

Gabriela Reinaldo

O retrato de Rosa em *Bodenlos*

Em *Bodenlos*, uma autobiografia filosófica, Vilém Flusser dedica um tópico a João Guimarães Rosa – o escritor, seguido por Kafka, mais comentado em toda a sua produção intelectual. Interessa-nos discutir o que Flusser entende por autobiografia e de que modo Rosa estaria inserido nesta teia ou rede – para usar um termo caro a Flusser quando se trata de biografar, como veremos adiante.

Compreendemos que o discurso de Flusser produz uma imagem de João Guimarães Rosa a maneira dos traços que compõem um retrato. Retrato como gênero pictórico de base “subjetivo-criadora”, na definição de Iuri Lotman. Para efeito de organização de idéias, este trabalho se divide em três momentos. O primeiro discorre sobre *Bodenlos*; o segundo sobre a relação entre o retrato e a biografia. Por último empreendemos uma análise do perfil de Rosa traçado por Flusser.

Atestado da falta de fundamento

O estudo do perfil de Rosa em *Bodenlos*, de saída, nos coloca diante de alguns paradoxos. Uma autobiografia é um tipo de escritura que supostamente deveria se orientar no sentido de uma narrativa coerente e articulada, calcada em cima de uma ordem causal e cronológica. Ou pelo menos, se dispensada a ordenação sintática de temporalidade linear por uma questão de estilo, um texto que teria que discorrer, de algum modo, sobre memória. *Bodenlos*, palavra que Flusser resgata de sua língua natal para intitular sua autobiografia, quer dizer sem chão no sentido de algo sem fundamento. O que o próprio biografado traduz do tcheco como absurdo. Temos uma autobiografia, relato memorial que sugere uma volta, um retorno a um ponto de partida, às raízes, com um título que previne o leitor sobre a falta de chão. Aviso que soa como um alerta, uma vez que a estranheza do dito, conservado num significante que não aponta para um significado sequer intuído em língua portuguesa, aguça a curiosidade do leitor obrigando-o a uma atenção redobrada no título. Diz Flusser: “O termo ‘absurdo’ significa originalmente ‘sem fundamento’, no sentido de ‘sem raízes’. Como é sem fundamento uma planta posta em vaso”. E se a tendência das plantas é fincar raízes em não importa que solo – “a essência das flores sem raiz é o clima da falta de fundamento”, Flusser sentencia: “O presente livro atestará tal clima” (Flusser, 2007: 19). Frase que, como um *leitmotiv*, se repetirá com as variações “É este o motivo do presente livro” ou “O presente livro será o atestado

de uma tal existência” pelo menos umas cinco vezes nas duas páginas que compõem o texto inicial. A repetição conserva o caráter testemunhal característico de uma autobiografia.

Mas o leitor não se iluda. Embora Flusser ateste – “Atestado de falta de fundamento” – ele também adverte que a falta de fundamento, presente sobretudo em épocas de ruptura, como acontece no fim da Antiguidade ou no fim da Idade Média, não pode ser dita sem ser falsificada. É uma experiência de solidão que se corrompe quando tornada pública. Flusser vê na autobiografia o único caminho de expô-la de maneira direta. Só a vida ela mesma poderia servir de testemunho da falta de fundamento. E mais: só podem servir de modelo para os outros, terem a vida transformada em laboratório exemplar, os que caíram na falta de fundamento por terem sido precipitados nela por forças externas à sua vontade, ou os que a vivenciam por escolha, pessoas que percebendo a situação real como fantasmagórica, abandonaram-na espontaneamente. Flusser não se posiciona de que lado estaria, mas compreendemos que sua condição de eterno nômade e imigrante e o fato de exercer esse nomadismo também num plano intelectual, filosófico, e de assumi-lo como opção de vida, qualifica-o duplamente ao papel de biógrafo e biografado.

Diante deste desnorte proposital, Flusser tampouco usa o método cronológico para contar sua vida. Segundo ele, como régua métrica que parte do passado avançando em direção a um futuro marcando os tempos com intervalos uniformes – minutos, dias, semanas, anos – a cronologia é um método falsificador da memória, uma vez que a régua da memória tem uma dimensão que se aproxima mais de uma medida algorítmica: “os primeiros minutos ocupam maior espaço que os últimos anos” (*Idem*: 92). Além disso, há ainda as épocas de fluxo temporal que recusam mesmo a medida algorítmica ou por que ocupam na régua trechos em que cada minuto tem uma dimensão significativa ampla ou por haver trechos em que o fluxo de tempo parece cessar.

