



Manuela Rodrigues Fantinato

Exílio como forma

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História Social da Cultura.

Orientador: Prof. Maurício Barreto Alvarez Parada

Rio de Janeiro

Março 2018



Manuela Rodrigues Fantinato

Exílio como forma

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História Social da Cultura.

Prof. Maurício Barreto Alvarez Parada

Orientador

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Julio Cesar Valladão Diniz

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Marcelo Gantus Jasmin

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Frederico Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Gustavo Bernardo Krause

Departamento de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira – Uerj

Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais –
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 8 de março, 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Manuela Rodrigues Fantinato

Bacharel em História pela PUC-Rio, tendo como ênfase História Contemporânea, com o trabalho final *Vida filmada: autobiografia no cinema*. É mestre em Letras pela mesma universidade, onde apresentou dissertação *Memórias ensaiadas*. No âmbito do mestrado, foi pesquisadora visitante na Universidad Nacional de Rosário, Argentina. Trabalhou como pesquisadora na TV Globo e foi bolsista-mestre de pesquisa na Fundação Casa de Rui Barbosa, trabalhando com a pesquisadora Marta de Senna na edição seriada online do folhetim *Quincas Borba*, de Machado de Assis. Foi, ainda, coordenadora editorial na FGV, tendo liderado projetos editoriais ligados à arte, história e memória. Durante o período de doutorado, foi pesquisadora visitante na Brown University, nos Estados Unidos, publicou artigos e apresentou trabalhos em congressos de literatura e história intelectual, no Brasil e no exterior.

Ficha Catalográfica

Fantinato, Manuela Rodrigues

Exílio como forma / Manuela Rodrigues Fantinato ; orientador: Maurício Barreto Alvarez Parada. – 2018.

147 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Vilém Flusser. 4. Ensaio. 5. Exílio. 6. História. 7. Literatura. I. Parada, Maurício. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para Violeta,
que, imprevisivelmente, se colocou entre mim e este trabalho,
desestruturando minha noção de tempo
e reconfigurando a de origens.

Agradecimentos

À Capes e à PUC-Rio, pelo financiamento que tornou possível a realização deste trabalho.

Ao meu orientador, amigo e grande parceiro intelectual, Maurício Parada, cujas provocações, há mais de dez anos vêm me estimulando. Ao querido ex-orientador Júlio Diniz, cujas discussões seguirão sempre ecoando, e ao Luiz Fernando Valente, pelo apoio durante o período de pesquisa na Brown University.

À Juliana Lugão, pela imensurável ajuda na troca de ideias e sobretudo nos esclarecimentos da língua alemã.

Ao Pedro, por, mesmo em meio a tantas adversidades, ter sido sempre o melhor que podia e que não podia.

Aos colegas de equipe, hostis, estranhos, porém absolutamente adoráveis, cujo apoio representou bem mais do que a discussão de leituras e questões, tornando a solidão do trabalho menos assustadora.

Resumo

Fantinato, Manuela Rodrigues; Parada, Maurício Barreto Alvarez (orientador). **Exílio como forma**. Rio de Janeiro, 2018. 147 p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho parte da autobiografia de Vilém Flusser, *Bodenlos*, para pensar nas relações entre a escrita do autor e a experiência do exílio, especialmente articuladas a outras três obras: *Fenomenologia do brasileiro*, *Pós-história* e *The Freedom of the Migrant* – esta última, sem tradução para o português. Ao longo de sua vida, Flusser transita por países como por áreas de conhecimento, tornando difícil delimitar sua atuação. É de origem tcheca, inicia sua carreira no Brasil, país onde passou mais de 30 anos e, nos anos 1970, retorna à Europa, estabelecendo-se no interior da França. Escreve e publica em quatro línguas, português, alemão, inglês e francês, sobre temas que vão de filosofia da linguagem à arte, teoria da comunicação à fenomenologia, de filosofia da ciência a epistemologia. Ensaísta, rejeita ser chamado de filósofo, preferindo intitular-se escritor. Sua vida e sua obra se articulam de maneira particular, possibilitando refletir sobre as relações entre história e literatura, sobretudo frente a escritas que desafiam explicações seguras e estáveis.

Palavras-chave

Vilém Flusser; Ensaio; Exílio; História; Literatura

Abstract

Fantinato, Manuela Rodrigues; Parada, Maurício Barreto Alvarez (advisor). **Exile as form**. Rio de Janeiro, 2018. 147 p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work starts with the reading of Vilém Flusser's autobiography *Bodenlos* to reflect on the relations between the author's writing and experience of exile, especially articulated with three other books: *Fenomenologia do brasileiro*, *Pós-história* e *The Freedom of the Migrant* – the last one, still unpublished in Brazil. Throughout his life, Flusser crosses countries and fields of knowledge, making it very difficult to draw the limits of his practice. Born Czech, his career starts in Brazil, country where he lives for about 30 years. In the beginning of 1970's, returns to Europe, fixing residence in France's countryside. Flusser writes and publishes in four different languages, Portuguese, German, English and French, on themes that goes from philosophy of language to art, theory of communication to phenomenology, philosophy of science to epistemology. As essayist, he used to prefer being called a writer than a philosopher. His life and word integrate in a particular way and allow significant reflections on the relations between history and literature, specially through writings that challenge steady comprehensions.

Keywords

Vilém Flusser; Essay; Exile; History; Literature.

Sumário

1. Preparando o terreno.....	10
2. Ponto de partida.....	37
3. Em trânsito.....	63
4. Tempo.....	89
5. Espaço.....	117
6. Referências bibliográficas.....	137

*You know,
there are occasions
when you read a sentence that someone has written
and suddenly your entire worldview is changed.*

Vilém Flusser

Preparando o terreno

Em 1966, um historiador chamado Hayden White publicou um artigo intitulado *The Burden of History* (ou “o peso da história”), em que questiona o argumento, ainda bastante em voga no momento de escrita do texto, de que o historiador ocuparia uma espécie de meio do caminho – com características de neutralidade que se confundem com superioridade epistemológica – em que arte e ciência (social) encontram síntese harmoniosa.¹ Ele não apenas seria o principal mediador entre passado e presente, mas o único tipo de intelectual capaz de combinar esses dois modos distintos de compreensão do mundo. White observa que essa narrativa hipostasiada do historiador é devedora de uma concepção novecentista de história, que dialogava com uma noção de arte romântica e de uma ciência positivista – em sua concepção, uma má arte e uma má ciência, ambas fundamentadas em critérios de objetividade referenciais que já há muito haviam mostrado sua insuficiência para a compreensão do mundo contemporâneo. Desse anacronismo natural da história tradicional, surgiria a desconfiança que tanto arte quanto ciência compartilham frente ao trabalho do historiador – sendo, na maioria das vezes, rejeitado como carente de imaginação e sensibilidade, por um lado, e de ambiguidade metodológica, por outro. Não apenas a condição privilegiada em que se coloca o historiador mais tradicional não parece dialogar com nenhum dos critérios críticos desses saberes, mas a própria premissa de separação entre ciência e arte, em que se baseia essa assumpção, estaria, para White, em xeque frente “descoberta” do caráter construtivo comum de ambas enquanto discursos da sociedade no século XX.

Anos depois, em 1973, White publica um livro em que propõe análise da história enquanto discurso, com poética(s) própria(s) manifestada(s) em elementos estruturais distintivos, e se torna uma espécie de *persona non grata* para muitos historiadores – alguns talvez receosos de perder o tal espaço particular que tinham

¹ White, 1966, p. 111.

criado para si, outros, quem sabe, temerosos frente à possível ruína do que restou da ideia de verdade. Embora seja bastante fácil questionar seus postulados construtivistas, não se pode negar sua grande contribuição para o desvelamento de uma crise. A atenção ao problema que a ousadia de seu trabalho coloca em questão não pode ser desqualificada e se manifesta nas seguintes palavras:

In so far as historians pretend to belong to a community of intellectuals distinguishable from the literate public in general, they have obligations to the former that transcend their obligations to the latter. If therefore both artists and scientists – in their capacities as artists and scientists and not in their capacities as members of the Civil War Book Club – find the truths which historians deal in trivial and possibly harmful, then it is time for historians to ask themselves seriously whether such charges may not have some basis in reality. (White, 1966, p. 124).

Para White, enquanto arte e ciência transcenderam as concepções estáveis de realidade que predominavam no passado, assumindo o caráter provisório e dinâmico do mundo e de suas verdades, a história se encastelou na busca de uma continuidade entre passado e presente que desfigura o próprio presente. O peso da história refere-se à sua ligação com os paradigmas de um mundo que ruiu, e, ao mesmo tempo, o desafio e a tarefa de livrá-la da crise epistemológica na qual se encontra em seu tempo; de reestabelecer a dignidade dos estudos históricos, de modo a aproximá-los aos propósitos da comunidade intelectual em geral, e transformá-los, para permitir aos historiadores participar de modo positivo na libertação do presente desse mesmo peso da história.² Trata-se de estudar história não como um fim em si mesmo, mas como um modo de oferecer perspectivas capazes de contribuir para a compreensão do presente.

[...] if the present generation needs anything at all it is a willingness to confront heroically the dynamic and disruptive forces in contemporary life. The historian serves no one well by constructing a specious continuity between the present world and that which preceded it. On the contrary, we require a history that will educate us to discontinuity more than ever before; for discontinuity, disruption, and chaos is our lot. [...] Only a chaste historical consciousness can truly challenge the world anew every second, for only history mediates between what is and what men think ought to be with truly humanizing effect. (White, 1966, p. 134).

Essa crise tem na relação com a literatura um aspecto significativo. White chama atenção para certa hostilidade da literatura modernista frente à história, a ponto de argumentar que, se um autor quiser tratar do tipo de experiência humana que constitui de fato o material de interesse da literatura (e da arte) contemporânea,

² Ibidem, p. 124.

a própria noção de consciência histórica deve ser obliterada.³ Isso se manifesta na recusa a cronologias e no jogo com temporalidades, na negação a télos e explicações absolutas, mas também, ironicamente, na recorrência do uso da figura do historiador como personagem representativo de determinada sensibilidade reprimida.⁴

Na outra ponta, enquanto a historiografia moderna passa a distinguir-se da tradicional pelo diálogo com as ciências sociais e pela aspiração à cientificidade, ela se distancia da literatura, da qual era considerada uma espécie de gênero até meados do XIX. Essa distância da literatura marca também uma atitude frente à literatura. No modelo de pesquisa instaurado pela história enquanto ciência, priorizou-se a análise de informações, associada a acontecimentos ou fatos históricos, quase invariavelmente acessíveis a partir de documentos. Esse paradigma historiográfico Dominick Lacapra chamou de “documental”, e nele: *“The novel itself becomes little more than questionable ‘literary’ evidence, and an interest in literature (or philosophy) that goes beyond narrowly documentary limits is a tell-tale sign that one is not really doing history”*.⁵

Lacapra se coloca em tensão com a predominância do uso do texto literário como documento com função referencial, ou seja, como fonte na qual é possível desvelar algum fato do passado ou observar a representação da vida social, suas características ou temas pertinentes. Aponta a simplicidade dessa visão, que parece ver na literatura apenas mais uma forma de corroborar um argumento validado por outras fontes, e que reivindica, em algum nível, uma ideia de verdade representada por meio da narrativa.

Literature becomes redundant when it tells us what can be gleaned from other documental sources. In this sense, literature is paradoxically most superfluous when it seems to provide us the most “useful” and “reputable” information, for it must simply replicate or confirm what can be found in more literal documents such as police reports. (Lacapra, 1985, p.126)

Neste modelo, a escrita não parece ser uma questão em si, mas apenas um meio para a expressão de conteúdo(s). Essa abordagem não leva em conta que documentos são, eles mesmos, nas palavras de Lacapra, “textos” que “processam”

³ Ibidem, p. 115.

⁴ White cita, como exemplo de autores que usam este recurso, Gide, Ibsen, Malraux, Aldous Huxley, Hermann Broch, Thomas Mann, Jean-Paul Sartre, Camus, Pirandello, Elias Canetti e Edward Albee, entre outros.

⁵ Lacapra, 1985, p. 117.

a realidade, e seu uso requer uma leitura que vá além da simples crítica de fontes.⁶ White propunha a compreensão – e, por que não, também a confecção – de textos históricos a partir de metáforas explicativas, capazes de articular diferentes temporalidades, oferecendo uma visão que não se quer completa da realidade. O exemplo paradigmático seria o de Burckhardt que, no livro *A civilização da renascença italiana*, parte do que entendeu ser a metáfora do individualismo como eixo estrutural a partir do qual se constrói sua visão, sugerindo algumas perspectivas e ignorando outras. Nesse sentido, o texto adquire um valor quase autorreferente, em que a medida de validação é a coerência com o próprio argumento central. Enfatizando uma espécie de ficcionalidade discursiva estrutural, aproxima o texto histórico da ficção ou da arte.

Como alternativa para o problema da relação entre literatura e história, Lacapra se coloca no meio do caminho entre a abordagem historiográfica tradicional de paradigma documental e as propostas formalistas de leitura de textos, históricos ou não, como unidades autorreferentes. Procura, assim, situar e negociar com aspectos de ambas as abordagens.

A move in a desirable direction is, I think, made when texts are understood as variable uses of language that come to terms with – or “inscribe” – contexts in various ways – ways that engage the interpreter as historian and critic in an exchange with the past through a reading of texts. (Lacapra, 1985, p.127)

Assim, procura, na leitura de textos literários, articular contextos de escrita e recepção à leitura crítica. Trata-se de modelo que, sob hipótese alguma, pretende fechar-se em quadro metodológico. Cada um desses contextos guarda em si complexidade que deve obedecer às particularidades de cada texto e que, por isso mesmo, impede que qualquer regra se estabeleça *a priori*. Enquanto o contexto de escrita pode levar em consideração a biografia individual do autor ou as condições sociais e institucionais nas quais está inserido, o que faz muito sentido no caso de romances realistas, mas não necessariamente em poesia modernista, por exemplo, o contexto de recepção deve ultrapassar abordagens quantitativas, procurando aprofundar-se em como textos são lidos e apropriados por diferentes grupos ou pessoas, em diferentes tempos ou contextos, inclusive o próprio.

Nessa leitura crítica reside a possibilidade de reconfigurar a literatura como objeto para a história e também atravessar os estudos históricos enquanto prática

⁶ Ibidem, p. 19-20.

intelectual e de escrita. Para Lacapra, a literatura permite o que chama de diálogo (“*dialogical exchange*”, no original, o que, literalmente, seria traduzido como “troca dialógica”) com o passado; uma determinada atitude que, embora não rejeite o olhar documental, procura levar em consideração outras questões difíceis de tangibilizar. Por meio desta ideia, Lacapra procura repensar o ofício do historiador, incluindo um componente crítico e autocrítico que resiste ao fechamento conclusivo.⁷ No estranhamento da leitura, é possível uma relação com o passado que ultrapassa a busca de respostas, mas que o aproxima, por meio da empatia e compreensão. Isso, enfatiza o autor, é condição premente para a abertura de novas formas de olhar antigos problemas. Para isso, recorre ao conceito psicanalítico de transferência.

Em termos psicanalíticos, transferência é a situação por meio da qual um paciente se relaciona com o analista como se esse fosse um outro, repetindo relações libidinais que estabeleceu em sua história.⁸ Lacapra estende essa noção para o trabalho do historiador em pelo menos duas situações. A primeira, mais evidente e próxima da situação paciente-analista, é a relação que se estabelece com o *corpus* de outros autores com os quais se dialoga, lendo neles respostas, explicações ou mesmo rejeições aos problemas com os quais se está lidando. A segunda, na qual se dá sua efetiva contribuição intelectual, refere-se à relação com o objeto de estudo. Trata-se da maneira pela qual determinadas questões reaparecem, com ou sem variações, no trabalho do historiador, oferecendo uma compreensão alternativa da relação com o passado, ou entre práticas do passado e suas explicações históricas. Em suas palavras:

I use “transference” in the modified psychoanalytic sense of a repetition-displacement of the past into the present as it necessarily bears on the future. “Transference” is bound up with a notion of time not as simple continuity or discontinuity but as repetition with variation or change – at times traumatically disruptive change. (Lacapra, 1985, p. 72)

A transposição dessa ideia para a historiografia se apresenta problemática e ao mesmo tempo fértil. Em primeiro lugar, chama atenção para continuidades e repetições que conectam o passado ao presente, desestruturando a temporalidade tradicional, sobre a qual está calcada a historiografia tradicional. Traz à baila, assim, a radical alteridade do passado e alerta para a coexistência e o atravessamento de

⁷ Idem, 2001, p. 35.

