda a dignidade e se está prestes a perder a vida mesma.

A ironia, todavia, mostra-se com frequência angustiante. Quando Vilém realiza seu método irônico, que podemos também chamar, de maneira algo pedante, pela expressão “dialética invertida”, ou, de maneira menos formal, pelo verbo “des-pensar”, produz um estilo de texto que é ao mesmo tempo muito claro e muito angustiante – há quem o considere, antes, irritante, talvez por não reconhecer a própria angústia.

Angústia que pode ser enriquecedora, como atesta Mirjam, personagem do romance de 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” (Meyrink, 2003, p.xx).

Vilém Flusser 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, mas capazes de iluminar e talvez desamarrar as relações tensas e obscuras que nos aprisionam sem que sequer percebamos.

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” (Rouanet, 1981 *apud* Flusser, 2007, p.xx).

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” (Flusser, 2007, p.xx).

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.

Todavia, precisamos abrir novamente o círculo, saindo da antiga Tchecoslováquia, onde Vilém viveu até os 19 anos, para o Brasil, para onde emigrou, fugindo da barbárie nazista. Ao abrir esse círculo, nos percebemos na margem de um rio. A questão é se nos encontramos na margem direita, na margem esquerda, ou: na terceira margem do rio.

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa (Rosa, ANO, p.).

Os nomes, para Vilém Flusser, são mais importantes do que a realidade – porque os nomes criam a realidade. Por causa dele, portanto, precisamos perguntar: o que significam os nomes “Vilém” e “Flusser”?

“Vilém” é o equivalente tcheco dos nomes *Wilhelm*, em alemão, *William*, em inglês, e Guilherme, em português. Em todos os casos, significa: “aquele que protege”. “Flusser”, por sua vez, vem de *Fluß*, palavra alemã para “rio”. Logo, o nome “Vilém Flusser” quer dizer: “aquele que protege o rio”.

Para o próprio Vilém, entretanto, “Flusser” significaria: “aquele que tira os seixos do rio que corre para transformá-los em vidro”. Explicitando a sua metáfora, nós diríamos que “Flusser” pode significar: “aquele que suspende os fenômenos da vida que corre para melhor transformá-los em ficção e filosofia”.

Considerando que Vilém Flusser nasce em Praga, capital da então Tchecoslováquia, e se torna um dos filósofos mais importantes do século XX, o rio que Vilém protegeria pode ser: ou o charmoso rio Moldava (*Vltava*), que atravessa a cidade de Praga; ou o muito menos charmoso rio Tietê, que atravessa a cidade de São Paulo; ou, ainda, o metafórico rio do pensamento.

No entanto, há ainda outro rio que estabelece uma relação muito forte com Vilém Flusser. Este rio é fictício. O escritor que o criou o define como um rio “grande, fundo, calado que sempre”. O narrador da história em que corre este rio também o protege desde menino. Ele o faz porque imagina proteger, ao mesmo tempo, o seu próprio pai.

O seu pai é o “nosso pai”, um “homem cumpridor, ordeiro, positivo”. O “nosso pai” se mantém remando uma pequena canoa no meio do rio por horas a fio – na verdade, por dias, semanas, meses, anos, décadas!, a fio.

O meio do rio onde o “nosso pai” rema sem parar, mas para poder não-ir a nenhuma parte, é uma espécie de não-lugar que configura a terceira margem desse rio, embora rios costumem ter duas margens apenas. “A

terceira margem do rio” é justamente o título do mais bonito conto brasileiro, escrito por João Guimarães Rosa e publicado em 1962, no livro *Primeiras estórias*.

Vilém Flusser e João Guimarães Rosa se conhecem através de um amigo em comum, Vicente Ferreira da Silva. Sem dúvida admiram um ao outro, embora a admiração de Flusser por Rosa seja bem mais explícita, se ele a registra em vários artigos de jornal sobre a obra do escritor mineiro e ainda lhe dedica um capítulo importante na sua autobiografia filosófica, *Bodenlos*.