Bodenlos foi publicado inicialmente por Bollmann Verlag na Alemanha em 1992 logo após a morte do autor, que se deu nas circunvizinhanças de Praga. A crítica acredita que a proximidade destas datas sugere que o livro não estivesse terminado – uma vez que Flusser morre de maneira imprevisível num acidente de carro – ou que teria sido finalizado há pouco tempo. No entanto, uma cópia datilografada em português pelo próprio autor indica que o projeto teve início já na década de 1970. Portanto, por volta de seu retorno à Europa, em 1973. Como afirma Gustavo Bernardo no prefácio da Edição brasileira publicada pela Annablume, o fato de ele ter destacado interlocutores brasileiros ou que viviam no Brasil reforça a conclusão de que o livro foi pensado e redigido logo depois que ele voltou à Europa. Ao mesmo tempo em que a variação de estilo evidencia que não foi escrito todo ao mesmo tempo.

Bodenlos está dividido em quatro partes: *Monólogo*, *Diálogo*, *Discurso* e *Reflexões*. A primeira versa sobre suas vivências em Praga, sua chegada ao Brasil e suas relações com a cultura e língua brasileiras. Em *Discurso*, Flusser discute tanto o fundamento de suas teorias como professor – notadamente suas teorias da comunicação e da filosofia da ciência – quanto a relação estimulante e ao mesmo tempo conflituosa que mantinha com os alunos. Aqui, um Flusser amargurado, que se assume fracassado com o Brasil de sua época que estava nas mãos de uma ditadura medíocre e violenta. *Reflexões* é um retorno, após 50 anos de ausência, à pátria natal de Flusser, mas dessa vez não com o mesmo tom do primeiro capítulo.

É na segunda parte de *Bodenlos* que encontramos Guimarães Rosa. Além dos paradoxos do título, *Bodenlos*, o capítulo em que se encontra o perfil de Rosa se chama *Diálogo*. Diálogo seria essencialmente algo que se contrapõe, de acordo com Flusser, ao discurso. Do ponto de vista da informação, o discurso é o campo no qual o emissor informa o receptor. No discurso, o emissor pretensamente está de posse de informações válidas, de valores que devem ser transmitidos. No diálogo, há vários detentores de informações – todas parciais, duvidosas e “duvidadas”, diz Flusser – e o que importa é o processo de troca a fim de chegar numa síntese que é sempre uma informação nova. Vilém Flusser enfatiza que no diálogo esta informação nova é criada coletivamente. E se Oscar Wilde defendia que a crítica é a mais sincera forma de autobiografia, ao propor um diálogo dentro de sua autobiografia, diálogo que passa pela composição do perfil de personalidades por ele selecionadas, Flusser exerce a ligação íntima, tantas vezes defendida por ele, entre a escritura e o pensamento, entre a crítica e os valores do crítico.

Falar da história de vida é pressupor que a vida é uma história, um percurso coerente e orientado, um deslocamento linear e unidirecional, diz Bourdieu. Do ponto de vista da Filosofia da História como relato, o objeto investigado se entrega a um investigador, no caso o biógrafo, que propõe, dentro de uma sucessão cronológica, sequências que se ordenam segundo relações lógicas e inteligíveis. Contudo, o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido (Bourdieu usa o termo sentido na sua dupla concepção, que na língua francesa, assim como em português, equivale à direção e à significação) coloca em relevo o desconcerto em relação à biografia como relato de uma vida. O nascimento do romance e a percepção de que o real é descontínuo, aleatório e fora de propósito, produz a sensação que Bourdieu denomina ilusão retórica.

Ilusão que Flusser afasta radicalmente em *Bodenlos*. Ao escolher por título a falta de fundamento, de chão, o absurdo, o autor reafirma sua eterna condição de expatriado, de repatriado e de migrante. Exemplo disso é o fato de que muitas biografias de Flusser encontradas na Internet e em livros se

contradizem em parte pelo gosto do biografado inventar ele mesmo histórias a seu respeito, como comenta Gustavo Bernardo (2008).