⁸ Agradeço a Gabriel Tupinambá pela troca, no que se refere ao esclarecimento dos sentidos clínicos deste termo.

distintas temporalidades, o que lhe permite colocar em perspectiva e repensar determinados temas e questões cujas interpretações e leituras parecem repetir-se sem uma reflexão mais atenta. A leitura de textos literários pode configurar-se em uma espécie de supressão momentânea dessa alteridade, que tem a potência de colocar o leitor em contato (diálogo ou “*dialogical exchange*”) com sensibilidades inacessíveis por meio de documentos convencionais.

Depois, desconstrói o mito da escrita objetiva do historiador, na medida em que impõe a autorreflexividade como condição necessária à pesquisa histórica. Isso coloca em xeque a obrigatória relação da história com o real e com o paradigma da verdade, introduzindo o peso da criação de sentidos e dos discursos sobre a verdade como fato histórico. Ao olhar para a literatura enquanto escrita, com procedimentos próprios, tão ou mais potentes do que as narrativas que engendram ou os conteúdos que carregam, abre-se possibilidade de transferir esse procedimento para a escrita (e também a leitura) historiográfica. Quando realizada com o necessário cuidado e atenção, trata-se de experiência crítica importante que contextualiza as condições de escrita como produtoras de significados e interpretações próprias.

A literatura é importante espaço de produção de sentido na modernidade e sua forma acompanhou a mudança e a proliferação de sensibilidades como nenhuma outra arte o fez. O romance, em especial, configurou-se como gênero sintetizador do literário, assimilando e confundindo-se com outros gêneros, testando os limites de sua própria definição e permitindo ao leitor entrar em contato e criar empatia com determinados valores que jamais poderiam ser articulados em uma leitura documental. O que a literatura oferece de mais particular é justamente aquilo que não se lê e nisso ela também pode sugerir ao historiador novas formas de leitura – do mundo e de sua própria disciplina.

In fact the most telling question posed by the novel to historiography may be whether contemporary historical writing can learn something of a self-critical nature from a mode of discourse it has often tried to use or to explain in overly reductive fashion. A different way of reading novels may alert us not only to the contestatory voices and counter-discourses of the past but to the ways in which historiography itself may become a more critical voice in the human “sciences”. (Lacpra, 1985, p.132).

Lacpra expande, portanto, as relações entre literatura e história, deslocando o uso da primeira como simples documento para importante ferramenta de conhecimento histórico, na medida em que apresenta outras perspectivas e sensibilidades que aproximam ou tencionam aspectos da instável relação entre

presente e passado. Mais ainda, sem abandonar o valor de ótica mais tradicional que se apoie no valor documental de determinadas obras literárias, ressalta a potência de criar diálogo por meio do qual procedimentos literários possam ser iluminados por determinados contextos e vice-versa, e a própria escrita de história possa enriquecer-se com mecanismos críticos, com os quais a literatura tem negociado desde a aurora da modernidade.

Embora as reflexões de Lacapra partam majoritariamente do trabalho com textos de ficção, é importante ressaltar o quanto a própria noção de literatura é híbrida e estendida, na contemporaneidade, à própria escrita. Em sua aula inaugural no Collège de France, Roland Barthes aproxima indistintamente literatura, escrita ou texto. Recusa a noção de literatura como um corpo ou sequência de obras, setor de comércio ou de ensino, assumindo-a como “o garfo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever”.⁹ Trata-se de pensar a literatura como escritura, cujo valor está além de qualquer possível relação com conteúdo e ideologias. Ao contrário, é exatamente na inadequação da linguagem ao real que se revelam as múltiplas tensões que as constituem, e na qual pairam seus autores, entendidos como sujeitos de uma prática. “Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz uma faina incessante, a literatura”.¹⁰

O discurso de Barthes no Collège de France é de 1977 e traz consigo as marcas de seu tempo, assim como os esforços de Hayden White de pensar e fazer uma nova escrita da história. Tempo em que se pregava a autonomia do texto e da literatura frente aos discursos ditos de “conhecimento” ou “científicos”, ao lado dos quais a história se emparelhava. Porém, seus ecos seguiram reverberando, a ponto de Antoine Compagnon, em seu próprio discurso inaugural, na mesma instituição, em 2006, retomar parte da problemática sobre o que é a literatura, invertendo-a na questão “literatura pra quê?”, pergunta ao mesmo tempo crítica e política, em melhor sintonia com o mundo contemporâneo. Compagnon busca aproximar uma tradição teórica, que considera a literatura como “una e própria, presença imediata, valor eterno e universal”, e uma tradição histórica, que encara a obra literária como

⁹ Barthes, 2002, p. 17.

¹⁰ Ibidem, p. 22-23.

“outro, na distância de seu tempo e de seu lugar”, remetendo-o às origens,¹¹ por meio da ideia de crítica que procura aproximar o texto literário da própria vida.

O problema da pertinência da literatura para a vida se confunde com o problema da literatura para a história ou, em linhas mais gerais, para o próprio conhecimento. De uma visão clássica, que considera o literário, na forma de ficção, instrumento de aprendizagem por meio do deleite e da catarse; para o entendimento, alinhado a Barthes,¹² da literatura enquanto correção da linguagem, no sentido de ser capaz de desvelar uma verdade não transcendente nem referente, mas latente e inarticulável; passando pela leitura iluminista da literatura como instrumento de reunificação de uma experiência de mundo fragmentada e, portanto, de liberdade; Compagnon defende seu valor, na contemporaneidade, sobre as seguintes bases:

A literatura deve, portanto, ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos. (Compagnon, 2012, p. 60)

A literatura, assim, coloca em pauta o homem que escreve, muito mais do que o que ele escreve. Porque o que escreve é sempre, de diferentes formas, em diferentes contextos e sob diferentes premissas, a vida e a experiência humanas, não no que possa aproximá-la de uma generalização absoluta, mas justamente marcando a exceção de cada uma delas. Ao fazê-lo, estabelece uma relação entre distintos tempos e espaços, num modo de conhecer que é tanto literário, quanto histórico. Por isso, Compagnon afirma que há, sim, um pensamento da literatura: “A literatura é um exercício de pensamento; a leitura, uma experimentação dos possíveis”.¹³

É preciso entender a afirmação de Barthes do irredutível da literatura, enquanto o literário, para além de seu discurso de afirmação. Não se trata da recusa ao real, mas de ressaltar o potencial criativo da literatura, na medida em que é produtora de discursos que estabelecem relações complexas com uma realidade que lhe é externa. Sua função não é passiva – de representação –, mas ativa – de

¹¹ Compagnon, 2012, p. 15.

¹² É bela e digna de nota a passagem de *Aula* em que Barthes, tendo afirmado o caráter fascista da língua – “pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (Barthes, 2002, p. 14) – ressalta o papel e o valor da literatura: “Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquivia, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim, literatura.” (Barthes, 2002, p. 16 – grifo do autor)

¹³ *Ibidem*, p. 67.

produção de sentido, um sentido que se desloca de intencionalidade, completando-se, ou melhor, multiplicando-se no leitor. Permite que este sinta para além de seus próprios sentidos, acessando outras verdades, que estão além do real e tocam ao humano. Assim como, arrisco dizer, deveria ser se dar com a história.

Vilém Flusser

Embora a discussão com a qual inicio este texto possa parecer datada, relativa à crise epistemológica que urgia na metade do século XX, e a questões levantadas por um grupo de intelectuais envolvidos em certa corrente de pensamento que depositava valor excessivo na potência da linguagem, ela introduziu incômodo que não me parece de todo superado. As ideias de White e Lacapra, entre outros, continuam a ter recepção limitada nos departamentos de história, que dificilmente parecem inclinados à reflexão mais profunda sobre suas práticas e suas relações com um mundo onde os saberes se mostram cada vez mais instáveis. Se, nas ciências humanas e sociais, o último século testemunhou renovação encabeçada pela filosofia e pela literatura, que deslocaram o dito “real” para a criação de sentidos, na história, a necessária relação com o real e com o paradigma da verdade fez com que a renovação se manifestasse, sobretudo, na escolha de objetos não tradicionalmente trabalhados pelo historiador, mantendo-se, muitas vezes, abordagem ainda conservadora. Enquanto a história parece manter-se bastante segura em seu lugar e em suas verdades, fica o eco da provocação feita por White: se em toda parte as premissas de referencialidade com as quais lida o historiador estão sendo questionadas, talvez seja hora de refletir se seriam tão descabidas.

Dito isso, este não é simplesmente um trabalho sobre Vilém Flusser. Este é, antes de tudo, um trabalho, no sentido de prática, ou apenas tentativa ou ensaio, de reaproximar literatura e história, por meio da leitura de Vilém Flusser. Atravessando quatro de suas obras – *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*; *The Freedom of the Migrant: Objections to Nationalism*; *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem*; e *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar* –, este trabalho trata das relações entre a experiência de exílio e sua escrita, particularmente o ensaio. Ao aproximar essas obras, não é o objetivo preencher

lacunas ou empreender discurso de validação; apenas compreender de que forma determinadas ideias se articulam e, com isso, colocar em pauta a pertinência dessas ideias para a compreensão de nosso próprio tempo e do trabalho do historiador.

Vilém Flusser nasceu em 12 de maio de 1920, em Praga.¹⁴ Iniciou estudos universitários na Universidade Carolíngia, abandonados quando, em 1939, migrou com a família da namorada, Edith, para a Inglaterra e, logo depois, para o Brasil. Sua família ficou em Praga e grande parte dela encontrou a morte em campos de concentração.

Chegou ao Rio de Janeiro em 1940 e mudou-se no ano seguinte para São Paulo, onde passou os primeiros anos trabalhando para a empresa criada por seu sogro. No correr dos anos 1950, aproximou-se do grupo de intelectuais que se reunia em torno do Instituto Brasileiro de Filosofia e timidamente começou a entrar na vida cultural brasileira. Alfabetizado em duas línguas, tcheco e alemão, com conhecimentos avançados de inglês e francês, além de instrumentais de hebraico e espanhol, dominou o português e logo se tornou colaborador do suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Em pouco tempo passou a dar aulas de Filosofia da Ciência na Universidade de São Paulo (USP) e palestras sobre Filosofia da Linguagem no Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA). Também se tornou colaborador regular da *Revista Brasileira de Filosofia* e da *Folha de S. Paulo*, lecionou História do Espetáculo Dramático e Teoria da Máscara na Escola de Artes Dramáticas (EAD), trabalhou como assistente na Escola Politécnica e como professor na Faculdade de Comunicação da Função Armando Álvares Penteado (FAAP).

No meio da década de 1960, Flusser passou a ser reconhecido como personalidade importante no cenário intelectual brasileiro, altamente envolvida em querelas ideológicas relacionadas à criação de pensamento dito brasileiro por meio da filosofia. No cenário paulista da época, um movimento mais interessado em consolidar o ensino da filosofia dentro de parâmetros universitários, ligado à criação da USP, contrapunha-se a outro, que proclamava filosofia que articulasse valores locais e universais, promovendo a livre reflexão fora do âmbito acadêmico.

¹⁴ Informações biográficas encontradas, sobretudo, nos prefácios dos livros de e sobre Flusser no Brasil, em especial assinados por Gustavo Bernardo Krause, Maria Lília Leitão e Celso Lafer, além das dissertações de mestrado de Ricardo Mendes e Sidney Ferrer. Os sete parágrafos que se seguem são retirados, com algumas modificações e correções, de minha própria dissertação de mestrado, defendida no Departamento de Letras da PUC-Rio, em abril de 2011.

Flusser aproximou-se deste último, que reunia artistas e intelectuais de formações diversas em torno do Instituto Brasileiro de Filosofia. Este grupo via-se como herdeiro da tradição modernista de 1922, defensor de sua radicalização estética, aplicada à filosofia – embora alguns de seus expoentes tenham tido atuação politicamente conservadora nos anos seguintes, abertamente apoiando a ditadura que se instalou. O *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo* era importante arena de discussão e troca de ideias, meio que garantia sua difusão fora das paredes da universidade.

Flusser desempenhou papel relevante nesse ambiente. Tão conhecido era seu nome, que recebeu convite para representar o Brasil em missão diplomático-cultural na Europa e nos Estados Unidos, com o propósito de divulgar o pensamento brasileiro em diversas universidades – em país já comandado pelos militares.

Durante o período em São Paulo, Flusser escreveu cinco livros: *A Dúvida* (redigido entre 1962 e 1963 e que só seria publicado em 1999), *Língua e Realidade* (1963), *A História do Diabo* (1965), *Da religiosidade* (1967) e a *Fenomenologia do Brasileiro: em busca de um novo homem* (1972). Partindo de análises declaradamente fenomenológicas,¹⁵ os temas transitam entre filosofia da linguagem, literatura e reflexões ontológicas da sociedade, inclusive da brasileira, como no caso do último. Todos os livros foram escritos na forma de ensaios, incluindo os textos que publicou em jornais e periódicos. Essa escolha é um ponto central em sua obra, pois, em sua própria acepção, o ensaio seria a forma mais indicada a articular seus pensamentos, e, sobretudo, sua experiência particular de intelectual exilado e autodidata.

Com o recrudescimento do regime militar, o que cerceou e sufocou o ambiente intelectual, Flusser decidiu voltar para a Europa, em novo exílio, desta vez escolhido, no início dos anos 1970. Após breve passagem pela Inglaterra, Suíça e Itália, estabeleceu-se, em 1973, em uma pequena cidade da Provença, Robion, de onde viajava constantemente para palestrar em diversos países, já como teórico dos novos meios de comunicação. O engajamento na cultura brasileira cedeu lugar a uma espécie de nomadismo cosmopolita, as discussões sobre escrita e linguagem

¹⁵ Este trabalho não pretende explorar a relação que Flusser estabelece com a ideia de fenomenologia. Trata-se de um tema importantíssimo em sua obra, que merece olhar mais atento do que este trabalho pode dar. No entanto, no capítulo 4, sinalizo que, embora declaradamente inspirado pelas leituras de Edmund Husserl, a ideia de fenomenologia de Flusser é algo bastante autoral e que deve ser tratado de forma independente.

se deslocaram, em grande parte, para as imagens técnicas, e passou a ser arauto de reflexão epistemológica sobre o que chamou “pós-história”. Manteve relações com o Brasil, país onde deixou três filhos, participou de palestras e deu aulas, mas deixou de envolver-se ativamente com a cultura brasileira ou engajar-se na sua divulgação, embora nunca tenha parado de escrever sobre ela, ou melhor, **com** ela. As reflexões sobre o Brasil, ou, mais precisamente, sobre sua experiência e sua visão em relação ao Brasil, seguiram apoiando seu pensamento durante toda sua vida, embora apareçam sempre com muitas lacunas.

Durante os cerca de 20 anos em que vive na Europa, o foco do trabalho de Flusser parece mudar substancialmente. Passou a realizar uma série de palestras sobre comunicação – que, mais tarde, resultaram no livro *O mundo codificado* –, às quais se seguiram outras sobre fotografia, até finalmente publicar, em alemão, o livro *Filosofia da Caixa Preta*, em 1983. Com esta obra, dedicada à fotografia, atingiu reconhecimento mundial. Na esteira das reflexões ali lançadas, publicou *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*, em 1985. Ainda nesse sentido, publicou, com o videoartista Louis Bec, *Vampyroteuthis Infernalis*, miscelânea de ensaios que dialogam com criaturas informatizadas e imaginárias criadas por Bec. Nesta época, publicou também o livro *Pós-história* e pelo menos um livro diretamente em francês, *La force du Quotidien*. Terminou sua vida desenvolvendo uma filosofia dos gestos, outra do exílio, e, ainda, um livro dedicado à escrita, todos inacabados e publicados postumamente.

Tendo tido sua formação universitária interrompida pela guerra, Flusser é filósofo sem diploma; talvez, por isso, preferisse chamar-se de escritor. No entanto, teve carreira iniciada nas páginas de jornal e seu primeiro livro, sobre filosofia da linguagem, foi mal recebido pelo público em geral, o que coloca seu status de escritor em um lugar de instabilidade. Ao longo de sua vida, transitou tanto por temas e disciplinas, como por línguas e geografias. Escrevendo em ensaios, mantinha uma relação conflituosa com referências intelectuais, que usava e subvertia sem muita deferência ou preocupação. Inspirava-se em Husserl, Hegel, Kant, Heidegger, Buber e Wittgenstein, indistintamente, aproximando-os a seu bel prazer, citando apenas quando lhe convinha e, na maioria das vezes, ironicamente. Da mesma forma, dialogava com Franz Kafka, Sartre, Camus, Arendt, Rosa, jogando com referências literárias e filosóficas com o mesmo peso que dava a fatos históricos e cotidianos. Sua leitura faz reverberar textos de Benjamin, Adorno,

Lyotard e Agamben, às vezes em alusões diretas. Atravessa os saberes – e os atravessa com sua própria experiência – num modo conhecer que procura comportar-se ao modo da literatura, uma vez que se faz em escrita.