Em dedicatória no exemplar de *Primeiras estórias* para o filósofo, Rosa também fala de “meu amigo Vilém Flusser, que comanda o Demônio e a Língua”, enquanto Flusser, em carta datada de janeiro de 1964, refere-se ao escritor como “o Thomas Mann da literatura brasileira”.

Flusser admite a forte influência de Rosa no seu próprio trabalho, sentindo-a como paralela àquela de Kafka, mas acreditamos que o inverso também seja verdadeiro.

Rosa publica o épico poético *Grande sertão: veredas* em 1957, enquanto Flusser publica seu primeiro livro, *Língua e realidade*, apenas em 1963 – um ano depois, portanto, de *Primeiras estórias*. Com certeza a ficção de Rosa influencia a filosofia de Flusser, tanto em *Língua e realidade* quanto no seu segundo ensaio, *A história do diabo*, publicado em 1965.

Especulamos, porém, que o pensamento, a pessoa e o nome de Vilém Flusser, que se encontram sempre imbricados, inspiram a redação dos contos de *Primeiras estórias*, e em particular do conto “A terceira margem do rio”, por parte de Guimarães Rosa. Por essa especulação, nós vemos o próprio Vilém dentro do conto – não no lugar do personagem do pai, mas sim no lugar do narrador.

O narrador do conto é o filho que permanece numa das margens “normais” do rio por toda a vida para acompanhar o não-percurso do seu pai, a quem chama sempre de “nosso pai”, pela terceira margem do rio, isto é, pelo meio imobilizado de um rio que, todavia, não poderia deixar de se mover e de fluir.

Se não estivéssemos habituados com os rios, nós os estranharíamos como o fez Pascal, ao reconhecer que “os rios são caminhos que andam”. Caminhar já implica movimento, mudança e transformação. Se o próprio caminho se movimenta, ele acaba por oferecer ora vertigem, ora epifania. O rio como caminho – e como caminho que anda – constitui a metáfora clássica da vida e referência fundamental da filosofia.

O conto de Guimarães Rosa, com a sua terceira margem, nos tira da zona de conforto da nossa percepção habitual e nos conduz de volta ao espanto: ao espanto com este caminho que anda.

Os personagens do conto não têm nome. “O filho” é o narrador, acompanhado por “nosso pai”, “nossa mãe”, “minha irmã” e “meu irmão”. O irmão mal participa da história, porque ele aparece tão somente para reiterar

o número 3: são três irmãos e três margens do rio, além de muitas sequências triplas de orações, adjetivos e substantivos.

O pai manda fazer uma pequena canoa. É importante destacar que ele não a faz com as suas próprias mãos e ferramentas, mas manda alguém fazer. No dia de pôr a canoa no rio, o filho pede que o pai o leve junto. O pai o afasta e o abençoa, como se dissesse: ainda não está na hora.

O pai “decide um adeus” para a família e entra remando no rio. Entretanto, não volta mais para casa e, ao mesmo tempo, não vai a lugar algum. Ele rema sem parar, de modo a nem sair de perto, nem chegar perto, mantendo-se e à canoa no indistinto meio do rio.

Todos ficam estarecidos, porque: “aquilo que não havia, acontecia”. A mãe sente vergonha, mas se porta “com muita cordura”.

O termo “cordura” traz a mesma raiz de “cordial” e “cordeiro”: quem se porta “com cordura” é obediente a ponto de se deixar imolar ou sacrificar como um cordeiro – ou como Isaac, o filho de Abraão. Os hebreus tinham o costume de matar um cordeiro ou um bode em sacrifício a Deus. Desse costume, também surge a expressão “bode expiatório”.

O costume se modifica quando Deus Ele Mesmo sacrifica o seu próprio filho para pagar os pecados do ser humano, isto é, quando Deus cumpre na sua própria descendência a ordem que antes dera a Abraão, para depois suspendê-la. Dessa maneira, Jesus Cristo se torna o *Agnus Dei*, isto é, o Cordeiro de Deus.

Restam, porém, alguns enigmas.