Em *Freedom of the Migrant* Flusser diz sobre biografia que “quem quer que tente descrever a história de sua vida não a terá vivido”. E complementa: “penso que uma biografia consiste na listagem das redes através da qual um fluxo de experiências terá fluido” (Flusser *Apud* Finger, 2008:13). Anke Finger, que por meio de entrevistas com a viúva de Flusser tenta construir uma breve biografia do autor, diz que as redes de Flusser, embora não excluam uma noção cronológica, podem ser arrumadas em grupos que correspondem a conjuntos de ensaios contínuos e simultâneos.

Sobre a opção pelo ensaio, Flusser diz que “trata-se de um risco dialético: de perder a mim mesmo no tema e de perder o tema”. E comparando o ensaio ao estado agônico da tensão vida e morte, vida e pensamento, ele afirma que o ensaio se diferencia do tratado pois ao contrário deste não informa bem seus interlocutores: “pelo contrário, o ensaio transforma seu tema em um enigma. Ele implica a si mesmo no tema e no seu leitor” (*Idem*: 23-24). E, ensaisticamente, *implicando-se no tema*, Flusser pinta seu autorretrato em *Bodenlos* tramando nos fios que tecem a rede de sua autobiografia um retrato de Guimarães Rosa.

Biografia e retrato

N’O *Retrato Oval*, de Edgar Allan Poe, a imagem de uma jovem é imortalizada de forma macabra pela arte de seu amado, que retira de suas faces a tinta que confere ao simulacro a impressão de se tratar da própria vida. Empenho de Pigmalião não recompensado pelos deuses: cheia de viço, beleza e alegria, a vida da retratada, no conto de Poe, esvai-se. É o tema dos espelhos, é o drama de Narciso: padecer do desejo de fazer da aparência a essência mesma do mundo e das coisas e se afogar nos próprios delírios de autorreferência.

“Eis o único retrato do homem pintado exatamente ao natural e em toda a sua verdade que existe e que provavelmente jamais existirá”, diz Rousseau em suas *Confissões* (1764-1770). Embora já haja na Idade Média uma tradição autobiográfica ampla, a biografia e autobiografia como a conhecemos hoje nasce juntamente com a modernidade. No século XIX, o gênero entra em relevo como forma de representação do sujeito burguês. Neste contexto, escrever sobre a própria vida não é apenas se expor, exibir voluntariamente suas virtudes de modo a destacar sua importância dentro de um contexto, mas emitir julgamento de modo a defender valores e posições.

Este autorretrato de Rousseau, “pintado exatamente ao natural e em toda a sua verdade” – aos moldes do que Oscar Wilde contaria pelo menos um século mais tarde (1890 é o ano da publicação do romance no Lippincott's Monthly Magazine) com o drama de Dorian Gray –, esta cópia que por ser tão fiel substitui seu objeto, tomando o lugar dele, apossando-se de sua alma, permanece intacto, distanciando-se cada vez mais da vida, que por essência é mutação. Percebendo a impossibilidade de manter sua promessa, o pretense autorretrato de Rousseau se deteriora mais rapidamente que a face retratada. A tinta esfacela-se e desbota às primeiras acolhidas do texto por seu público. A autobiografia é sim possível, avalia Rousseau, mas não comunicaria sua verdade. E entre contar sua vida deformada, Rousseau opta pela solução narrativa do diálogo – é quando retoma a redação das *Confissões* com o teor dialogal de Jean-Jacques julga Rousseau.

A crise da biografia, que coincide com a crise do romance, ressurge no século XX ligada aos novos paradigmas da ciência: substituição das idéias de certeza e causalidade da física mecanicista pela de probabilidade e relatividade, ao mesmo tempo em que se dá o nascimento da Psicanálise. Como no romance de Robert Louis Stevenson, também do final do XIX, que desperta a desconfiança de que convive um sombrio Mister Hide na pele do parcimonioso Dr. Jekyll, a noção de inconsciente levanta a problemática da existência de um retrato tradicional, linear. Os novos paradigmas obrigam ao reconhecimento do ponto de vista do observador e questionam a existência de uma identidade coerente, livre de contradições: é possível descrever a vida de um indivíduo, uma vez que já não se pode mais pensar em termos de atores históricos que obedecem a um modelo de racionalidade anacrônico e limitado? Contudo, a questão da identidade, no lugar de arrefecer a produção biográfica e autobiográfica, parece incentivar o gênero, como constatam autores das mais diversas áreas, do Jornalismo à História, passando pela Literatura e pela Sociologia.