Em meio a tamanha variedade de assuntos, escritos em quatro línguas e publicados em diversos países, a leitura de Flusser vai em direção oposta à segurança. Ela é intranquila, como os sonhos de Kafka, refletindo escrita estranha, que ora revela clareza que esconde questões altamente complexas, ora dificuldade e dureza que pintam imagens de extrema delicadeza. Trata-se de escrita que se propõe a articular o inarticulável, pois negocia e dialoga com a própria experiência do autor. Não apenas toda experiência é, em certa medida, inarticulável, mas especialmente a experiência de quem passou a vida negociando com as rupturas provocadas pela experiência de exílio e a resignificação de referências que essa condição impõe.

O inarticulável é, por definição, irrepresentável, de modo que a escrita de Flusser oferece pouco ou nenhum valor documental para o historiador. Diferente é o caso de sua vida – biográfica e intelectual, se for possível distinguir ambas – cheia de lacunas convidativas. A recente publicação da biografia escrita em parceria por Gustavo Bernardo Krause e Rainer Guldin, cada qual responsável por um grupo de capítulos, escritos em suas línguas maternas (português e alemão) e traduzidos para publicação em ambas as línguas, procura preencher parte dessas lacunas. Obras de Vilém Flusser continuam a ser publicadas até hoje, seja a partir dos milhares de manuscritos, cartas em documentos, em pelo menos quatro línguas, localizados no seu arquivo, *Flusser Archive*, na Alemanha, ou de traduções e organizações feitas por seus herdeiros, em especial sua esposa Edith, e especialistas. No Brasil, no entanto, seu nome continua sendo pouco estudado, não obstante esforços importantes que vêm sendo empreendidos nesse sentido, como a reedição de suas obras, a organização de seminários, o espelhamento do seu arquivo para a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), e a grande exposição dedicada ao resgate de suas relações com o Brasil, no Sesc-SP, que esteve em cartaz de outubro de 2017 a janeiro de 2018. São escassos, ainda, trabalhos sobre a atuação local de Flusser em França, onde se estabelece no início dos anos 1970, assim como os diálogos que estabeleceu nos Estados Unidos. Em fins dos anos 1960, foi enviado pelo Itamaraty para divulgar a cultura brasileira por lá e, mais tarde, estabeleceu

relevante correspondência com a revista Artforum. Seguem não publicados incontáveis de seus trabalhos, sobretudo em português.

Embora haja solo fértil para interessados a busca de novos dados sobre Vilém Flusser e suas obras, é sobre o inarticulável que se debruça esse trabalho. Acessíveis, embora sempre de maneira incompleta e tangencial, por escritos, as questões aqui tratadas se referem à própria maneira de se pensar e usar a literatura como fonte – se é que esse ainda é o melhor termo para ser usado – na e para a história. Referem-se, assim, ao trabalho do historiador, mas também ao próprio conhecimento e, direta ou indiretamente, ao homem na modernidade que, como Flusser, se vê constantemente forçado a negociar com novas referências.

Exílio e ensaio

A experiência do exílio, no século XX mais do que em qualquer outro, desestabilizou geografias e sistemas políticos e desestruturou as noções de pertencimento, nacionalidade e identidade. As duas Grandes Guerras do século XX reconfiguraram a Europa e, com ela, todo o mundo ocidental, territorialmente e simbolicamente. O ideal de civilização inaugurado com a Revolução Francesa e sua instituição máxima, o Estado nacional, mostraram seus limites, e o que se encontrou, para além da fronteira, foram a objetificação do ser humano e a destruição em massa.

Além do exílio de povos inteiros, que perderam status de cidadãos em sua própria terra natal ou que foram forçados a fugir de guerras e violências as mais variadas, o século XX foi palco do deslocamento em massa de intelectuais, artistas, cientistas, literatos, enfim, representantes da cultura e da ciência. Apenas para citar o exemplo mais marcante do século, a Segunda Guerra, Thomas Pavel relata que, entre 1933 e 1938, 3.120 acadêmicos, em sua maioria ligados ao direito e às ciências sociais, deixaram a Alemanha¹⁶ – embora, como bem aponta Theodor Adorno, chegue a ser indigno discutir quantidades e citar números frente a absurdo dessa magnitude. Estima-se que a maioria encontrou refúgio nas Américas, como o próprio Adorno. No entanto, não apenas alemães ou austríacos foram expulsos ou tiveram que fugir de suas terras. Poloneses, tchecos, romenos, mas também

¹⁶ Pavel, 1996.

ingleses, franceses e suíços se viram levados a começar nova vida em meio a nova cultura, obedecendo a novos códigos, em novas línguas.

Finda a ameaça nazista, a divisão do mundo imposta pela Guerra Fria e os conflitos provocados pelo desmonte da antiga URSS, pela descolonização da África e, mais recentemente, pelos confrontos no Oriente Médio, mantiveram atual a discussão sobre o tema. O trânsito de pessoas e culturas, sobretudo motivado por experiências e eventos considerados traumáticos, em nível individual ou social, continua a formar o mundo contemporâneo, como mostram as várias crises de refugiados que têm assolado a Europa nos últimos anos – inspirando, infelizmente, ondas de conservadorismo travestidas de nacionalismo, no mínimo anacrônicas. Nas palavras de Said, “a moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados”.¹⁷

O exílio de artistas e intelectuais tem particularidade que o torna especial: ele é capaz de se articular em materialidades e, assim, dar-se à leitura (seja em texto ou imagem). Suas condições ou motivos têm sido narrados, reimaginados, reinterpretados, re(a)presentados das mais diversas formas ao longo do século XX. Não foram poucos os exemplos de pessoas que, tendo saído de seus países de origem, produziram obras e livros, atividades e pensamentos, nos países que as receberam, em línguas que não eram as suas originalmente. Nabokov escreveu um dos clássicos da literatura americana em inglês. Também foi em inglês que Hannah Arendt produziu a parte mais relevante da sua obra. A partir dos Estados Unidos, Adorno vai desenvolver o pensamento pessimista sobre o que chamou indústria cultural. Somam-se à fileira de intelectuais exilados nomes como Walter Benjamin, Edward Said, Witold Gombrowicz, Stefan Zweig, Eric Auerbach e... Vilém Flusser, entre tantos outros.

Trajetórias individuais, os motivos que as lançaram ao exílio e suas produções são tão diversos quanto são os lugares de onde vêm, suas línguas maternas e religiões. O ponto é que muitos desses intelectuais e artistas seguiram produzindo nos países que lhes acolheram, reunindo-se em comunidades de experiências semelhantes e, também, interagindo com seu ambiente, oferecendo novas referências e resignificando as suas próprias em função dos novos contatos. As obras que deixaram trazem consigo a marca dos choques e das fraturas que

¹⁷ Said, 2003, p. 46.

constituem a experiência do exílio, e, não raro, provocam certo estranhamento ácido e desconfortável daquilo cujos sentidos e significados escapam.

O historiador Enzo Traverso defende que exilados guardam uma espécie de conhecimento privilegiado a respeito do mundo, o que justificaria o interesse em seu olhar. Refuto essa ideia. Acredito que o exilado escancara a incompletude do homem e a falência das explicações sobre as quais se baseou o mundo ocidental nos últimos dois séculos, e o faz proibindo qualquer conclusão. Desestabiliza a consciência histórica, como foi construída até aqui, ao revelar experiências – de vida ou de escrita – que se estruturam em ressignificação de temporalidades, em que silêncios e ausências ocupam espaços às vezes mais evidentes do que os próprios registros. O que exilado nos lembra, para além da sua intenção, é que tanto a vida quanto a própria história fogem ao controle e à definição, que há situações e experiências individuais que, por seu absurdo e violência, são impossíveis de serem tomadas por símbolo de toda a experiência humana. Não é continuidade que elas revelam, mas seu oposto, ruptura ou, até mesmo, caos. Para o historiador, mais precisamente, impõe-se o desafio de negociar com os paradigmas de sua própria disciplina, tornando-se estranho em seus limites e, às vezes, até mesmo leviano nos saberes vizinhos.

Estudar práticas e representações do exílio, assim, obriga o historiador a refletir sobre seu próprio ofício e mobilizar instrumental teórico que vai além das premissas de verdade e referencialidade, para aproximar-se das várias dimensões do simbólico, o que só é possível a partir da leitura crítica dos textos com os quais procura trabalhar. Se, por um lado, o imperativo da leitura crítica sugere mergulho para descobrir e articular as coerências discursivas do texto, por outro, escritas de trauma – dentre as quais as escritas relacionadas ao exílio são apenas um tipo de exemplo, embora talvez o mais significativo – estão irremediavelmente ligadas à realidade da experiência, quer procurem calá-la ou reencená-la. Estão, muitas vezes, associadas a variações de escritas memorialísticas ou ensaísticas, de forma que Lacapra as situa em espaço de “indecidibilidade” em relação à premissa de verdade que subjaz a todo texto histórico, associando-a, também, a caráter referencial dúbio e múltiplo.

Writing about trauma is an aspect of historiography related to the project of reconstructing the past as objectively as possible without necessarily going to the self-defeating extreme of single-minded objetification that involves the denial of one's implication in the problems one treats. Writing trauma is a metaphor in that

writing indicates some distance from trauma (even when the experience of writing is itself intimately bound up with trauma), and there is no such thing as writing trauma itself if only became trauma, while at times related to particular events, cannot be localized in terms of a discrete, dated experience. Trauma indicates a shattering break or cesura in experience which has belated effects. (Lacapra, 2001, p.186)

A experiência traumática do exílio representa, assim, quebra de continuidade que reorganiza toda a experiência e seus significados. Sua compreensão não se fecha em respostas, mas, ao contrário, permite que novas questões emergjam. As visões que oferecem essas experiências cindidas não raro evidenciam nuances e óticas bastante particulares, que provocam estranhamento ao revelar perspectivas que quebram com a estabilidade das narrativas tradicionais.

Em sua defesa da literatura como um dos principais espaços de produção de sentido na modernidade, Lacapra aponta como o romance acompanhou as crises que vêm marcando o período, ora contestando, ora duplicando, mas sempre dialogando. Sem dúvida, o romance põe tem posto à prova novas formas de ver, ler e sentir, negociando com história e ficção, e, ainda, com a desestabilização do mundo contemporâneo. Porém, é no ensaio, gênero que sequer tem limites definidos, onde as tensões se tornam mais manifestas.

Ao situar-se entre literatura e filosofia, ou entre arte e pensamento crítico, o ensaio, por sua própria existência, expressa a falência do conhecimento tradicional, que identifica e categoriza. Ele coloca em pauta conhecimento que parte da experiência, do sujeito único que enuncia o discurso, enaltecendo-o, com seus erros e acertos, seus caminhos e afetos, transformando-o em medida de valor. Embaralha qualquer sensibilidade apoiada em tópicos ao elevar o tempo do homem como ordem. Através de suas linhas, as categorias tradicionais perdem seu sentido de referência, e ele cria, com seus inícios inventados e fins impostos, realidade cujo sentido reside no espaço do papel.

Tendo sua gênese associada à Montaigne, no século XVI, o ensaio dá voz a homem que vê os limites do mundo se expandir e, com eles, também os limites do conhecimento, do pensamento e da ação. Trata-se de processo que, de lá para cá, apenas se intensificou, rearticulando as noções de verdade e história, e mantendo cada vez mais evidente a instabilidade e o caráter a um tempo urgente e inarticulável da experiência humana. Talvez justamente por situar-se frente a essa aporia, o ensaio sobreviveu sempre à margem, onde não representa suficiente perigo ao *status quo* científico ao qual se opõe, nem grandes desafios à literatura com a qual

negocia. Nessa zona cinzenta de instabilidade, oferece espaço de liberdade onde se articula um autor.

As discussões teóricas sobre o ensaio enquanto gênero também se situam em espaço complicado. Entre os defensores de estudá-lo como gênero filosófico ou literário, ou ainda de dividi-lo em categorias, cria-se espaço de indecidibilidade que, por um lado, o mantém à margem e, por outro, revela toda sua potência. Em meio a este tipo de querela, no entanto, cala-se o que me parece ser o mais fundamental para a reflexão: o ensaísta. É ele o verdadeiro limite dessa escrita.

Para Vilém Flusser, o ensaio não é apenas gênero de escrita que leva em consideração o diálogo entre literatura e filosofia; é forma de existência que atesta a instabilidade da vida e do conhecimento num momento em que as categorias tradicionais de compreensão do mundo ruíram. Ele aparece como forma ideal para articulação de sua própria experiência de exilado, indissociável de uma forma de conhecimento particular que se apoia exatamente na experiência mais do que no discurso científico tradicional. Sua própria condição de exílio é situação de brecha, que permite olhar especular para a condição humana contemporânea como a de estrangeiro no mundo – como bem ressalta Gustavo Bernardo Krause, no prefácio de *Fenomenologia do brasileiro*.

Por meio dessa experiência particular, que Flusser extrapola para a experiência do homem contemporâneo de forma geral – esse desenraizado do tempo e do mundo – é possível intuir que o ensaio, nesse sentido, é um meio que expressa de forma urgente as incongruências e a instabilidade do mundo contemporâneo. Flusser, enquanto pessoa e intelectual – talvez a melhor palavra para o designar, por ser instável o suficiente para dar conta de atuação que adquire várias formas e se resume pela potência de reflexão – pertence à situação de brecha do tempo, momento de crise na história enquanto realidade e, também, enquanto de temporalidade.

Da brecha de onde escreve, o lugar algum do exilado, Flusser enxerga a crise de seu tempo como crise de todo o pensamento histórico, calcado em pensamento narrativo e linear, orientado pela ideia de progresso e articulado especialmente por discurso científico. O século XX põe em xeque toda uma forma de conhecimento e compreensão do mundo baseada na certeza do progresso. Os acontecimentos que se desenrolaram embaralharam história e geografia, uma vez que ocasionaram a migração em massa de povos e pessoas, que não apenas

perderam seus lares, mas seus próprios países, que deixaram de existir, colocando em contato universos culturalmente tão distintos, como Tchecoslováquia e Brasil, e fissurando drasticamente a reta do progresso e as sensibilidades que dela resultavam. Frente ao que chamou de pós-história, ou seja, a falência de todo modo de ser, sentir e agir ligado ao fracasso da experiência histórica que chegou a isso, Flusser propõe, como enuncia na introdução do livro *Da religiosidade*, um novo senso de realidade por meio da escrita.

A leitura de Flusser, portanto, permite refletir sobre a pertinência do ensaio para a articulação de conhecimento no mundo contemporâneo. Mas o particular e bonito de seu pensamento, não obstante ser vértice de tensão e retrato de crise – assim como sua escrita parece por vezes soar dura, estranha e ironicamente sistemática –, é ser otimista. É a esperança que o impulsiona, é a ação que o conduz. O exílio não aparece, em seu trabalho, associado à perda, mas a liberdade e responsabilidade, configurando-se, nesse sentido, condição produtiva, uma vez que leva à ação. Da perda da pátria e, com ela da cultura, da língua e, sobretudo, das relações humanas naturalizadas pelo nascimento, é possível – e mais do que isso, é imperativo – a criação de novos códigos que permitam a sobrevivência. Dentre os aspectos da sobrevivência, ressalta-se um: a manutenção da dignidade que confere ao homem sua condição de humanidade.

O que faz a dignidade do homem é sua capacidade de escolha e de criação, de dar sentido ao mundo, ao seu entorno e às relações que estabelece. Para isso, é preciso, antes de tudo, reconhecer-se como homem – algo nada trivial quando se é expulso do mundo, quando se percebe que todo o “progresso” da civilização resultou na criação de estruturas projetadas para o extermínio em massa de outros homens –, o que passa pelo reconhecimento dos outros homens com os quais se estabelecem relações.