Se Deus oferta seu filho em sacrifício, o faz em favor de quem? Dele mesmo? Ou da humanidade, surpreendentemente divinizada? Se Jesus Cristo é Deus Encarnado, sacrifica-se para si mesmo? Se Jesus Cristo é também o Filho do Homem, seu sacrifício se dá em nome de que pai? De Deus ou do carpinteiro José?

Os enigmas persistem. Logo, a força de semelhante sacrifício, simultaneamente ambíguo, múltiplo e paradoxal, reside tanto na sua novidade quanto na sua incognoscibilidade.

A história de Guimarães Rosa desloca a cordura do filho de Deus para a mãe. O deslocamento disfarça e ao mesmo tempo enfatiza a ligação do conto do escritor brasileiro com a narrativa sagrada. À beira desse rio mágico do interior do Brasil, só resta a todos os personagens agir como cordeiros, se os atos de “nosso pai” são tão incompreensíveis e insondáveis quanto os desígnios de Deus.

O leitor cristão sabe que o “nosso pai” do conto se refere também ao Pai Nosso que estais no céu. A narrativa de Guimarães Rosa parte do enigma cristão e o reforça.

Para os personagens, o “nosso pai” é um homem comum realizando uma ação tão incomum que ultrapassa o limite do sobrenatural. Para o leitor, o “nosso pai” pode muito bem ser Deus, mas uma versão diferente de Deus, porque Ele é quem se sacrifica no lugar do Filho. Ora, uma versão diferente implica, literalmente, uma versão herética: a heresia constitutiva da própria ficção.

Os anos passam e a família tenta se acostumar com aquilo, mas não consegue. O narrador só pensa no pai, sem saber como ele aguenta o sol, o frio, a solidão, a demasia das enchentes. A ausência do pai é mais forte do que qualquer presença: “se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo”.

Da mesma forma, a ausência e o silêncio do Deus-Pai (que não fala com os homens desde *O livro de Jó*, no Antigo Testamento) são mais fortes, no Ocidente, do que qualquer presença ou palavra.

O rio e o pai conduzem os atos e os pensamentos do filho-narrador. Os conhecidos acham que ele está cada vez mais parecido com o pai, embora esse pai na verdade tenha se transformado num eremita “cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pelos, com o aspecto de bicho”. Sempre que elogiam o filho, ele faz questão de declarar que segue apenas o que o pai lhe ensinou, o que “não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade”.

Ora, essa declaração vale para a própria ficção, se podemos ver a ficção como uma mentira que nos parece mais verdadeira do que qualquer verdade cotidiana, ou ainda como uma verdade que se disfarça de mentira e ficção para melhor valer como verdade verdadeira.

Essa declaração vale ainda, em especial, para Vilém Flusser, como queremos demonstrar. O sacrifício de Gustav Flusser, seu pai, obriga o filho a esperá-lo por toda uma longa vida. Nessa vida, ele procurará em vão algum sentido para sacrifício tão absurdo – literalmente, para holocausto tão absurdo.

Em certo momento, o filho do conto de Rosa quer “mesmo saber”, mas não há mais como. O outro filho, no caso Vilém, também não tem como saber. Por isso, ele se torna um filósofo, ou seja, ele se torna aquele que só pode saber que nada sabe.

A autodefinição do filho-narrador de Rosa serve como uma luva a seu leitor de Praga: “sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa?”.

No conto, a culpa dobrada aponta tanto para a culpa incompreensível do filho, que permanece com “nosso pai”, quanto para a culpa incompreensível de Cristo, que se sacrifica pelos homens exatamente por ser um homem melhor do que todos os homens.

Na nossa leitura, todavia, a culpa se multiplica ainda por três, incluindo a culpa incompreensível de Vilém Flusser. O nosso filósofo se sente desesperadamente culpado por ter sobrevivido ao pai, à mãe, à irmã e aos seis milhões de judeus mortos pelos nazistas.

Ao final da narrativa, o filho do conto de Guimarães se percebe triste e velho. Se ele se percebe assim, como deve estar se sentindo o pai naquela canoa, naquele lugar nenhum entre as margens, entre a história e o mito, entre o céu e a terra, entre o paraíso e o inferno?