Voltando, à autobiografia de Flusser, há muitas maneiras de investigar seu discurso sobre Rosa. Escolhemos aqui por em relevo os elementos imagéticos de sua escrita que funcionam como o traço do desenhista na composição de um retrato.

Segundo Lotman, o retrato antecipa uma função fundamental da biografia: é um testemunho documental de autenticidade ao mesmo tempo em que é a representação imagética do homem. Neste sentido, como signo, guarda a mesma relação das palavras que oscilam entre o objeto do signo e o próprio signo – o que Charles Sanders Peirce chamaria de ícone. Assim, por se caracterizar essencialmente pela semelhança com seu objeto, o retrato pode ser compreendido como objeto mágico.

Entre as tantas funções atribuídas por Lotman ao retrato, interessa-nos aqui sublinhar o que o autor chama de “polifonia artística do retrato”, uma vez que se trata do gênero que mais dialoga com a poesia, com a música e com o teatro. Comparado à fotografia ou mesmo a outros gêneros da pintura, o retrato é mais metafórico uma vez que o que a metáfora leva em consideração é o desvio da linguagem que realça a imaginação e o sentimento. O retrato como metáfora fornece uma informação intraduzível, não parafraseável ou comunicável de outras maneiras. Ao estabelecer semelhanças, cria *insights* da realidade e impregna o objeto de afeto. Segundo Aristóteles, a metáfora é a figura poética que adiciona algo novo ao enunciado. Para Ricoeur e Jakobson, a metáfora e a poesia não apagam a referência, mas ao torná-la ambígua aumentam o leque de interpretações. Assim podemos pensar que se o retrato funciona como tal por seu caráter metafórico, assim como as metáforas verbais que vinculam símbolos à linguagem, ele não age isoladamente, mas faz parte de uma rede de interpretações. Numa enunciação poética, a inserção de uma metáfora provoca incompatibilidades semânticas, ruídos que incitam à criação de outra metáfora e de outra e de outra para explicar as primeiras.

Voltando às teorias de Lotman, o dinamismo característico do retrato é criado pelo jogo de antinomias formado pelas noções de claro e escuro, perto e longe, vivo e morto, esquerda e direita, alto e baixo, velho e novo e outras tantas.

Ao compreender a figura de Guimarães Rosa como formadora de sua biografia, Flusser não se iguala a ele. Ao contrário, Flusser se vale deste jogo de contrários, como podemos perceber quando ele, entretido em tratar da questão da linguagem, tema dos mais caros a ambos, pontua essas diferenças.

Se o *aistheton* da língua em Rosa partia da oralidade, da melodia da língua, Flusser se voltava para a *Gestalt* visual da escrita. Embora diferentes, Flusser afirma que os dois partilham de um acordo fundamental quanto à língua não ser simplesmente um meio de comunicação, mas o próprio fundamento do ser. “Isso implicava para ambos que escrever, embora implique a comunicação com os outros, é o único método para pessoas como a gente realizarem sua própria essência (que é a língua calada dentro da gente)” (*Idem*. 137). Sobre Rosa Flusser diz que na medida em que o linguista se aperfeiçoa mata o *vates*, o contador inspirado. Flusser dá o exemplo de *Primeiras Estórias*, que ironicamente, seria uma tentativa de Rosa assumir desesperadamente “tal technicalização alienante”. Segundo Flusser: “ao ter elaborado tais técnicas, e ao tê-las comunicado à sociedade, Rosa tinha ‘vendido sua alma verdadeiramente imortal’ à sociedade brasileira”. (*Idem*. 138)

O que parece não coadunar com a imagem que Guimarães Rosa faz de si mesmo. Em vários momentos das correspondências com Edoardo Bizzarri, o escritor fala do papel quase sacerdotal dos contadores de história e, em entrevista ao crítico literário Günter Lorenz, Rosa afirma que como homem do sertão, ele é fabulista por natureza – “está no nosso sangue narrar estórias” (...) “No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar histórias?” (Lorenz, 1991: 69). No quarto prefácio de *Tutaméia*, Guimarães Rosa confessa sua vocação para escritor inspirado: “Tenho de segredar que – embora por formação ou índole oponho escrúpulo crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica – minha vida sempre e cedo se tecer de sutil gênero de fatos. (...) No plano da arte e criação – já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza – decerto se propõem mais essas manifestações.” (Rosa, 1979: 157).