Flusser soube transformar seu exílio em potência quando dominou o português para tornar-se ensaísta brasileiro, de tal modo que nem sua frustração com essa empresa foi suficiente para abatê-lo. Transformou, assim, o exílio em premissa de reflexão, mantendo-se, de certa forma, em trânsito daí em diante. Abandonou a ideia de estabelecimento de raízes culturais, tornou-se palestrante-migrante, com aparições internacionais, e seguiu escrevendo e traduzindo-se em quatro línguas. Seu exílio tomou a forma do ensaio, esse gênero sem limites e nacionalidade, para onde converge toda instabilidade da sua experiência e da

persona que criou para si. O ensaio, que não admite que contornos lhe sejam prescritos, surge como escrita irônica, que dissimula sua mensagem e, especialmente em Flusser, fala por meio de metáforas, desenhando imagens abertas para completar-se no leitor.¹⁸

Mapas

Uma das imagens mais bonitas que Flusser constrói, em minha opinião, é a da necessidade da construção de mapas para a orientação em um mundo que se tornou inabitável, uma vez que as categorias tradicionais de conhecimento e compreensão não são mais suficientes para captá-lo. Embora mapas auxiliem na busca de direções, eles não servem à tomada de decisões. De acordo com Gustavo Bernardo Krause:

Os mapas de Vilém Flusser correspondem às teorias. Não servem ao viajante quando ele precisa tomar uma decisão ou fazer uma escolha, porque toda decisão só se dá no concreto, no que ainda não pôde ser classificado, generalizado ou formalizado. Toda decisão pertence ao campo do impreciso. Por causa disso, torna-se necessário, em dado momento, “jogar fora todos os mapas, sob pena de se pairar no sobrenatural, no teórico, na perspectiva”. Jogar fora os mapas (as filosofias, como diz o vulgo) é necessário para permitir decisões – para permitir a emergência de uma palavra ou da obra. (Krause, 2002, p. 89)

Em entrevista concedida em 1991, poucos meses antes da sua morte, Flusser conta que a leitura do *Tractatus*, de Wittgenstein, foi transformadora em sua vida. A frase “*You know, there are occasions when you read a sentence that someone has written and suddenly your entire worldview is changed*”¹⁹ foi tomada de epígrafe desse trabalho por sintetizar os motivos que me levaram a estudar sua obra.

Meu primeiro contato com Vilém Flusser se deu com a leitura de sua autobiografia, *Bodenlos*, que é o ponto de partida para pensar as questões que atravessam este trabalho. Trata-se de livro denso, incômodo, que se, por um lado, exige que se demore em suas linhas e se recorra sempre a novas leituras, por outro, provoca curiosidade quase de *best seller*, que incita a procurar outras obras do autor em busca de renovar a embriaguez da descoberta. Não me foi possível ignorá-lo e

¹⁸ Embora esse trabalho não explore diretamente o uso da metáfora, é impossível ignorar seu peso em uma escrita que usa abertamente de imagens para transmitir mensagens e construir pensamentos.

¹⁹ Flusser, 2003, p. 100.

dediquei o mestrado, realizado no Departamento de Letras da PUC-Rio, sob orientação do professor Julio Diniz, à tarefa de estudar essa obra no âmbito das discussões teóricas sobre escritas de si, em particular por meio da noção de autotransfiguração. Naquela ocasião, meu interesse recaiu na construção de determinada persona que, se tinha o exílio como elemento fundamental de narrativa sobre si, estaria, sobretudo, ligada à preocupação com o reconhecimento intelectual – tendo em vista, principalmente, sua origem autodidata. Já ali propunha, embora ainda de maneira incipiente e insatisfatória, a importância da escolha do ensaio na construção dessa persona intelectual, que se situaria entre a literatura e a filosofia. As questões que esse trabalho coloca em pauta partem, portanto, daí, para seguir outro caminho.

O campo de trabalho que proponho aqui se amplia de *Bodenlos, uma autobiografia filosófica*, para *Fenomenologia do brasileiro, em busca do novo homem*, *The Freedom of the Migrant*, *objections to nationalism* e *Pós-história, vinte instantâneos e um modo de usar*. Embora transite por grupo restrito de obras, não se furta em flertar, aqui e ali, com outros títulos e ensaios, sem neles aprofundar-se.

Dentre os livros elencados, apenas o último foi publicado em vida, primeiro no Brasil, em 1983, e, apenas em 1990, em alemão – as línguas nas quais Flusser tem maior número de publicações. O livro se articula com as discussões sobre as imagens técnicas, que encontrariam sua forma mais direta nos livros *Filosofia da Caixa Preta, ensaios para uma futura filosofia da fotografia* e *O universo das imagens técnicas, elogio da superficialidade* – discussão na qual não pretendo entrar (ou na qual entro apenas superficialmente, para não ignorar). *Bodenlos* e *Fenomenologia do brasileiro* são aqueles que mais claramente se aproximam, por girarem em torno das experiências do autor durante seu período no Brasil. Enquanto *Bodenlos* parece ter sido escrito durante cerca de 20 anos, a partir do ano em que Flusser volta à Europa, e é interrompido com sua morte, *Fenomenologia* é escrito em seu último ano no Brasil, com ares de despedida, mas publicado primeiro em alemão, em 1994, depois em português, em 1998 – ou seja, também após sua morte. A publicação póstuma é o mesmo destino de *The Freedom of the Migrant*, cuja organização parece ter sido do próprio autor, levada a cabo por editores em 1994, a partir dos manuscritos originais alemães, como *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*. Neste trabalho uso a tradução para o inglês, realizada por Kenneth Kronenberg sob edição de Anke Finger, de 2003, uma vez

que não há ainda versão em português. Diferente dos outros três livros, falta a este a costura do próprio autor para os textos independentes, muitos já publicados em outros lugares, escritos também desde o início da década de 1970 até as vésperas de sua morte – uma vez que pelo menos dois dos textos aí publicados datam de 1970.

Flusser escrevia diretamente em pelo menos quatro línguas, alemão, português, inglês e francês, traduzindo-se a si próprio, produzindo importantes reflexões sobre tradução enquanto método de trabalho. O suíço Rainer Guldin dedica pelo menos um livro ao tema, traduzido no Brasil como *Pensar entre línguas: teoria da tradução de Vilém Flusser*. No caso aqui em questão, o desconhecimento do alemão me veda o acesso a determinados originais e também o – provavelmente profícuo, no caso de Vilém Flusser – cotejo para a observação de dissonâncias entre as obras de diferentes versões. Embora se trate de aspecto relevante de seu trabalho, que o complexifica de várias formas, defendo que não se limite sua compreensão em aspectos essencialistas de sua escrita. Não obstante sua semântica seja pertinente, seus sentidos e significados, sensíveis por meio de diversas imagens, ultrapassam o aspecto estritamente linguístico. Este trabalho não explora teorias de tradução em Vilém Flusser, o que torna proibitiva a tradução das referências tiradas de *The Freedom of the Migrant* – deixo a glória ou o fracasso dessa empreitada para os especialistas que a realizaram. Por coerência, opto ainda por manter todas as citações nas línguas em que foram consultadas.

As obras escolhidas mostram um pouco da variedade da escrita de Vilém Flusser, que mantém com a escrita uma relação vital. É ela, de certo modo, o terreno que o abriga em vida de migrações e trânsito, em línguas, culturas, áreas de saber e geografias. *Bodenlos, autobiografia filosófica*, de certa forma se estende e abarca a todas, pelo período de latência e por apresentar, em suas páginas, elementos que dialogam com cada uma das outras. Grande parte da obra negocia com o tempo e as referências do período em que viveu no Brasil, onde, por sua vez, escreveu a *Fenomenologia do brasileiro*. Ambos os livros permanecem não publicados em vida e mostram relações de interpretação e afeto extremamente conflitantes com o Brasil. O Flusser de *Fenomenologia* reifica um país que lhe dá esperança de futuro possível, fora da história que empurrou ele e outros tantos para destinos variados – nos quais uns encontraram suicídio, como Stefan Zweig e Walter Benjamin, por exemplo, e outros carreira profícuo, como Hannah Arendt e o próprio Flusser.

Bodenlos, por sua vez, se despede do país e da esperança de qualquer tipo de conforto oferecido por pátria – ou Heimat, termo alemão mais polissêmico e menos ligado à ideia de Estado Nação –, para enaltecer a experiência de exílio como produtiva, porque criadora de significados. Se Flusser, em *Fenomenologia*, enxergava a potência do Brasil no fato de estar fora da história, como processo iluminista europeu que arrastava o mundo inteiro para a sua cronologia imperialista de sentidos, não apenas *Bodenlos*, mas também *The Freedom of the Migrant* e *Pós-História* sugerem ser o exílio o lugar fora da história, no qual é possível superá-la. Especialmente neste último, único de todos os livros escolhidos para esse trabalho, declara abertamente sermos os homens desenraizados todos, em uma pós-história entrópica programada por aparelhos, mas que traz em si, a abertura para sua própria desconstrução. De uma maneira mais claramente otimista, o não publicado *The Freedom of the Migrant* coloca em pauta as várias formas nas quais esse desenraizamento se apresenta, em nosso mundo contemporâneo, ressaltando sempre o seu aspecto em termos de possibilidade.

Atravessando o recorte aqui proposto, um dos muitos viáveis no âmbito de obra tão extensa como a de Vilém Flusser, é possível acompanhar o percurso sinuoso e tortuoso de algumas ideias no tempo-espaço, uma vez que as cronologias se sobrepõem, de maneira muito significativa. Ele revela, a um tempo, recorrências e contradições, evidenciando a dificuldade de controlar e estabilizar manifestação tão urgente de crise. Um trabalho como o de Flusser, pela vastidão das referências com as quais dialoga e também pelo teor de como estabelece esses diálogos – de maneira quase leviana, por vezes dissimulada – proíbe que se busque filiá-lo a linhas de pensamento ou mesmo que se cobre coerência nos usos que faz delas.

Este trabalho não busca, pois, procurar genealogias ou explicar conceitos por suposta filiação de origens, mas situá-los dentro de sua própria obra, obedecendo seu próprio fluxo de pensamento. Não busco remontar as leituras de Flusser, dissecar seu entendimento sobre tais ou quais linhas de pensamentos, em suma, explicar suas obras. Procuro, ao contrário, tentar compreender elementos que parecem articular-se de maneira especial, comentando-os à luz de leituras nas quais encontro eco e que me ajudam a melhor refinar e compreender a pertinência dos problemas que sua leitura me apresenta. Dentre essas leituras estão alguns de seus principais comentadores no Brasil, como o já citado Gustavo Bernardo Krause – responsável pela introdução de muitas de suas obras quando o autor estava bastante

esquecido no contexto brasileiro –, Ricardo Mendes, Rodrigo Duarte e Marcio Seligmann-Silva, além de alguns nomes que discutem sua obra também fora do Brasil, como Eva Batlickova, Rainer Guldin, Anke Finger e Rodrigo Maltez Novais. A variedade de trabalhos que desenvolvem esses estudiosos, assim como alguns dos dados biográficos neles encontrados – muitas vezes contraditórios –, reiteram a dificuldade em trabalhar com pensador como Vilém Flusser e alertam para a necessidade de manter firme o olhar crítico frente a obra tão vasta – sobretudo, frente a presença envolta em tantos mitos e silêncios, tão convidativa à reificação, sempre nociva.

Gustavo Bernardo lembra que Flusser propõe a suspensão de nossas principais crenças para olhar para o mundo concreto. Esta, que é atitude filosófica, que o próprio Flusser atribui à fenomenologia husserliana, é, na realidade, gesto estético, que exige o estabelecimento de pacto de leitura – e nisso, suas obras possuem, antes de tudo, status literário. É preciso embarcar no texto para fazer dele sentido e acompanhar o autor em seu movimento de reflexão e escrita, que se faz por meio de imagens, metáforas irônicas e desenhos textuais que revelam e escondem e que são pura criação de sentido. A escrita flusseriana rejeita representação e sua potência está, a um só tempo, no estranhamento que causa e naquilo que inspira em termos de reflexão – essa distância de si para si que, em suas palavras, a filosofia pretende alcançar. Reflete, dessa forma, a liberdade de pensamento que está na raiz comum tanto da literatura, quanto da reflexão filosófica.

Assim, este trabalho reflete, sobretudo, a lição aprendida com Flusser, que se situa nesse espaço híbrido entre literatura enquanto arte da escrita e produção de conhecimento por meio da criação de conceitos. Leitura que não buscasse dialogar com seu próprio pensamento, com a forma como apresenta e coloca em questão temas que lhe mobilizam, seria a pior rejeição de sua relevância enquanto intelectual. E dialogar com seu pensamento significa atentar para a forma que escolhe para articular-se o ensaio. Por isso, mantenho a proposta de caminhar lado a lado com seus textos, em percurso também ensaístico, comentando-os para pensar com eles. Nesse sentido, procuro negociar com suas próprias categorias, acompanhando o movimento de sua própria escrita.

Essa opção reflete conhecimento que não se pretende completo, muito menos comprovatório, mas que se pauta na potência de reflexão e do

estabelecimento de diálogos. Volta-se mais para o lado – as disciplinas vizinhas – do que para trás – a tradição dos próprios estudos históricos –, e chama atenção para a necessidade de repensar as práticas e procedimentos do historiador contemporâneo, em especial aquele que decide trabalhar com questões pouco tangíveis, como o são as ideias, as sensibilidades e suas manifestações, como as escritas.

Entrar no universo de um autor a partir de sua autobiografia pode ser grande armadilha. O risco de reduzir e explicar toda a sua obra pela experiência de vida torna a leitura sedutora e perigosa. Impõe o exercício vigilante de refletir sobre a própria percepção, de fazer autoanálise crítica. Resulta, quase sempre, em frustração – naquela frustração de não conseguir “dar conta”, no caso de Flusser, de uma obra vasta e complexa, plural e contraditória. Esse tipo de frustração é, por si só, revelador da potência do trabalho deste autor, que recusa generalizações e explicações completas e, portanto, inspira sempre novas perguntas e novas questões. No lugar de explicar a vida do autor pela sua obra, procuro articular o discurso que o autor faz sobre sua experiência – que, em *Bodenlos*, se inscreve sob o que chamou de “condição de falta de fundamento” – aos sentidos que ele próprio parece dar para ela, nos quais entram sua visão de mundo e determinadas escolhas que faz.

Ao rejeitar paradigmas de representação e veracidade, este trabalho pode inspirar críticas aos historiadores mais convencionais. Também a periodização, demasiado ampla e frouxa, pode ser questionada. Essa suposta frouxidão, no entanto, é um dos aspectos da própria condição do exílio, que embaralha tempos e espaços. A própria temporalidade é constantemente contestada. O que está em questão são os significados concedidos a determinadas experiências, que podem atravessar tempos longos ou, até mesmo, paralisá-los.

Os títulos dos capítulos que apresento aqui são, decerto, irônicos. Eles vão ao encontro do meu próprio procedimento de pesquisa – de quem parte da autobiografia de Flusser para empreender a leitura das obras elencadas – tanto quanto do meu argumento central de que a relação entre a vida e a escrita de Vilém Flusser são profundamente marcadas pelas experiências do exílio, tendo no ensaio sua forma ideal. Foi necessário, para tanto, preparar o terreno para localizar o leitor a respeito de determinadas premissas e escolhas realizadas – o que valeu o título deste primeiro capítulo. Seguem-se a este, outros quatro.

Ponto de partida, trata especificamente de *Bodenlos*. O livro se coloca entre dois tempos, pois, escrito na Europa, trata das questões, época e pessoas que atravessaram sua vida no Brasil. A obra desafia a leitura de historiadores interessados na eleição de autobiografias como fonte de pesquisa documental, mas também em críticos inclinados à análise estrutural e autorreferente de obras literárias. Não apenas por ser uma autobiografia e colocar em pauta um autor-narrador em primeira pessoa – e mesmo porque, no lugar de usar a primeira pessoa do singular, o texto se inscreve sob “a gente”, corruptela brasileira, supostamente informal, da primeira pessoa do plural –, mas porque ela coloca em jogo sujeito complexo e contraditório que traz consigo conceitos, pessoas e temas que se articulam para transmitir mensagens que resistem a se unificar e cristalizar. Na dificuldade em fixá-la ou encaixá-la, se encontram muitas lacunas que inspiram e lançam luz sobre alguns aspectos de sua obra, em especial sua tensão com uma “condição” que chama de “sem fundamento”. É a isso que remete o título, termo alemão que possui o significado duplo de “sem chão” e “sem fundamento”, aproximando o sentido da palavra à experiência de exílio.

Em trânsito trata diretamente das aceções do que eu escolhi chamar exílio, sobretudo por meio da leitura dos ensaios de *The Freedom of the Migrant*, mas levando em conta também o livro *Fenomenologia do brasileiro*, onde o autor assume o ponto de vista de um “intelectual brasileiro emigrado da Europa”. Optei pelo uso da palavra exílio neste trabalho, rejeitando os aspectos jurídicos que esse termo possui em diferentes contextos e consciente da dificuldade em circunscrever a miríade de sentidos de uma experiência em uma só palavra que, por sua vez, também agrega sentidos emprestados de diversos conceitos. Ouso dizer que é possível pensar no que chamei de “filosofia do exílio” de Vilém Flusser, tendo em vista as condições poéticas e existenciais que ele mesmo assinalou na palavra. Para isso, no entanto, é preciso ter em vista, ainda, a problema do uso da ideia de filosofia, que remete a tradição de leituras que escapam a este trabalho; e que aqui está relacionada ao caráter potente e criativo da reflexão, que se converte em ação sobre realidade.