A culpa do filho aumenta, embora continue sem compreendê-la, como continuamos sem compreender a nossa: “sou o culpado do que nem sei”.

O menino, que agora é um velho, finalmente se dirige à margem e acena com um lenço para o pai. O pai aparece.

O filho grita: “pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!... ”.

Finalmente, o filho se oferece para tomar o lugar do pai, exatamente como Cristo fez por seu pai.

O pai o escuta. Ele rema para a margem, sinalizando que concorda com a troca. Faz um gesto com o braço – “o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos!”.

No entanto, o filho treme. Apavora-se. Os cabelos se arrepiam. Os fantasmas do pai, do Pai e da culpa se aproximam da margem do rio. O filho corre.

Foge.

Foge desesperado, com medo do que lhe parece vir “da parte de além” – como Vilém, o filho de Gustav, fugiu desesperado, com medo do que lhe parecia vir da parte do além, isto é, da própria morte absoluta representada pela suástica nazista.

Porque fugiu, o filho então pede três vezes por perdão.

Ninguém sabe mais do pai, se ele desaparece do rio e da vida. O filho adoece e pede também que, quando morrer, o ponham “numa canoinha de nada, nessa água que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio”.

Guimarães Rosa, nas cartas que troca com seu tradutor, Curt Meyer-Classon, entende que a passagem final do conto fica melhor ainda em alemão, por conta do caráter aglutinante da língua.

Na versão alemã, o trecho “nessa água que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a

dentro – o rio” aparece assim: *“in jenes weitufige Wasser, das nicht anhält: und ich, flußabwärts, flußfortwärts, flußauswärts – den Fluß”.*

Em alemão, “rio abaixo” torna-se *“flußabwärts”*, “rio a fora” torna-se *“flußfortwärts”* e “rio a dentro” torna-se *“flußauswärts”*; modificando três vezes o interior da palavra aglutinada – como se, a cada vez, se representasse linguisticamente a própria terceira margem do rio: |ab|, |fort|, |aus|.

Como é que Rosa percebe isso tudo? Ora, ele lê parte dos originais de *Língua e realidade* e discute com Flusser, provavelmente em alemão, que domina muito bem, sobre os limites da língua. Além disso, o significado do nome do seu amigo tcheco, “aquele que protege o rio”, decerto não escapa a Guimarães Rosa, bem como os elementos trágicos da sua história de vida.

Assim, ousamos sugerir que o mais belo conto da literatura brasileira é nada mais nada menos do que uma fábula da vida de Vilém Flusser.

Não podemos comprovar a afirmação, é verdade, mas não importa: as fábulas se fazem à revelia da consciência dos seus autores.

Vilém foge com Edith da sua Praga no momento em que a cidade é tomada pela praga dos nazistas. Vilém deixa para trás o pai, a mãe e a irmã. Ao chegar no Brasil, na cidade que tem o nome de um rio, ou seja, na cidade do Rio de Janeiro, Vilém sabe que Gustav, o seu pai, morreu assassinado em Buchenwald.

Na sua autobiografia, Vilém se refere assim a Gustav, o pai: “não é o pai que morre, é algo insubstituível no mundo que desapareceu quando o pai morreu” (Flusser, 2007, p.xx).

A frase justifica por que ele, o filho, não pode substituir o pai na terceira margem do rio, isto é, na vida. Como o pai do conto de Guimarães Rosa, seu pai também se sacrificou por ele.

Como não passar a vida como um “homem de tristes palavras”, perguntando-se “de que era que eu tinha tanta, tanta culpa?”

Por que o pai se sacrifica no holocausto nazista, no meio do terrível rio da História, e não ele, o filho?

Como sobreviver e fazer negócios e ter filhos e pensar e escrever, sabendo que acompanha e protege para sempre o fantasma do pai, acompanhado pelos fantasmas da mãe e da irmã, assassinadas por sua vez em Auschwitz?