A partir deste preâmbulo, o autor começa a contar sobre o processo de criação de algumas de suas histórias, como *Buriti*, que lhe veio em sonho; *Conversa de Bois*, “recebida” num amanhecer de sábado e *A Terceira Margem do Rio*. Sobre a última, vale a transcrição: “veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão ‘de fora’, que instintivamente levantei as mãos para ‘pegá-la’ como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro” (*Idem*: 157).

Ainda que minimamente, para que não nos afastemos do tema, pontuamos o que pensa Rosa do que Flusser diz dele.

Em carta datada de 21 de agosto de 1967, o tradutor alemão Curt Mayer-Clason, a fim de compor um posfácio para *Primeiras Estórias* que evidenciasse para o leitor alemão as questões linguísticas da obra, questiona Guimarães Rosa sobre sua relação com a linguagem. Em determinado momento da carta, comenta: “O Flusser já se ocupou muito com sua poética; se realmente entendi tudo – coisa que não posso garantir”. E buscando a interpretação do outro sobre o que diz Flusser de sua obra, Meyer-Clason afirma: “Confesso que as declarações dele a respeito de Rosa me fazem sentir mais inseguro e confuso, que apoiado e endossado”. O que Guimarães Rosa responde: “quanto ao Flusser, ele é culto e entusiasmado, lúcido e arguto. MAS (sic.) é também ‘intelectual’ demais. Descobre coisas em meus textos, que vê bem, mas ele está mesmo possuído por suas próprias teses em matéria de língua e linguagem, e se apaixonou por elas”. E conclui: “não tenho as intenções que ele me atribui, de maneira alguma. A língua, para mim, é instrumento: fino, hábil, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência” (Rosa, 2003: 411-2).

Se Flusser intitula sua biografia *Bodenlos*, sem fundamento, Rosa confirma que *Grande sertão: veredas* é sim um livro autobiográfico – desde que não se considere uma biografia como “algo excessivamente lógico”, afirma a Lorenz – e como tal tem no seu narrador e herói Riobaldo uma espécie de *alter ego*: “Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão” (Lorenz, 1991: 94-95).

É interessante perceber que para a crise da biografia e autobiografia provocada pelos questionamentos levantados pelo romance moderno que ressalta a extrema fragmentação da biografia individual, Flusser aposta na mesma solução de Diderot e de Rousseau: o diálogo. Convencido de que a biografia era incapaz de captar a essência de um indivíduo e ao mesmo tempo investindo na crença de uma função pedagógica da biografia na medida em que esta apresenta vícios e virtudes de personagens célebres, a obra de Diderot está repleta de alusões autobiográficas. Em *Jacques, o fatalista*, o jovem Jacques e seu velho mestre ilustram o recurso dialógico mostrando os pontos de vista do novo e do velho, que são de fato, os questionamentos do próprio Diderot, diz Giovanni Levi (cf. 1998: 171). No *Grande sertão*, o monólogo de Riobaldo se orienta pela presença de um interlocutor silencioso, que em alguns aspectos se assemelha ao próprio Guimarães Rosa¹, mas que faz com que Riobaldo se sinta impelido a contar sua vida – como podemos perceber nos trechos: “Falar com um estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo” (Rosa, 1979: 33) ou ainda “O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo.” (*Idem*: 234).

Guimarães Rosa por Flusser – retrato oval ou Dorian Gray?