Se este trabalho se propõe a compreender os sentidos que o autor dá para sua experiência de exílio e a escrita ensaística, que se apresentam como indissociáveis; descortina-se, através delas, pensamento especial sobre o mundo contemporâneo, a partir do conceito de “pós-história”. O quarto capítulo, *Tempo*,

tem como eixo central o livro *Pós-história*, que coloca em pauta justamente essa ideia, que dialoga com a noção de história como progresso, articulando sentidos científicos e existenciais. O pensamento histórico, segundo Flusser, teria chegado à sua realização em Auschwitz, evento que marca a objetificação do homem pelo homem, revelando todo o absurdo do sistema de compreensão de mundo que tinha imperado até ali. O abalo que provocou este evento possui proporções tão avassaladoras que rompe com a continuidade histórica e torna os homens estrangeiros no mundo e estranhos uns frente aos outros.

Finalmente, em *Espaço*, as quatro obras tão distintas que aparecem nesse trabalho são aproximadas por compartilharem da escrita ensaística. Trata-se de tipo de escrita que, segundo Adorno, não admite que seus contornos sejam prescritos, situando no espaço indecível entre a literatura e a filosofia. Escrita que manifesta condição de crise – do homem, do pensamento, do tempo – e, ainda, a liberdade de espírito capaz de superá-la; que se apoia na forma como expressão crítica e que, em Flusser, se constitui o prolongamento da própria experiência, convertendo-se no único espaço de enraizamento de vida errante.

Max Bense, contemporâneo de Flusser comenta como o ensaio não enuncia diretamente o que se quer dizer, mas o faz progressivamente, por meio de sucessivas variações sobre o ponto de vista, confiando na inteligência e na sensibilidade do leitor. Ele é repetitivo, contraditório e alusivo, não, sequer, representativo. O conhecimento que oferece o ensaio é produzido por meio da própria escrita; constrói-se no processo do escrever, ressaltando, assim, sua dimensão ativa. Por isso, exige sensibilidade do leitor, requer que ele embarque no texto, abrindo-se a descobrir, com ele, o caminho – mais do que o ponto onde irão chegar. O leitor do ensaio deve ir desarmado de grandes sistemas e teorias, disposto a colocar o corpo – para usar a imagem de Flusser em texto de 1967 – naquela experiência que é, no final das contas, tentativa de chamar atenção para o próprio texto em si, em suas relações com o objeto sobre o qual se debruça.

2

Ponto de partida

No início dos anos 1970, Vilém Flusser retorna à Europa, voluntariamente, após cerca de 30 anos passados no Brasil, país onde havia iniciado carreira intelectual e onde deixava três filhos. Logo começa a escrever *Bodenlos, uma autobiografia filosófica* – como indicam as menções a “aqui agora”, referindo-se à França ou a 1973, espelhadas pelo livro. A obra permanece inacabada até sua morte, em 1991, em acidente de carro nos arredores de sua cidade natal, Praga, aonde foi por ocasião de uma conferência. Em entrevista concedida ao jornalista Patrik Tschudin no mesmo ano, poucos meses antes de sua morte, conta que havia estado em Praga pela primeira vez três semanas antes, para proferir palestra naquela que fora sua língua mãe, mas que não falava, tampouco lia, havia 51 anos.

Czech is my mother tongue as you know. I hadn't spoken it in fifty-one years and hadn't seen a printed page of it. It it said that two diferente speech-processing functions go on in the brain, the structural and the lexical. The structural is lodged much more deeply than the lexical. What I'm trying to say is that I was speaking grammatically correctly but that I had no vocabular at my disposal. And suddenly my wife called out, "Careful! You're speaking Portuguese!" During the lecture I had slipped from Czech into Portuguese whitout being aware of it, probably because Portuguese has come to rest in the same place in my brain where Czech is stored, because Portuguese has now become my mother tongue, so to speak. (Flusser, 2003, p. 90)

Após o acidente fatal, foram encontradas, em sua máquina de escrever, folhas datilografadas do que viria a ser o último capítulo de *Bodenlos*, no qual descrevia a sensação de percorrer os mesmos caminhos de sua infância. O livro foi publicado no ano seguinte, em alemão, enquanto a versão em português – porque Flusser escrevia em quatro línguas, autotraduzindo-se como método de trabalho – permaneceu inacabada. No ensaio *Retradução enquanto método de trabalho*, escrito já na Europa e possivelmente paralelo à gestação da autobiografia, diz:

O jogo com palavras, o qual é minha vocação, é o motivo do meu assumir coisas. O “assunto” conta menos que o “assumir”, o “tema” menos que o “método”. Por isto assumo todo assunto em função da sua traduzibilidade. Quanto mais dificilmente traduzível determinado assunto, tanto mais me desafia. Porque vai provocar a tensão dialética entre as diversas línguas que me informam, e vai obrigar-me a procurar sintetizar as contradições entre elas. De modo que dar a

palavra às coisas é empresa não tanto epistemológica quanto existencial: o que procuro conhecer não é tanto as coisas quanto meu próprio estar no mundo. (Flusser, s/d.)

Mais do que descrever seu método de trabalho pautado na tradução, essa passagem permite refletir sobre o processo de construção de *Bodenlos*. Seus manuscritos foram encontrados em alemão e português – à exceção dos dois últimos capítulos que tiveram de ser traduzidos, e que, por isso mesmo, possuem tom levemente diferente dos demais –, com alguns fragmentos em francês, sob estruturação um pouco diversa, respeitando o que Flusser acreditava ser a especificidade da língua francesa. Nesta versão, ainda não publicada, a obra também está dividida em quatro partes, embora sob termos distintos: *Passivité*, *Disponibilité*, *Engagement* e *Dégagement*.²⁰ O último parágrafo do capítulo, traduzido do alemão para *Meu caminho de Praga*, soa como prenúncio fúnebre:

Que eu seja perdoado se reprimo o último trecho do caminho, o Smíchover, pois nesse lugar do percurso quero interromper meu caminho. O que inicialmente eu, como rapaz, corria com pressa e sem fôlego para poder chegar a tempo na aula de latim, e o que eu hoje, como pessoa de idade, percorro sem fôlego para reencontrar a mim mesmo, é a fatalidade inominável que o século 20 deixou acontecer no palco grandioso de Praga. Essa fatalidade da qual eu fui feito. Essa é a trilha que eu encontrei: a suntuosidade indescritível como palco da catástrofe indescritível. (Flusser, 2007. p. 245)

Anke Finger, no prefácio de *The Freedom of the Migrant*, conta que Flusser havia sido convidado, em setembro de 1991, para palestrar no Instituto Goethe de Praga, em função de um artigo que havia sido publicado sobre sua atuação em uma revista alemã, *Die Zeit*, e que, até então, seu nome era praticamente desconhecido no lugar.²¹ Não obstante, foi enterrado no cemitério judaico de Praga e seu epitáfio foi escrito em hebraico, tcheco e português, segundo Gustavo Bernardo Krause, responsável pelo prefácio da edição brasileira de *Bodenlos*.

Bodenlos não obedece em nada as definições tradicionais do gênero autobiográfico. Não se trata de narrativa retrospectiva, cronológica e teleológica, tampouco se refere exatamente à sua vida individual. Dividida em quatro partes, *Monólogo*, *Diálogo*, *Discurso* e *Reflexões*, apenas a primeira se aproxima de autobiografia tradicional. O que essa parte obedece, no entanto, é a uma espécie de cronologia existencial, que não se inicia com o nascimento, tampouco na infância. Flusser nasce discursivamente na experiência do exílio, na consciência da perda de

²⁰ Em português: Passividade, Disponibilidade, Engajamento e Desengajamento.

²¹ Finger credita a informação a Rainer Guldin.

todas as bases razoáveis que davam sustentação a seu mundo, centrado em Praga e apoiado em estrutura cultural, na qual se reconhecia e se projetava. O *Monólogo* é inaugurado com texto intitulado *Atestado de falta de fundamento*, em que anuncia:

O termo “absurdo” significa originalmente “sem fundamento”, no sentido de “sem raízes”. (...) A tendência das flores sem raiz é o clima da falta de fundamento. O presente livro atestará tal clima.

[...]

O termo “absurdo” significa na maioria das vezes “sem fundamento” no sentido de “sem significado”. (...) A movimentação sem significado, tendo por nada o horizonte, é o clima da falta de fundamento. O presente livro atestará tal clima.

[...]

O termo “absurdo” significa também sem fundamento no sentido de “sem base razoável”. (...) A sensação de estar-se boiando é o clima da falta de fundamento. O presente livro atestará tal clima. (Flusser, 2007, p.19)

Ao abrir dessa forma sua autobiografia, Flusser funda-se, paradoxalmente, como alguém “sem fundamento”. Trata-se do significado do título *Bodenlos*, palavra que, em alemão, possui múltiplas conotações. Para além de “sem chão” ou “sem fundamento”, ela indica abismo ou abissal, profundidade, mas também algo jamais visto ou ouvido, inimaginável, indescritível, inefável, terrível, levando em conta acepções emocionais desses termos.²² É experiência que “não pode ser precipitada em literatura, filosofia e arte sem ser falsificada. Pode apenas ser circunscrita em tais formas para ser parcialmente captada”.²³

No livro *Memórias para Paul de Man*, Jacques Derrida usa o tema da memória como fio condutor para abordar o pensamento de Paul de Man. Falando em sua memória, “em memória de”, reflete sobre a memória como arte, diferenciando-a da simples recordação. Esta seria uma espécie de memória interiorizante, destinada à preservação da experiência e que não se organizaria em discurso. Dizê-la arte significa chamar atenção para seu caráter de construção, assim como para os antigos gregos a retórica era arte enquanto técnica do bem falar. E “*el arte, como el pensamiento o la memoria pensante, está ligado al signo y no al símbolo.*”²⁴ Significa, portanto, reconhecer sua natureza de dar às coisas significado.

Para Paul de Man, que evoca de Hegel a oposição entre memória e lembrança, *Gedächtnis* e *Erinnerung*, a relação seria de ruptura:

²² Agradeço à Juliana Lugão pela ajuda na discussão dos significados originais da palavra *bodenlos* e muitas outras dúvidas relativas ao alemão.

²³ Flusser, 2007, p. 20.

²⁴ Derrida, 1989, p. 76.

Gedächtnis es tanto la memoria que piensa (y, más aun, que preserva en si misma, literalmente, mediante el eco de su nombre mismo, la memoria de Denken) y la memoria voluntaria, específicamente la facultad mecânica de memorización, mientras que *Erinnerung* es la memoria interiorizante, “el recuerdo como la reunión interior y preservación de la experiência” (p. 771). Lo que interesa ante todo a Paul de Man, lo él subraya enfáticamente, es la extraña colusión, en la memoria como *Gedächtnis*, entre el pensamiento pensante y la *tekhné* en su aspecto más externo, lo que parecería la classe de inscripción más abstracta y especial. (Derrida, 1989. p. 63)

A memória é, assim, pensante, e seu conceito confunde-se com a mnemotécnica, o conjunto de técnicas de memorização a partir do qual os antigos gregos protegiam seus versos, seus mitos e seus nomes do esquecimento, antes de uma escrita que os pudesse gravar, marcar materialmente. Ao organizar-se em narrativa e transformar-se em discurso, a memória, como defende Derrida, assume suas regras e rompe com a espontaneidade da lembrança involuntária. Esta seria, por definição, desprovida de qualquer materialidade e associada ao símbolo. Já o discurso, possui sua lógica própria, cuja verdade reside no sentido. Pertence, assim, à ordem do signo, daquele que confere significado. Para transformar-se em escrita, a experiência preservada interiormente precisa ser recriada, editada e significada. Da mesma forma, segundo Derrida, a técnica da memorização deu lugar à técnica da inscrição, assumindo caráter de materialidade, em uma relação necessária com o que é tangível e espacial, com uma *tekhné*.²⁵

Tomada como escrita, discurso e técnica, a memória não apenas se assemelha à retórica, como possui uma retórica própria, que Derrida chamou de retórica da temporalidade, pois lida com presente, passado e futuro. Em suas palavras, “*la memoria se proyecta hacia el futuro, y constituye la presencia del presente.*”²⁶ E ainda “*... los presentes pasados que consisten en el presente de una promesa, cuya apertura hacia el presente por venir no es la de una expectativa o anticipación sino la del compromiso.*”²⁷ Passado e futuro existem apenas no presente e em relação a ele. A memória aparece, nesse sentido, como esforço de construção do passado que, partindo do presente, orienta-se a futuro.

É por meio desse tipo de relação, dessa retórica, que se constitui o discurso autobiográfico. De acordo com Phillipe Lejeune, na mais tradicional definição do

²⁵ Ibidem, p. 67.

²⁶ Ibidem, p. 68.

²⁷ Ibidem, p. 59.

gênero,²⁸ que, embora restritiva, desde os anos 1970 continua tendo adeptos e incitando discussões entre estudiosos, sua particularidade reside na identificação entre narrador, autor e personagem – no que consiste o que chamou “pacto autobiográfico”.²⁹ Isso não deve ser confundido com o necessário uso da primeira pessoa do singular, mas, sim, estar ancorado em uma assinatura, que funciona como um certo tipo de contrato de veracidade.

A promessa de dizer a verdade, a distinção entre verdade e mentira constituem a base de todas as relações sociais. Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros) tanto quanto no campo da criação artística. (Lejeune, 2008. p. 104)

Se passado e futuro estão presentes no ato de escrever uma autobiografia, é porque se trata de projeto, ou seja, compromisso com a construção de um futuro. O registro eterniza, em contraponto à finitude da vida. Por isso, é em função desse futuro, por mais intangível que seja, que se articula o passado em escrita de si. O autor de uma autobiografia é, acima de tudo, autor, alguém que escreve para ser lido, ou seja, que fala a um interlocutor. Nas palavras de Lejeune, ele “se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso”.³⁰ Nome e discurso estão, assim, irremediavelmente ligados, de modo que a verdade à qual a narrativa autobiográfica obedece é aquela da assinatura que a institui.

Associando-se ao conhecimento histórico na relação necessária com o passado, não só por meio da intenção de compreensão de origens, como também pela articulação com o futuro, de forma consciente ou não, a veracidade do discurso

²⁸ Nos anos 1970, Lejeune proferiu uma definição do gênero autobiográfico: “O texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do discurso na narração autobiográfica; a perspectiva, *principalmente* retrospectiva: isso não exclui nem seções de auto-retrato [sic], nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço” (Lejeune, 2008, p. 15). Contraditoriamente normativa, foi alvo de críticas e revisões do próprio autor 25 anos depois, no texto *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, e em vários outros textos, em que flexibiliza o que seriam regras do gênero, ponderando suas relações com outros gêneros como poesia ou diário. Este trabalho não pretende entrar na discussão da definição do gênero autobiográfico, tampouco no que se aproxima e se distancia de outras escritas de si, mas refletir sobre as tensões entre autor, discurso e formas usadas para fazê-lo.

²⁹ Da mesma forma, em cima de uma retórica de temporalidade, se constitui também o discurso histórico, o que será abordado em capítulo subsequente.

³⁰ Lejeune, 2008, p. 23.

autobiográfico não está, assim, nos fatos que descreve. O ato de escrever a própria vida é carregado de intencionalidades conscientes e inconscientes, oferecendo complexa rede de questões para reflexão, não apenas sobre aquele que escreve, mas também sobre os diversos contextos nos quais se insere.

Autobiografias, memórias, diários e as várias escritas memorialísticas ou de si falam por meio de silêncios tanto quanto através de suas páginas, revelando-se, inclusive, em diferentes suportes. O cuidado com o uso dessa fonte como conhecimento histórico está em ir além do que aparece escrito, levando em conta seu caráter de discurso, ou seja, de enunciação de significados destinados, ao mesmo tempo, à articulação de presente e a sobreviver seu autor em registro.

Tendo esse horizonte, é preciso ressaltar o componente de impossibilidade que possui toda tarefa autobiográfica. Ao dar lógica a uma vida, seja dando-lhe sentido ou simplesmente organizando-a em narrativa cronológica, ela se propõe a estabilizar o que não é jamais domesticável, o que é intangível: as pulsões, os sentimentos e os recalques de uma vida real. No caso de *Bodenlos*, essa tarefa se mostra duplamente impossível. Flusser não quer apenas dar lógica a uma vida, mas à vida marcada pela experiência absurda que levou, no século XX, ao exílio de judeus escapando da ameaça nazista.