Como não ver um espelho e um fantasma, ambos irônicos, no seu sogro, o pai da sua esposa, Edith?

Ele também salvou a sua vida, na fronteira da Alemanha com a Holanda, e ele também se chama Gustav!

Esse Gustav Barth ainda tentou convencer o Gustav Flusser a fugir da cidade e dos nazistas. O sogro de Vilém tinha dinheiro para financiar a fuga de todos, enquanto o seu pai guardava mais prestígio intelectual, como professor.

Entretanto, Gustav Flusser decidiu permanecer na cidade. Com certeza abençoou a fuga do filho, dizendo algo como: faça a sua hora.

Não encontramos fotos de Gustav Flusser, mas supomos que ele deva ser muito parecido com o filho, assim como os dois filhos de Vilém e Edith, Miguel e Victor, são muito parecidos com o pai.

Aliás, os nomes de Edith e seus filhos carregam significados tão fortes quanto o daquele que os protege.

Dinah, nascida em 1942, recebe um nome de origem hebraica que significa “apreciada”, “amada”, como a comemorar a sobrevivência daquele amor. Dinah se torna diplomata pelo Instituto Rio Branco e representa o Brasil em vários países, como Alemanha e Barbados.

Depois do falecimento do pai, em 1991, passa a viver com a mãe e com o filho adotivo, Benjamin, primeiro em Munique, depois em Barbados, finalmente em Nova York, até 2014. Atualmente, mora numa chácara em Itatiba, no estado de São Paulo.

Miguel Gustavo, nascido em 1943, recebe um nome que combina o nome dos avós paterno e materno com o do arcanjo Miguel. Em hebraico, “Miguel” ou “Mikael” significa “aquele que é similar a Deus”: “mi” = quem, “ka” = como, “El” = Deus. Ou, de maneira mais sintética: “Miguel” significa “Homem”.

Miguel se forma como engenheiro na Universidade Mackenzie e, mais tarde, monta uma firma de *software* na cidade de São Paulo. Também se torna um dos principais divulgadores no Brasil do jogo *Go*, que alguns chamam de “xadrez chinês”.

Victor, nascido em 1951, no Rio de Janeiro, recebe um nome de origem latina que significa “vitória” ou “vitorioso”, como a representar a vitória final sobre o mal absoluto, que afinal não é tão absoluto assim.

Depois de cantar e tocar violino em uma orquestra, Victor se forma em composição e regência pela Universidade de São Paulo, com doutorado posterior na França, onde se torna professor de sociologia da música na Universidade de Estrasburgo. Victor é o criador do projeto *Músicos Atuantes em Hospitais*, que através da música humaniza as relações entre profissionais, pacientes e seus parentes.

Por fim, Edith, que carrega Vilém e sua família nas costas, quase literalmente, desde Praga até São Paulo e depois de volta para a Europa, em Merano e Robion, leva um nome de origem germânica que significa: “guerreira feliz”. Sua história também confirma o significado do seu nome.

De todo modo Gustav Flusser é o modelo do seu filho Vilém desde criança e desde sempre. Como o pai, Vilém se torna professor, embora em outro continente, do outro lado do oceano Atlântico: na cidade de São Paulo.

Ele passa a procurar, ansioso, alunos e leitores que o reconheçam para que possa enfim declarar:

— Eu sigo apenas o que o meu pai me ensinou.

O que, se não é o certo, o exato, sem dúvida se trata de: “mentira por verdade”.

Referências bibliográficas

FLUSSER, Vilém (1963). *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____ (1965). *A história do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____ (1992). *Bodenlos: eine philosophische Autobiographie*. Düsseldorf: Bollmann.

_____ (1992). *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

HAŠEK, Jaroslav (1921). *Aventuras do bravo soldado Švejk*. Tradução de Dalton Boechat. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

KAFKA, Franz (1915). *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MEYRINK, Gustav (1915). *O Golem*. Tradução de Agatha Maria Auersperg. São Paulo: Hemus, 2003.

SALFELLNER, Harald (2010). *Franz Kafka & Praga*. Tradução de André Delmonte. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2011.