Vilém Flusser inicia o perfil de Rosa com certo enfado. No lugar de mostrar ao leitor um biografado capaz de despertar seu interesse, alguém genial, um revolucionário da linguagem, do romance, um escritor de fama e prestígio internacional, Flusser acentua a dificuldade que é estar diante de alguém que só se concentra em si mesmo e que age como se o mundo orbitasse em torno de sua figura. Mas mais do que pôr em relevo os traços singulares, perfeitamente humanos de cada um, as idiosincrasias que não se revelam nas ações vulgares das figuras públicas, que não são destacadas pela mídia, Flusser descreve Rosa com uma humanidade quase incômoda. Encontrar-se com Rosa

¹ Há passagens que levam o leitor a crer que o interlocutor se trata de um médico; é também alguém que, como Rosa, interessa-se pelo sertão e faz anotações em sua caderneta; também como Guimarães Rosa, não mora no sertão, mas está de passagem. Este tema foi tratado no livro *Uma cantiga de se fechar os olhos: mito e música em Guimarães Rosa* e em outros trabalhos de minha autoria.

exigia-lhe, em suas palavras, “grande esforço de autodegeneração”. No começo do texto, avisa lacônico ao leitor: “Nos diálogos com Rosa havia um único tema: Rosa” (Flusser, 2007: 29).

De modo a oferecer ao leitor uma imagem ilustrativa do encontro, Flusser descreve a geografia daquele momento. Um jogo espacial que denuncia uma teatralidade calculada de modo a favorecer o perfilado. Rosa, atrás da escrivaninha do Itamaraty, “cercado de glória de grande escritor” enquanto que – na descrição de Flusser – “a gente visitante paulista sentado em cadeira muito baixa e divulgador potencial da glória roseana” (*Idem*: 29). Mas a segurança dos objetos, no caso a escrivaninha e a relação entre a altura das cadeiras do diplomata e do visitante, é abandonada quando Rosa resolve sair detrás de sua mesa como quem se afasta de um escudo de proteção. Diz o ensaísta: “muito rapidamente, no entanto, sua estrutura externa passou a se modificar”. Neste momento, Flusser o descreve como alguém despido de jovialidade e propenso ao choro. A partir daí, quando Rosa aparece de corpo inteiro, em pé na frente de Flusser, andando pela sala, o leitor começa a ser informado do que pensa de fato Flusser sobre Rosa analiticamente. Ou “psicanaliticamente” como diz Flusser referindo-se à experiência psicanalítica da inversão de papéis. Experiência que ele define como ambivalente. Se por um lado prazerosa, por que reveladora do mundo incrivelmente rico de Rosa, também penosa por que o sofrimento e a fraqueza do escritor – Flusser diz da fragilidade de Rosa que ele ameaçava desmoronar a qualquer momento de maneira imprevisível – eram também suas. O que mais incomoda Flusser neste encontro: o papel de juiz que Rosa projeta sobre ele. Flusser dizia que Rosa ao mesmo tempo em que se colocava extremamente vulnerável, na condição de observado e conservava esta posição ao se expor voluntariamente projetando sobre o outro a figura de crítico severo, também assumia uma condição de salvacionista. Guimarães Rosa queria ensiná-lo a rezar. Ou a não menosprezar dinheiro e fama. No perfil de Haroldo de Campos – além de Guimarães Rosa, o capítulo *Diálogos de Bodenlos* é composto por mais 12 personalidades – Flusser diz que a dialética racional-irracional em Guimarães Rosa assume a forma “escrever-rezar”. No de Dora Ferreira da Silva, poeta e tradutora e amiga pessoal de Flusser, ele refere-se ao dilema roseano como “arte ou prece”. Embora negue as análises metafísicas ou teológicas de caráter mitologizante, Flusser diz que a falta de fundamento – essência de *Bodenlos* – está ligada à dimensão religiosa, uma vez que a religião é um método de proporcionar fundamento: “todos os nossos problemas são, em última análise, religiosos”. Desejo de fundamentar que também corrompe o sentido religioso, que pode ser dissolvido “pelo ácido do absurdo”. Em suas palavras: “sentir o fundamento debaixo dos pés é perder o verdadeiro clima da religiosidade” (*Idem*: 20).

Segundo Flusser, Rosa poderia ser compreendido em quatro dimensões. Em ordem de importância crescente o seu elenco elege os temas: a) brasileiridade, b) tendências do romance mundial e o impacto de Rosa sobre elas, c) língua portuguesa e a língua a *tout court* e d) salvação da alma.