Edward Said, outro intelectual que viveu rupturas provocadas pelo exílio, afirma ser situação terrível de experimentar, porém que obriga à reflexão sobre sua própria condição, o que é imperativo, uma vez que “a moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados”.³¹ É o caso dele próprio e de outros numerosos intelectuais e artistas como Hannah Arendt, Edgar Morin, Zygmunt Bauman, Walter Benjamin ou Stefan Zweig, entre vários outros, que, embora se dedicassem a temáticas e produções distintas em suas carreiras, tiveram, em algum momento, suas obras marcadas pela reflexão sobre a condição de estrangeiro. Para usar bela e atordoante imagem de outro teórico expatriado, Hans Ulrich Gumbrecht, é “como se”³² o exílio fosse uma condição em latência, guiando silenciosamente mesmo quem não quer falar sobre ela. Ausência tão presente que impele aqueles que convivem com ela a viver freneticamente, seja no intuito de ignorá-la ou de sobreviver a ela.

³¹ Said, 2003, p. 46-60.

³² Gumbrecht, 2013.

O vínculo com a terra e o sentimento de pertencimento a determinada cultura são importantes fatores de construção de identidade. Para Bauman, a questão mesma da identidade só ocorre àqueles que não têm o pertencimento como destino.³³ Do mesmo modo, também a memória autobiográfica, remetendo-se ao passado para projetar-se ao futuro, trabalha no sentido de significar e identificar, de construir e moldar identidade. Essa afirmação, no entanto, não aponta para o necessário esforço de construção de identidade estável. É Paul Ricoeur quem, em sua *Autobiografia intelectual*, alerta:

Hablando de autobiografía, tomo en cuenta las trampas y defectos inherentes al género. Una autobiografía es ante todo el relato de una vida; como toda obra narrativa es selectiva y, en tanto tal, inevitablemente sesgada. Una autobiografía es, además, en sentido preciso una obra literaria; en tanto tal, se basa en la distancia a veces benéfica, otras perjudicial, entre el punto de vista retrospectivo del acto de escribir, de inscribir lo vivido, y el desarrollo cotidiano de la vida; esta distancia distingue la autobiografía del diario. Una autobiografía, finalmente, se basa en la identidad, y por ende en la ausencia de distancia entre el personaje principal del relato, que es uno mismo, y el narrador que dice yo y escribe en primera persona del singular. (Ricoeur, 2007, p 13)

O exercício autobiográfico marca a relação da autobiografia com a construção de identidade, mais do que seu objetivo final enquanto obra publicada. Trata-se de prática, esforço de seleção e esquecimento, investigação e lapidação, que raramente aponta em direção única, mas que se mostra em sua sinuosidade de trajeto escrito, mais do que revela suposta realidade exterior.

A leitura de *Bodenlos* sugere, desde o título até a forma, uma relação de identidade instável, atravessada pela questão do exílio, tomada como vivência sem fundamento e precipitada de maneira descontínua, fragmentada e polissêmica. Ela oferece pouco ou nada em dados biográficos, mas muito nos significados dados pelo autor à sua experiência, que aparece complexificada por múltiplas tensões enunciadas na obra. Nesse sentido, interessam menos os fatos em si, do que o discurso trabalhado por Flusser em *Bodenlos*. História e biografia cruzam-se em uma relação de intenção e sentido, assumindo relações que não possuem em si, mas apenas atravessando a experiência individual do autor.

Muito provavelmente, tanto história quanto biografia são processos nos quais períodos sistólicos de náusea se alternam com períodos diastólicos de renascimento. [...] Nem história nem biografia têm fundamento ou meta imanente. Na época que agora é o objeto de investigação isto significava que nem história nem biografia têm meta ou fundamento, e que o problema de um possível engajamento renascido se dava em tal clima de absurdo. (Flusser, 2007, p. 56)

³³ Bauman, 2005, p. 18.

Ao que tudo indica, Flusser passou cerca de 20 anos escrevendo sua autobiografia, livro que diz ser viagem em direção ao passado e busca de futuro, ambos presentes, “porque o ato de escrever este livro não é movimento dentro do espaço. O tempo corre (em direção indefinível) dentro de um espaço imóvel”.³⁴ No embaralhamento de história, memória e geografias, esse presente de duas décadas, sem dúvida presente longo demais para ser imóvel, carrega marca suficientemente complexa para ordená-lo: o título *Bodenlos*. Se para Lejeune é a assinatura que valida certo tipo de contrato que dá caráter de veracidade à autobiografia, Derrida, refletindo sobre a autobiografia de Nietzsche, lê essa assinatura como fundadora de uma instituição. O “eu” que assina ali se inaugura e o título que segue seu nome funcionam como a declaração de seu projeto. “*La firma entabla con el acto institutor, como acto de lenguaje y de escritura, un vinculo que ya no tiene nada del accidente empírico*”.³⁵ O exercício autobiográfico aparece assim como um ato e “*antes del acto, no hay habla; ni antes del habla hay un acto. Hay este hecho al que nos remite una extraña recordación que no evoca ningún recuerdo*”.³⁶ O passado tem função narrativa cujo projeto está chancelado por título.

Segundo Paul de Man, a prosopopeia seria o *tropos* da autobiografia. A figura de linguagem que dá a algo inanimado as características, atos e sentimentos de humano. A narrativa autobiográfica dá nome a um ausente fazendo dele alguém recordável. Dota-o de máscara: imagem que desfigura outras. Para de Man, em termos de estilo e narrativa, a prosopopeia também seria a arte da transição delicada. As transformações graduais ocorrem de tal maneira que sentimentos aparentemente opostos mostram mais conexão que contraste. A partir dessas estratégias, o discurso autobiográfico torna inteligível a história de uma vida, dando a ela um sentido que, em si, não possui. Aproxima datas, fatos e sentimentos que só podem relacionar-se no papel.

Assim, de Man pensa a autobiografia como figura de leitura e compreensão, jogo de máscaras cuja estrutura avança em similaridade e diferenciação. Aquele que escreve uma autobiografia está em movimento duplo de compreender-se e criar-se, estabelecendo aproximações e recuos, elegendo pares e omitindo díspares. Desta

³⁴ Flusser, 2007, p. 39.

³⁵ Derrida, 1989, p. 13.

³⁶ *Ibidem*, p. 105.

forma, insere-se em determinado contexto para ver-se nele inserido, mas também para ser nele e por ele reconhecido.

Não se trata apenas de autoafirmação, tampouco de autofiguração que simplesmente cria persona destinada a ser lembrada no futuro, mas de jogo de máscaras que tem na ideia de “falta de fundamento” uma espécie de síntese e que empreende movimento duplo de desenhar-se para ver-se e mascarar-se para ser lembrado.

A ideia de máscara, para Flusser, traz consigo dialética contraditória de revelação e alienação. “Os outros me vêem como sou [sic], ou sou como me vêem os outros? O difícil não é saber como me vêem os outros. Posso lê-lo nos seus olhares. O difícil é descobrir quem sou eu.” – dirá, em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, em 1972. Máscaras são as fantasias que encobrem o ser, seja na tentativa de se encaixar em determinado contexto ou de se firmar em função de algum projeto. Assumir máscara, porém, é desistir da ideia de encontrar-se, sentido contrário do qual corre *Bodenlos* – não apenas por não ter sido jamais publicada em vida, mas também por manter evidentes seus caminhos de escrita, sem preocupar-se em omitir acidentes de percurso.

Na consciência de que a experiência da falta de fundamento não pode ser precipitada em literatura sem ser falsificada, Flusser não investiu em discurso de descrição ou comprovação. O traçado de *Bodenlos* não é linear, sua forma é espectral, dividida em partes que não estão relacionadas a datas, mas a questões. Como diz o próprio autor, na mesma entrevista de Patrik Tschudin, redes (*networks*):

In short, a biography cannot be about some sort of “I”. And it seems to me that anyone who tries to describe his own life history has never lived. Rather, I think that a biography consists of the listing of networks through which a current of experiences was run. If I look back on my own life – which I do not gladly because I prefer to look ahead – but when I do look back on my own life, I don’t find any sort of identity. I don’t think that there is any relationship between the I who is talking to you now, who is linked to you, and exists at this moment as a function of Patrik Tschudin, and the little brat from Prague. (Flusser, 2003. p. 89)

Inaugurado pelo *Atestado de falta de fundamento*, o *Monólogo* se estende por outros sete capítulos: *Praga entre as guerras*; *A invasão nazista*; *A Inglaterra sitiada*; *A guerra em São Paulo*; *O jogo do suicídio e do Oriente*; *A natureza brasileira*; e *A língua brasileira*. A segunda parte do livro, *Diálogo*, que começa por um capítulo chamado *Discurso e diálogo*, é seguida por 11 textos sobre pessoas,

artistas e intelectuais, alguns exilados como ele, e fechada por *O terraço*, capítulo que reflete o significado das trocas empreendidas entre essas pessoas, a partir do lugar onde se reuniam, o terraço da casa do próprio autor, em São Paulo. Em *Discurso*, encontram-se os títulos *Introdução*, *Teoria da comunicação* e *Filosofia da ciência*; e, por fim, *Reflexões*, *Habitar a casa na apatridade*, *Até a terceira e quarta geração* e o já mencionado *Meu caminho de Praga*.

Flusser escreve *Bodenlos* em novo exílio, embora dessa vez por escolha, mas todos os fatos e contextos que descreve tratam de sua experiência brasileira – “A relação entre espaço e tempo, entre geografia e história, é impenetravelmente complexa”.³⁷ É olhar retrovertido ou invertido o que aponta na direção de São Paulo, como escreve no texto que encerra a seção *Diálogo*. Ao longo do livro, há vários indícios de que temas ainda seriam acrescidos, como quando diz “Voltarei ao problema quando tratar dos meus livros *Língua e Realidade* e *História do Diabo*”.³⁸ Por outro lado, o último capítulo é *Meu caminho de Praga*, no qual descreve o caminho que percorria de volta para sua antiga casa em Praga, em uma das últimas visitas que fez, no ano de sua morte, cuja “própria trilha (re)encontrada é monumental, isto é, solene e ao mesmo tempo suspeita”.³⁹ No penúltimo texto, *Até a terceira e quarta geração*, sobre os sentidos de ser “judeu praguense”, escreve “A viagem será um vaivém, e este pendular entre assumir-se e superar-se será a dinâmica deste ensaio. Isto é: se for permitido a quem escreve terminar sua tarefa”.⁴⁰ Levando em conta que a obra foi escrita e reescrita durante cerca de 20 anos, sem nunca concluir-se, uma das principais forças de seu discurso está justamente em sua inconclusão. Ela sugere que a obra se configura em exercício existencial de tradução de vida intraduzível, como o é o termo *bodenlos*.

Bodenlos não é uma autobiografia qualquer, mas uma autobiografia *filosófica*. Para Gustavo Bernardo, esta opção obriga o autor à autorreflexividade, a investigar a formação e o desenvolvimento do próprio pensamento.⁴¹ A todo momento, Flusser pausa a escrita em autorreflexividade, revelando as contradições necessárias entre o eu que se escreve e sua escrita e, ao mesmo tempo, as contradições internas da própria escrita. Contradições que emergem em misturas de

³⁷ Flusser, 2007, p. 39.

³⁸ *Ibidem*, p. 213.

³⁹ *Ibidem*, p. 243.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 241.

⁴¹ “A gente de Flusser” (*Ibidem*, p. 14).

vozes, línguas⁴² e tempos verbais, mas, sobretudo, na tarefa memorialística à qual se impunha o autor. “Nesse ponto do presente livro é preciso confessar o seguinte: a viagem rumo ao passado encontra sempre resistência da memória, que dificulta o progresso”⁴³ – sinaliza em *O jogo do suicídio e do Oriente*. No capítulo seguinte, escreve:

Quando se trata de descrever os diálogos que marcaram os anos 50 e 60, e que continuam, de certa forma, até o presente (embora a transferência gradual para a Europa lhes tenha alterado os meios), é necessário reorientar os esforços contra a resistência que a memória oferece. (Flusser, 2007, p. 63)

Nessa retórica de temporalidade, como dita por Derrida, o autor empreende complexo jogo de máscaras por meio de palavras e enunciações, em que o presente se coloca, de forma latente ou direta, por meio de diversas estratégias discursivas, promovendo a tensão entre diversos tempos.

Aqui é preciso confessar um fato curioso. Aqui e agora (isto é, na França de 1973), o ‘lá’ e o ‘então’ que estão ressurgindo da memória (isto é, São Paulo de 1945) aparecem como objeto de contemplação distanciada. O ‘eu’ do aqui e do agora está pois distanciada do ‘eu’ de São Paulo em 1945, e vê tal ‘eu’ em contradição distanciada com um terceiro ‘eu’, inserido no contexto paulista do pós-guerra. De maneira que aqui e agora a gente vê o problema de então em contexto muito mais amplo. (Flusser, 2007, p. 55-56)

A autorreflexividade escrita de *Bodenlos*, que estabelece com o leitor uma espécie de pacto de sinceridade, ressalta seu caráter de instabilidade e sugere certa espontaneidade do autor, encontra resistência e contradição sintetizadas em sua própria forma. Trata-se de exercício estético-formal que embaralha intenções discursivas distintas e absolutamente conscientes.

Mas está surgindo um novo tipo de resistência, que exige uma nova estratégia. Trata-se, em suma, do fato de que a memória tende a minimizar a importância do papel que a gente desempenhava (até certo ponto continua desempenhando) no contexto da cultura brasileira, seja por um novo tipo de pudor, seja para minimizar a responsabilidade assumida pela gente. O perigo que isto oferece é dialético: cedendo à resistência, a gente falsificará o relato por *understatements*, e combatendo a resistência a gente corre o risco de exagerar a importância dos acontecimentos relatados. O segundo perigo é reforçado pela tendência para a autopromoção e adoração do próprio ego, tendência da qual a gente não consegue libertar-se inteiramente. (Flusser, 2007, p. 64-65)

⁴² Além do uso direto de algumas palavras estrangeiras nos textos em português, como *Heimat*, há traços de estrangeirismos mascarados em sua escrita, remetendo às outras línguas nas quais escreve, como o recorrente “não importa que”, provavelmente corruptela no *n'importe quoi* francês, e o exemplo do uso do neologismo “exhilaração”, conforme comentado pelo editor da versão brasileira de *Bodenlos*: “O termo não existe em português, mas em inglês ‘exhilaration’ significa ‘exaltação’ ou ‘excitação’” (2007, p. 96). Não me parece que sejam erros, mas escolhas do autor.

⁴³ Flusser, 2007, p. 48.

Trechos como esses cortam a narrativa fragmentada do livro, conduzindo o leitor, introduzindo estratégias discursivas empregadas pelo autor para justificar sua estrutura. Embora a fragmentação permita a leitura independente dos textos – e, de fato, alguns ensaios foram publicados em outras obras ou situações – passagens como o diálogo com Miguel Reale, em que escreve “O leitor conhece minhas origens”,⁴⁴ sugerem um télos que se realiza na leitura da obra completa. O livro oscila, portanto, em incoerências e contradições, revelações e dissimulações.

Se o discurso autobiográfico possui relação necessária com a compreensão de origens, *Bodenlos* inventa em Praga origem utópica. A cidade aparece como centro do mundo e lugar especial de multiculturalismo, uma espécie de clima existencial, local de raízes que pareciam destiná-lo à superação delas.⁴⁵ Sua civilização praguense era fruto de tensões múltiplas e violentas que garantiam sua riqueza. As duas línguas maternas (o tcheco, restrito às relações pessoais, e o alemão como língua oficial, por meio da qual se debruçava sobre os estudos), e ainda o fato de, enquanto tcheco, ser também judeu, não eram vivenciadas como oposições, mas como complementos que ressaltavam a complexidade cultural do autor. A simultaneidade do gótico, do barroco e do surrealista gerava atmosfera que sentia como religiosa, ressaltando o caráter mítico que exercia para ele a memória da cidade.

Ser tcheco significava, portanto, compartilhar de tradição cultural alemã, que tinha ainda contrapartida linguística. Ser judeu não significava exatamente religião, mas certa estética de mitos, ora sentidos como decadentes, ora como estruturais, arraigados dentro de si a partir da memória cultural das perseguições movidas aos judeus em nome do cristianismo. Somava-se a isso, certo ideal marxista que, para ele, em Praga, significava estar acima de qualquer nacionalismo. Praga surgia, assim, como base comum que explicava todas essas origens – “o característico de Praga é que sua marca supera todas as diferenças nacionais, sociais e religiosas”⁴⁶ – e, em retrospectiva, projetava-o quase naturalmente ao que chamava de vida sem fundamento.