Embora reconheçamos a implicação destas dimensões umas nas outras, destacamos para efeito de análise o terceiro aspecto, uma vez que ele se conecta com uma das principais obras de Flusser, que, por sua vez, tem uma ligação estreita com a escrita roseana, o livro *Língua e Realidade*. Como Flusser informa em *Bodenlos* sobre a publicação de *Língua e Realidade*: “a gente teve pelo menos um leitor comovido até o fundo: Rosa” (*Idem*: 135).

Publicado em 1963 pela Ed. Herder, *Língua e Realidade* discute a filosofia da linguagem. Assim como Rosa, que acreditava haver uma ligação íntima entre credo e poética², Flusser, judeu sem deus, diz: “ela (a língua) é meu compromisso, através dela concebo minha realidade e por ela deslizo rumo ao seu horizonte e fundamento, o silêncio do indizível. Ela é minha forma de religiosidade”. E completa sobre uma relação que denominará de amor e ódio: “É, quiçá, também a forma pela qual me perco” (Flusser, 2007: 12).

Em *Língua e Realidade*, Flusser defende que a língua não é apenas um mapa do mundo, mas projeta mundos a fim de entrar em *feedback* com o projetado. Dedução que não é obra de especulação reflexiva, mas de suas próprias vivências, o que se assemelha, diz ele em *Bodenlos*, às experiências de Guimarães Rosa. Sofrer na práxis do pensar e do escrever “coincidia com a experiência Roseana”. E conclui: “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: 136).

A língua é, a língua forma, a língua cria e propaga a realidade. As palavras apontam para algo, substituem esse algo que está além da língua, mas sobre o qual não é possível falar completamente. Outro ponto em comum entre Guimarães Rosa e Vilém Flusser é a crença de que cada língua expressa uma realidade própria, uma verdade interior intraduzível. No diálogo com Lorenz, Rosa, que conhecia vinte línguas entre ler e falar fluentemente³, declara que existe uma realidade “cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original”. E acrescenta “quem quiser entender Dostoiévski tem de fazê-lo em russo, e assim em toda parte onde uma realidade idiomática está velada diante de outra, de tal maneira que não se pode penetrar esse véu” (Lorenz, 1991: 87).

² Em entrevista ao crítico literário alemão Günter Lorenz Guimarães Rosa afirma que credo e poética são a mesma coisa e diz que a religião “é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas.” (Lorenz, 1991: 92).

³ Guimarães Rosa falava português, espanhol, francês, inglês, alemão e italiano. Além disso, lia latim, grego clássico, grego moderno, sueco, dinamarquês, servo-croata, russo, húngaro, persa, chinês, japonês, hindu, árabe e malaio.

No manuscrito *Retradução enquanto método de trabalho*⁴, de modo sucinto o autor começa a explicar de que modo sua relação com as línguas espelha sua relação com o mundo: “Nasci em Praga, portanto bilíngüe”. Morar no Brasil por 30 anos e posteriormente mudar-se para França o habilitou a desenvolver com o português relação de intimidade, uma vez que é a língua mãe de seus filhos, e com o francês uma relação próxima, pois cursos e conferências quando de sua permanência em Robion são escritos nesta língua. O sistema ginásial austro-húngaro o põe em contato com o latim e o grego clássico e o inglês é a língua de sua idade de formação universitária. Sobre o italiano, ele informa que o influencia na forma como ele se exprime.

Deste modo, em 1991, quando convidado a proferir conferência no Instituto Goethe em Praga, Flusser empolgou-se em sua fala que passava do alemão ao tcheco alternadamente e num determinado momento, apenas quando sua esposa chamou sua atenção, ele percebeu que o espanto da platéia não era devido ao assunto tratado, mas pelo fato de ele falar sem se dar conta também em português.

À pintora Mira Schendel, Flusser explica que sistematicamente traduzia a si mesmo passando do alemão, “língua que pulsa no meu centro”, para o português, que é a que mais articula a realidade social na qual estava engajado, para finalmente traduzir para a língua que desejava ver o texto publicado. Não escreve em tcheco por desgostar da expressividade adocicada de sua língua materna. Flusser procurava, em suas próprias palavras, penetrar “as estruturas das várias línguas até um núcleo muito geral e despersonalizado para poder, com tal núcleo pobre, articular a minha liberdade” (Flusser *Apud* Gustavo Bernardo, 2007: 10).