É importante atentar para o significado que Flusser dá ao fato de ser judeu e à relação que a cultura judaica carrega com a escrita, que faz com que seu povo

⁴⁴ Flusser, 2007, p. 178.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 23.

seja tido como o “povo do livro”. Para Flusser, ser judeu é partilhar de um *ethos* transnacional, que liga pessoa à longa linhagem histórica de povo orientado por certos códigos e ritos, que encontram sentido mais no método do que na meta e que, para Flusser, sempre foram inacessíveis. No diálogo com Romy Fink, dirá:

Para mim, a religiosidade judia sempre tem sido incompreensível. Sou “assimilado”, e vivo dentro do cristianismo. Quando um judeu assimilado perde a fé, é a fé cristã que perde. Devo admitir que a religiosidade judia me é mais estranha que a macumba. (Flusser, 2007, p. 172)

Se Flusser é estranho em sua própria religião, isso se dá sobretudo porque a compreende no que tem em comum com o cristianismo, aproximando ambas da própria formação do mundo ocidental. Seu jogo de máscaras remete a esta tradição, frente à qual sente-se ao mesmo tempo representante e deslocado, e com a qual negocia constantemente. A ideia de religiosidade será uma tônica importante de seu pensamento, à qual Flusser dedicará muitos escritos e que perpassará alguns dos diálogos, como o com Dora Ferreira da Silva.⁴⁷

Com a chegada do nazismo, tema do terceiro capítulo, Flusser conta como sente a estrutura de sua realidade começar a tremer, vendo-se, de promissor membro da elite, a elemento marginal inútil, cuja morte parecia iminente. Em seu relato, passa a viver febrilmente para encobrir o absurdo que não pode aceitar, “[...] para evitar a visão de uma realidade mais fantástica que toda fantasia.”⁴⁸ Até que, consciente da proximidade da morte, decide finalmente fugir.

E aí veio uma sensação de todo inesperada. A sensação de libertação vertiginosa. Doravante não se pertencia mais a ninguém e a lugar nenhum, era-se independente. Tudo isso, a cidade e seus habitantes, os bárbaros que a ocupavam e a própria família, não passava de teatro de fantoches. A gente olhava tudo isto de cima. E tal visão abria horizontes de um céu infinito. Doravante tudo era possível. E para dentro de tal possibilidade sem limite a gente se precipitava, de coração sangrento, mas de espírito aberto. (Flusser, 2007, p. 33)

O horizonte sem limite ao qual Flusser se jogou encontrou fim em São Paulo. Ao embarcar com a família de Edith para o Brasil, deixou para trás não apenas a pátria, mas sua própria família e todos os que conhecia. Perdeu mais do que as raízes, perdeu sua história, o fio de continuidade que o ligava à família, o seu próprio nome na língua materna – ou a possibilidade de ser chamado por ele. Ao perder a língua, Flusser perdeu seu futuro: a vocação de escritor, o estudo da filosofia. Em sua nova vida em São Paulo, vê-se em realidade na qual não havia

⁴⁷ Os sentidos que Flusser dá para a questão da religiosidade não serão tratados em nenhum momento desse trabalho, embora se reconheça sua riqueza e potência.

⁴⁸ Flusser, 2007, p. 31.

mais pessoa no mundo com quem dividira a infância, com quem pudesse trocar memórias ou que pudesse lembrá-lo das experiências, por demais distantes para a lembrança fixar. Não à toa, em seu método de tradução, Flusser não escreve em tcheco. Sua língua materna permanece intocada, funcionando como espaço imaculado, relicário das recordações onde não cabe o discurso.

O capítulo sobre São Paulo descortina um pouco da experiência de Flusser em relação à realidade urbana e burguesa brasileira, mediada pela guerra. “A agonia de Praga coincide com a puberdade em São Paulo: choque de dois tempos”.⁴⁹ Sentia-se, assim, dividido entre agonia e nascimento como duas faces de uma mesma moeda, na medida em que o clima brasileiro era de otimismo em relação ao potencial de uma industrialização nascente, o que contrastava com os acontecimentos europeus que insistiam em chegar pelos rádios e jornais, e com o novo mundo pós-guerra que começava a se delinear.

... a industrialização de São Paulo é o acordar do gigante em berço esplêndido, e o esplendor do berço é ser sepulcro da doçura da vida brasileira. A agonia de Praga é suicídio de um anacronismo para dar lugar a um novo tipo de mundo. O futuro de São Paulo é Praga. E o sonho de Praga, sonho virado pesadelo, é São Paulo. Os carros blindados nazistas nas tundras geladas matam as bananeiras paulistas, porque provocam as indústrias paulistas. E estas indústrias produzirão carros blindados para matar outras bananeiras, inclusive aquelas com as quais estávamos sonhando em Praga. Chamar os acontecimentos praguenses “agonia”, e aos paulistas “nascimento” é assumir pontos de vista intercambiáveis. Agonia e nascimento são sinônimos para quem está fora do tempo. (Flusser, 2007, p. 40)

Os primeiros anos de Flusser no Brasil são isolados dos demais imigrantes e também da burguesia brasileira, que identificava ser gente também sem fundamento, embora de modo distinto do seu. “Gente sem raiz, é verdade, mas gente que não tinha perdido raiz, pois nunca a tinha tido.”⁵⁰ O distanciamento que tomava encontra eco com a sensação de estar-se “boiando sobre abismo no qual os conceitos de ‘verdadeiro’ e ‘falso’ não se aplicam”,⁵¹ como escreve no *Atestado de falta de fundamento*.

Ter perdido a pátria, a família e a posição não bastava, aparentemente, para destruir o fundamento. Era preciso também ter perdido o estudo da filosofia, a possibilidade de seguir a vocação de escritor e a fé no marxismo. Só quando as duas componentes se juntam é que o fundamento cede. E quando isso se dá, é preciso que se esconda o novo entusiasmo que isto cria. O entusiasmo da observação distanciada. Não a desvalorização dos valores, nem muito menos a transvalorização dos valores, mas a

⁴⁹ Ibidem, p. 39.

⁵⁰ Ibidem, p. 41.

⁵¹ Ibidem, p. 19.

indiferença dos valores. Tudo é indiferente, portanto tudo tem o mesmo valor para ser observado. (Flusser, 2007, p. 37)

Começa a se delinear a complexidade dos sentidos de ser “sem fundamento”. A expressão (e suas adaptações, como “falta de fundamento”) é usada ao longo do livro em várias ocasiões e nunca permanentemente definida; ao contrário, cada novo uso parece acrescentar-lhe mais uma camada de sentido. Como atesta no capítulo inicial, trata-se de algo que não pode ser escrito sem ser corrompido, por isso em nenhum momento Flusser se empenha em explicar seu sentido, senão por metáforas ou imagens. A ideia de falta de fundamento é inarticulável por excelência e por isso *Bodenlos* é intraduzível. A escolha de palavras que giram em torno dela é cuidadosa: trata-se de um “clima”, “condição” que é no máximo “captável” ou “articulável”. Nesse sentido, proliferam as imagens que remetem a “estar-se acima”, o que possibilita enxergar a própria condição – e as várias condições do mundo – do alto, de forma descolada, mas também, embora isso não seja nunca dito, de uma posição privilegiada.

Não ter fundamento é o que possibilita, no caso do Brasil, observar as ideologias dominantes como se pudesse vê-las por cima, não buscando enquadrá-las, mas apenas analisando seu funcionamento e sua falta de coerência. A realidade paulista brasileira revela-se, para ele, dissociada das categorias ocidentais às quais tentava alinhar-se. “Os brasileiros que tomavam posição contra aquilo que chamavam ‘nazismo’ (contra tal força ‘profunda’) eram exatamente aqueles pequenos burgueses, os quais, na Europa, simpatizavam com o nazismo.”⁵² Frente a tal absurdo, Flusser criava suas próprias estratégias para fugir do que chamou de “jogo brasileiro de esconde-esconde” ou de “faz de conta”, em que toda a população parecia ignorar não apenas os brutais acontecimentos d’além-mar, mas ainda do poder decisório que os Estados Unidos exerciam sobre a política e a economia locais.

Essas estratégias são exploradas nos capítulos *O jogo do suicídio e do Oriente* e *A natureza brasileira*. Mantendo-se como observador distanciado da vida que levava, Flusser passou anos flertando com o suicídio, dividindo-se entre o “fazer negócios de dia”, trabalhando para sustentar o corpo, como ele mesmo dizia, e o “filosofar à noite”, entregando-se à leitura febril e obstinada. Como *animal laborans*, para usar uma das categorias que Hannah Arendt explora no livro *A*

⁵² Ibidem, p. 43.

condição humana, apressou-se, assim, em jogar-se nos negócios fáceis para esquecer a perda da dignidade que a fuga lhe causava. Dizia o autor encastelar-se na filosofia e no flerte com o suicídio, como forma de escapar à sua própria condição contraditória de existência, já que, tendo escapado à morte na guerra e sendo, de alguma forma, membro da força industrial que no Brasil lucrava com ela, não se distanciava tanto do faz de conta que tanto rejeitava. E procurava mergulhar na natureza brasileira, por meio da qual tentava “manter distanciamento da história, da cultura, das ‘coisas humanas’, e de alcançar uma ‘realidade mais estável’, a das coisas da natureza”.⁵³ Embora jamais tenha encontrado conforto nessa experiência, ao contrário, sua visão era de que a natureza brasileira tinha “senilidade pacífica, meiga e deprimente”,⁵⁴ trata-se de algo que marca profundamente sua leitura da cultura do Brasil como luta contra a natureza. Este tema perpassa a última obra que escreve no Brasil e que será publicada apenas com sua morte: *Fenomenologia do brasileiro*.⁵⁵

Como cuidadosamente trabalhado no *Monólogo de Bodenlos*, os primeiros anos da vida brasileira de Flusser aparecem como fuga de si e do contexto, nuances de uma existência que se equilibra entre a falta e a busca de fundamento. A visão distanciada que assumia mantinha-o constantemente flutuando entre tempos e espaços, resultando num estar fora do tempo e, por consequência, em lugar nenhum.

Tal visão distanciada problematizava a inserção, e era, na época, diagnosticada como falta de fundamento. O fato: a gente não era estritamente problema para si mesma. O problema era a inserção da gente no contexto. Não no sentido da pergunta: “como posso inserir-me no contexto?”, mas no sentido de: “onde estou, quando me vejo a mim próprio inserido no contexto?”. Não era, pois, estritamente, o problema de orientar-se no mundo, para poder engajar-se novamente nele. Era o problema de sintetizar a contradição “engajamento-distanciamento”. Era tal contradição, e não propriamente a contradição entre a gente e o mundo, que se apresentava como desafio. (Flusser, 2007, p. 55)

Ao perder Praga, Flusser não perdeu apenas a relação com um contexto no qual se reconhecia e projetava, mas sobretudo a(s) língua(s) com as quais se articulava, o que significava a frustração da vocação de escritor. Por isso, o *Monólogo* termina com a descoberta da “língua brasileira”, que não é simplesmente o português, mas a língua com a qual podia engajar-se na cultura, “tornar-se escritor brasileiro”. Não se trata de desígnio que tem função em si, mas que é voltado à

⁵³ Ibidem, p. 63.

⁵⁴ Ibidem, p. 63.

⁵⁵ A natureza também é inspiração para o livro *Natural:mente*, que não será usado neste trabalho.

prática – “ser” é, para Flusser, agir. Engajar-se em cultura é agir sobre ela e dentro dela, e o instrumento de Flusser para isso é a escrita.

No capítulo dedicado à língua brasileira, Flusser descreverá o seu desafio na manipulação do português como “matéria-prima para realizar a vida”. Dirá que busca hexametrizar o português, dando-lhe ritmo totalmente estranho à sua natureza. Antes de analisar o que significa essa tarefa – relacionada à maleabilidade e sujeição do português a elementos estrangeiros, o que fará desta língua, em sua acepção, ideal para escrita do ensaio – importa que, para Flusser, o hexâmetro articularia determinado clima que lhe convinha para “comunicar sua mensagem” – “que era sempre a da existência sem fundamento”.

Terminando com a descoberta da língua brasileira, o *Monólogo* encerra um ciclo da vida-escrita de Vilém Flusser. A descoberta da língua é, para Flusser, o que o liberta da passividade à qual foi jogado pelas circunstâncias históricas, tornando possível escrever a própria história.

Pois na época que agora é objeto de análise, o engajamento na cultura resultava não apenas em reorientação da sociedade por critérios culturais reminescentes de Praga, mas na reinserção da gente em níveis correspondentes ao ocupado em Praga. A gente passava, graças a tal engajamento, a reassumir aproximadamente o mesmo papel social que o nascimento nos tinha reservado. (Flusser, 2007, p.64)

Pensando em Hannah Arendt que, no livro, também póstumo, *A vida do espírito*, diz que a memória carrega consigo promessa de reconciliação, o caminho que Flusser traça na primeira parte de sua autobiografia parece ser sua própria reconciliação com a inserção no que chamou “contexto geral dos acontecimentos”. Trata-se do caminho que o leva ao engajamento, cujo marco discursivo é a língua. “A decisão em prol de um engajamento na cultura brasileira era, fundamentalmente, decisão em prol do engajamento na língua brasileira”.⁵⁶ É como se aí esbarrasse sua necessidade de construção retrospectiva. Por outro lado, a descoberta da língua brasileira só é possível graças à própria história, que joga Flusser na condição de falta de fundamento. A língua brasileira não lhe devolve fundamento, ela é origem da falta de fundamento não no sentido de início, mas de força motriz – a partir daí se torna possível viver da falta de fundamento, torná-la produtiva.

A cronologia existencial da primeira parte de *Bodenlos*, cuja versão francesa corresponde à ideia de passividade, começa na experiência do exílio e termina com a descoberta da língua. Como poliglota, Flusser não teve dificuldades de se

⁵⁶ Ibidem, p. 71.

comunicar em português, mas a descoberta da língua em sua potência escrita foi o que possibilitou o ingresso efetivo no ambiente intelectual local, iniciando a carreira interrompida com a fuga de Praga. Na versão de José Bueno, em entrevista concedida a Ricardo Mendes para dissertação de mestrado defendida na ECA/USP sobre a aproximação que permitiu tal ingresso:

Até que um dia, não sei, ele conseguiu meios, formas ou maneiras de poder liberar-se disso e fez uma coisa que o Milton Vargas estava com o Vicente Ferreira da Silva, na casa do Vicente, e batem à porta da casa e aparece um jovem, um homem relativamente jovem que diz: “Eu vou me dedicar à carreira, eu vim procurar, eu vim procurá-los porque eu vou me dedicar à carreira intelectual. Eu vou passar a ser, a estudar, etc. etc.” E então com essa [função], eu não sei porque ele procurou o Vicente. Ele deve ter lido algum texto do Vicente. Essa é a chegada do Flusser no mundo intelectual no Brasil. Ele entrou no mundo intelectual por um ato de vontade. (Bueno apud Mendes, 1999).

O *Monólogo* abre-se ao *Diálogo*, a segunda parte do livro, que traz outra estrutura narrativa. A descoberta da língua é o que corta a autobiografia da passividade para a disponibilidade ao outro, o que constitui também ato de vontade.

No texto que inicia essa segunda parte, dirá:

O presente livro recorreu a uma cronologia aproximada, não obstante, por duas razões diversas. Uma é o fato de que até aqui a vida da gente tinha sido mais passividade e paixão do que atividade e ação, e que portanto tal vida se inseria no contexto geral dos acontecimentos e tal contexto é ainda universalmente medido por cronologias. A outra é o fato de que as épocas até agora analisadas estão afastadas do presente o suficiente para serem até certo ponto desexistencializadas. É duvidoso se o “Nós” do qual tratam ainda é significativamente o “Nós” da atualidade. E um tal passado reificado pode ser submetido, com proveito, à cronologia. Mas doravante a estrutura do fenômeno relatado muda radicalmente. A vida a ser relatada agora interessa mais como conjunto de ações que como conjuntos de paixões (embora seu aspecto passional não deva ser obscurecido). E os motivos que a propõem continuam ativos presentemente. De modo que a cronologia não serve mais como método de descrição, e outros critérios devem ser buscados. (Flusser, 2007, p. 92)

A retrospectividade cede espaço a certa sincronicidade, pois o passado ao qual se refere continua exercendo força até o presente – mesmo quando se trata de diálogos com aqueles que estão mortos quando escreve, como são os casos de Vicente Ferreira da Silva, Samson Flexor, Guimarães Rosa e Romy Fink; mesmo quando seguem unilateralmente, como com Mira Schendel e Haroldo de Campos. Essa é a tônica dos diálogos e do *Discurso*, parte subsequente.