Em *Retradução enquanto método de trabalho*, Flusser diz que mantém com todas as línguas que fala uma relação de amor e ódio, “relações que são todas de intensidade comparável, mas cada qual com colorido distinto”. Em seguida conclui: “daí, toda vez que eu tentar dar a palavras às coisas, me vejo obrigado a dar a toda coisa várias palavras, constante dos repertórios das línguas que me informam. O problema com o qual deparo é que tais palavras, adequadas à coisa a ser nomeada, não são congruentes umas com as outras”.

São muitos os temas que derivam do encontro de Vilém Flusser com Guimarães Rosa. Além da dimensão que aqui resgatamos, há mais outras três que Flusser, em sua biografia, diz considerar importantes. Além do que os próprios leitores podem perceber nas obras dos dois autores.

⁴ Este artigo e outros manuscritos até então inéditos podem ser encontrado no endereço eletrônico <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/a202.htm>.

Há hiatos no pensamento de Flusser que nos custam entender. Na correspondência que mantive enquanto escrevia este artigo com Heloisa Vilhena de Araujo, estudiosa da obra de Rosa e amiga pessoal da família de Flusser, confirmo algumas das minhas impressões (sem saber se acertadas ou não). Diz ela: “É isso que acho que o Flusser faz quando traça um perfil do Rosa: diz que o perfil é do Rosa, mas, no fundo, é dele mesmo, Flusser”. Heloisa refere-se em especial ao episódio envolvendo o mobiliário do Itamaraty, cenário que Flusser descreve dando a entender que foi planejado para ressaltar a superioridade que Rosa gostaria de exercer sobre ele naquele encontro. Mas que não foi escolhido por Rosa, uma vez que, segundo Heloisa, que também atuou como diplomata, os móveis vêm da época do Império e da Primeira República. O que apaga, portanto, uma das poucas marcas da objetividade do biógrafo e o torna mais humano, mais contraditório e vulnerável. E por isso mesmo talvez mais habilitado à tarefa pretendida.

Na autobiografia desterrada, biografia sem chão, sem fundamento de Flusser, o perfil de Rosa, que está não apenas em *Bodenlos*, mas aspergido em outras produções deste autor, o retrato pintado não é como o que Oscar Wilde imagina para o frágil e juvenil Dorian Gray. Tampouco como o pintor do retrato oval de Poe, Flusser tira do rosto de seu biografado, sendo o dele mesmo ou o dos outros eus dialogantes, como o foi Rosa, as tintas para a sua execução. Daí o caráter de inacabamento, de pensamento oscilante, que não se completa. E que, por isso mesmo, se assemelha tanto à falta de fundamento que é a própria vida.

Referências

- Bernardo, Gustavo *et al* (2008). *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo, Annablume.
- Bernardo, Gustavo (2002). Prece. In: *A dívida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo, Globo.
- Bourdie, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; Amado, Janaína (orgs.) (1998). *Usos e abusos da História Oral*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.
- Finger, Anke (2008). As redes de Flusser. In: *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo, Annablume.
- Flusser, Vilém (2007). *Bodenlos – uma autobiografia filosófica*. São Paulo, Annablume.
- Flusser, Vilém (2007). *Língua e realidade*. São Paulo, Annablume.

- Flusser, Vilém. Retradução enquanto método de trabalho. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/a202.htm> (Acesso em: 27 set. 2008).
- Levi, Giovanni (1998). Usos da biografia. In: Ferreira, Marieta de Moraes; Amado, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Lorenz, Günter (1991). Diálogo com Guimarães Rosa. In Coutinho, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Lotman, Iuri (2000). El retrato. In: La semiosfera III – Semiótica de las artes y de la cultura. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Poe, Edgar Allan. *The oval portrait*. Disponível em: http://books.eserver.org/fiction/poe/oval_portrait.html (Acesso em: 27 set. 2008).
- Rosa, Guimarães (1979). *Grande sertão: veredas*. 13ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio.
- Rosa, João Guimarães (1967). *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Rosa, João Guimarães (2003). *João Guimarães Rosa: correspondências com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Belo Horizonte, Ed. UFMG.
- Stevenson, Robert Louis (2006). *Dr. Jekyll and Mister Hide*. London: Penguin Popular.
- Wilde, Oscar (2005). *The picture of Dorian Gray*. London: Penguin Popular.