Se diálogo é “processo que visa a elaboração (a ‘criação’) de informação nova”,⁵⁷ discurso se orienta a “informar”, é “processo que visa a programação de

⁵⁷ Ibidem, p. 90.

informações dentro do tempo e ao longo do tempo.”⁵⁸ Os *Diálogos* continuam agindo, seja porque lhe abriram caminho para o engajamento em discurso – é Milton Vargas quem lhe abre as portas da Politécnica na USP, onde o substitui no curso de filosofia da ciência, e é com Miguel Reale que projeta o curso de teoria da comunicação na FAAP –, seja porque dão sentido à sua liberdade. No diálogo com Guimarães Rosa, assume que “a meta do engajamento é alterar-se alterando o mundo, e isto significa ‘abrir-se para o outro’”,⁵⁹ e, naquele com José Bueno, “para a gente Deus não morreu: vive no outro”.⁶⁰

Compreende-se, nesse sentido, a atribuição do “engajamento” à versão francesa do *Discurso*, trazendo textos com os quais iniciou atuação como professor. Na introdução a esta seção, falará claramente que todos os seus engajamentos se dão na forma de discursos, ou seja, que é o meio pelo qual procura modificar o mundo, seu “falar e escrever sobre coisas e homens”. No entanto, é no desengajamento que estão as *Reflexões*, palavra que, no português, não carrega a mesma assertividade conclusiva e cuja parte referente permanece curiosamente aberta – quem sabe, porque ainda em tensão com a experiência de exílio que lhe dá origem. Engajar-se em cultura não significa, como pode-se pensar pela leitura corrida da primeira parte do livro, engajar-se em **uma** cultura.

No capítulo *Habitar a casa na apatridade*, que abre a parte final do livro, Flusser observa que a pátria possui poder desvirtuador na vida do homem, o de confundir o público com o privado. A pátria possuiria fios invisíveis que ligariam o homem às suas coisas e pessoas, em sentimento misterioso e não articulado. Esses fios invisíveis revelam-se grilhões cujo rompimento coloca o verdadeiro problema da liberdade.

Fui lançado em minha primeira pátria através do meu nascimento, sem ter sido perguntado se eu concordava com isso. As amarras que lá me atavam a meus consócios (*Mitmenschen*) foram em grande parte adotadas. Agora, com essa liberdade que alcancei, sou mesmo que teço as ligações com os companheiros (*Mitmenschen*) e, na verdade, em trabalho conjunto com eles. A responsabilidade que carrego por meus companheiros não me foi imposta, eu próprio a assumi. Não sou como aqueles que ficaram em sua pátria, misteriosamente atado a seus consócios, mas me encontro livre para escolher minhas ligações. E essas ligações não são menos carregadas emocional e sentimentalmente do que aquele encadeamento, elas são tão fortes quanto ele; são apenas mais livres. (Flusser, 2001, p. 226)

⁵⁸ Ibidem, p. 89.

⁵⁹ Ibidem, p. 141.

⁶⁰ Ibidem, p. 167.

Ao longo de toda a obra, Flusser sequer cita o nome da esposa, Edith, que o acompanhou durante toda a vida, sua principal interlocutora intelectual e com quem dividia a língua materna. Edith não foi apenas a primeira leitora de Flusser, mas a organizadora da maioria de suas obras póstumas. Cita uma única vez, de razante, “meus filhos”, que estavam no Brasil no presente da escrita de *Bodenlos*. No diálogo silencioso que estabelece no livro, já que a voz que narra continua sendo a da mesma pessoa, encontram-se artistas e intelectuais, alguns também exilados, que marcaram a carreira de Flusser ou que a tornaram possível. Falar de cada uma dessas 11 pessoas é eleger o passado que **deve** continuar ativo, e ao mesmo tempo velar aquele que não deve permanecer.

Flusser não fala simplesmente daqueles que foram mais importantes na sua vida. As pessoas que escolheu para espelhar-se deveriam representar o que Flusser chamou **uma** das camadas decisivas da cultura brasileira. “Representam, com suas contradições, esperanças, decepções e atividades, uma cultura em busca de identidade e que começa a perder a esperança de encontrar-se consigo mesma”.⁶¹ Porém, no diálogo com Vicente Ferreira da Silva, alerta: “Toda vez que procuro rotular o outro, toda vez que procuro classificá-lo, por exemplo sob a classe ‘amigo’, ou ‘parente’ ou ‘parceiro’, reifico o outro e perco sua essência: a de ser ele insubstituível”.⁶² São, eles também, teia de relações em que paixões e ações se misturam e confundem em virtudes e fraquezas que, ao mesmo tempo, lhes faziam humanas, únicas, frágeis e incompletas.

A função do espelho, como disse o próprio Flusser em outra ocasião,⁶³ é a de mostrar quem se é aqui agora. Ao colocar-se ao lado desses filósofos, intelectuais, artistas exilados, sobretudo em obra dedicada a si, dava sentido à sua vida. São eles símbolos, “fenômeno que representa outro fenômeno que lhe é significado”,⁶⁴ como escreve no texto dedicado à Dora Ferreira da Silva, ou no de Mira Schendel, “são coisas convencionadas, conscientemente ou inconscientemente, para representarem outras coisas”.⁶⁵ Esses outros, que são seus, refletem o “eu” que quer mostrar, seja pela identificação, seja pela diferenciação, simbolizando conceitos e pulsões que seriam falsificadas se tratadas diretamente.

⁶¹ Ibidem, p. 193.

⁶² Ibidem, p. 107.

⁶³ Idem, 1998.

⁶⁴ Idem, 2007, p. 155.

⁶⁵ Ibidem, p. 186.

Em *Bodenlos*, o tradicional “eu” autobiográfico é substituído por “a gente”. No prefácio do livro, Gustavo Bernardo associa essa que é uma das mais coloquiais expressões da língua portuguesa aos impessoais *man* alemão e *on* francês, muito usados em textos formais ou acadêmicos, como também acontece muitas vezes com o “nós”. E levanta a hipótese:

Com “a gente” no lugar do “eu” ou do “nós”, o filósofo diz “eu” e diz, ao mesmo tempo, “nós”, ou melhor, diz “toda a gente”. Assim ele questiona de dentro, na forma, o “eu solar”, isto é, o “eu” centro do sistema e do universo. Em decorrência questiona igualmente todo o cogito cartesiano que informa e modela o pensamento ocidental e a sua expressão. (Krause, 2007, p. 15)

Em autobiografia intitulada *filosófica*, Flusser escolhe usar uma expressão absolutamente coloquial (a gente), normalmente usada na língua portuguesa falada no Brasil (e apenas no Brasil) para substituir a primeira pessoa do plural (nós). Por sua vez, essa primeira pessoa do plural costuma ser usada em certo tipo de escrita que se quer impessoal e está associada a textos teóricos (filosóficos). Talvez, ao usar “a gente”, Flusser estivesse falando de toda a gente, ou, ainda, da **sua** gente. Seja da gente que, como ele, foi obrigada a migrar e a transcender a própria cultura, ou daquela que essa experiência lhe possibilitou escolher. Da gente com a qual compartilhava diferentes formas de engajamento, daqueles nos quais se reconhecia e projetava. Mas também fala do terceiro (de cada um dos terceiros) “eu” que surge a partir desses encontros e que constitui informação nova que passa a formá-lo. Acaba, portanto, a falar dos outros dentro de si, daqueles que constituem parte de seu “eu”, ou seja, falar de outros para colocar-se em perspectiva.

Alex Bloch, por exemplo, “é judeu praguense como a gente, imigrante no Brasil como a gente, e aceita conscientemente a existência sem fundamento, como a gente”,⁶⁶ mas cuja vida se realizava na “crua e nua beleza do concreto”,⁶⁷ rejeitando qualquer tentativa de explicação ou busca do próprio eu. Era um de seus mais importantes críticos, cuja leitura tinha significativo peso em seu estilo de pensar e escrever. Milton Vargas, “mentor da gente *in rebus brasiliensibus*, no sentido de abrir para a gente as múltiplas facetas da realidade brasileira”,⁶⁸ aparecia de certa forma como superado, tanto em sensibilidade estética, como em capacidade crítica. “Tudo o que a gente escrevia e continua escrevendo se destina a ser criticado

⁶⁶ Ibidem, p. 93.

⁶⁷ Ibidem, p. 95.

⁶⁸ Ibidem, p. 100.

por Bloch e a desmontar Vargas”.⁶⁹ Era tido como oposto que lhe faltava, mas cujo diálogo modificava a ambos. “Um aprendeu não apenas a tolerar a vocação do outro, mas a reconhecer nela seu outro lado”, no sentido de “reconhecê-la e reconhecer-se nela”.⁷⁰ Do encontro com Guimarães Rosa, espécie de gigante que temia o esquecimento e vivia pela imortalidade, extrai a lição de que “a perseguição da fama pode não ser perda da imortalidade, mas certamente é perda da única felicidade que a gente conhece: a do trabalho desinteressado”.⁷¹

No entanto, seus diálogos não são desinteressados; medem o tempo todo o que considera ser impacto de sua presença. Flusser inscreve-se nos campos culturais sobre os quais escreve, escreve-os inscrevendo-se neles. Vendo-se a si mesmo como “fator cultural”, é excessivo na consciência de sua imagem pública. Situa-se no limiar da generosidade e do afeto, mas também da autoafirmação, estudando minuciosamente os efeitos que os contatos provocaram (e seguiam provocando) no interlocutor.

Nesse sentido, o que chamou de certa dialética entre espontaneidade e deliberação, em Haroldo de Campos, reflete o próprio esforço de *Bodenlos*:

Não resta dúvida: a dialética entre espontaneidade e deliberação é o preço que devemos pagar, todos nós, pela nossa perda de ingenuidade. Ao fazer, sabemos o que estamos fazendo. Tal distanciamento perante a própria práxis evidentemente influi na práxis. (Flusser, 2007, p. 145)

O que surge, para além dos nomes dos diálogos, são questões e conceitos com os quais Flusser trabalha em sua vida de intelectual – de “filósofo”, como assinalado no título, mas de filósofo de vocação nebulosa, “ligada à máquina de escrever e à articulação linguística de pensamentos e sonhos”.⁷² Por através da escrita autobiográfica de *Bodenlos*, Flusser articula pensamentos e sonhos – especialmente os sonhos frustrados de engajamento em cultura brasileira. Em *Discurso*, em trata das matérias com as quais começou sua carreira de docente, o que está em jogo não é o assunto de que tratam ou a importância dos temas, mas sua possibilidade mesma, que se traduz na possibilidade de pensar: em suma, engajar-se em cultura.

A esta altura do relato devo virar a página e tomar fôlego de novo. Doravante evocarei o lado oposto da minha vida, a saber, aqueles aspectos pelos quais procurei modificar o mundo. Isto me coloca em situação difícil com relação aos

⁶⁹ Ibidem, p. 100.

⁷⁰ Ibidem, p. 105.

⁷¹ Ibidem, p. 141.

⁷² Ibidem, p. 91.

leitores deste trabalho. Embora não tenha relatado, até agora, os meus esforços que visam mudar o mundo, os leitores os conhecem melhor que qualquer outro aspecto meu, pela seguinte razão: todos os meus engajamentos se dão em forma de “discursos”, e o livro que os leitores estão lendo é mais um de tais “discursos”. Com efeito: o presente é livro que forma o provisoriamente último elo da cadeia do meu engajamento. (Flusser, 2007, p. 201)

Bodenlos é tão discurso quanto o são teoria da comunicação ou filosofia da ciência, isso porque a questão intelectual, em Flusser, é problema existencial. Atravessando escrita de si fragmentada, que conduz o leitor por caminhos tortuosos, confundindo inícios e horizontalizando as experiências em sincronia, Flusser empreende discurso que articula ação e vida, existência e prática. Discurso que não tem sentido único e não se enraíza. Ao contrário, abre-se em várias direções.

Enquanto discurso não concluído, *Bodenlos* segue aberto a interpretações e, mais importante, a perspectivas de extrapolação. É, portanto, obra imensamente potente para se pensar questões que podem ou não estar relacionadas às intenções de seu autor. Nesse sentido, a parte *Reflexões* liga o início ao fim do livro, não em círculo fechado, mas em espiral multiplicadora de sentidos.

No texto *Até a terceira e quarta geração*, Flusser volta à questão da identidade de “judeu praguense”, mas aí como condição que deve ser assumida para que seja superada. Reitera a instabilidade da própria noção de identidade, que inclui várias faces e, ainda, suas várias negações. No caso de “ser judeu praguense”, ela inclui o que chamou de “ramo morto da árvore genealógica da cultura ocidental”,⁷³ uma vez que, como Flusser a experimenta, trata-se de existência que foi destruída com o nazismo, mas também “convergência de numerosos ramos da cultura ocidental”, que ali encontraram forma particular não encontradas em outras situações. Do mesmo modo, pode ser compreendida tanto como fonte do cristianismo, como do antissemitismo, no sentido de abarcar sempre suas polarizações negativas. O que está em questão não é tanto no que consiste “ser judeu praguense”, mas sim em como “ser judeu praguense” pode ser tomado como metáfora de toda a obra, o vaivém pendular entre assumir-se e superar-se. Lido através desse movimento, *Bodenlos* aparece como ensaio ou exercício de assumir-se em suas várias faces e negações, e assumir-se intersubjetivamente para poder superar-se.

A consequência disso é que o texto não deve ser autobiografia. Ser judeu de Praga não deve ser problema a ser analisado introspectivamente. O texto deve partir do

⁷³ Ibidem, p. 239.

seu autor na direção dos poucos sobreviventes e numerosos mortos, a fim de assumir o problema intersubjetivamente. Mas isto exige complexa metodologia. (Flusser, 2007, p. 239)

Enquanto desencajamento, seguindo a tradução francesa, *Reflexões* aponta para o início, no qual atesta sua falta de fundamento e oferece novas dimensões e caminhos de leitura. De modo geral, *Bodenlos* se volta ao Brasil. Por trás do *Monólogo*, está a busca de encontrar-se por meio do engajamento na cultura brasileira, reassumindo papel similar ao que desempenhava em Praga. O livro relata, em uma de suas várias camadas, a desilusão com essa ideia, mas nunca com a ideia de engajamento que, como a própria noção de falta de fundamento, jamais aparece sintetizada em sentido único. No texto que encerra os diálogos, *O terraço*, confessa: “Acreditava (embora com reservas) ser testemunho de processo de renascimento da cultura ocidental em terras brasileiras (em coordenadas novas e mais ricas), e me entusiasmava com isso”;⁷⁴ enquanto no texto de abertura da seção, *Discurso e diálogo*: “Europeizar o Brasil era a meta, e quando esta se revelou impossível, o engajamento quebrava”⁷⁵ ou, em *A natureza brasileira*, “finalmente ficou claro que todo engajamento em cultura que a gente assumia não passava de engajamento contra a própria ‘natureza’ da gente”.⁷⁶ O engajamento na cultura brasileira é substituído por engajamento “a despeito de tudo”, em cultura, em processo de assunção e superação, que envolve não apenas a articulação intersubjetiva, como de questões que atravessam os diálogos que estabelece.

Nos mais diversos caminhos que oferece a leitura de *Bodenlos* para a compreensão e intuição dos sentidos que Flusser dá a própria experiência, sem dúvida aquela organizada em torno da experiência de falta de fundamento é a que mais chama atenção. “Teorizar é generalizar”, diz Flusser com Vicente Ferreira da Silva, e, embora a criação de categorias incorra necessariamente em algum grau de falsificação, ainda é único meio possível para se compreender determinadas questões e experiências. Assim, proponho que a experiência de falta de fundamento seja generalizada na ideia de exílio. Não se trata de fixar esta categoria enquanto conceito, mas de nomeá-la para melhor comentar sua potência na obra de Vilém Flusser.

⁷⁴ Ibidem, p. 195.

⁷⁵ Ibidem, p. 91.

⁷⁶ Ibidem, p. 62.

No texto que abre *Reflexões*, o autor esclarece: “Esse texto deve documentar essa vivência concreta, o processamento diário e a reflexão teórica sobre o tema ‘pátria e apatridade’⁷⁷ – o que pode, sem prejuízo, ser estendido ao livro como um todo. É *Bodenlos* um documento da vivência concreta, do processamento diário e intertemporal, e da reflexão teórica sobre o que é ser “sem fundamento”, ou do que significa a experiência do exílio para sua vida, sua prática e seu pensamento. A autobiografia de Flusser borra as fronteiras entre público e privado – não as confundindo, mas operando ativamente em síntese transformadora, que converte sua escrita na manifestação sensível da vida mesma; uma vida que não se entende fora dos engajamentos em que empreendeu: falar e escrever – sua forma particular de engajamento em cultura. “Não sei distinguir claramente entre falar e escrever, entre ser professor e escritor como duas formas de engajamento”.⁷⁸ Uma vida que se funda na complexa, intraduzível e inarticulável experiência de reconhecer-se “sem fundamento”.

Construído em retrospectiva no *Monólogo*, o exílio aparece como sua verdadeira vocação, desde a origem em Praga – o ser “judeu praguense”, como alguém alfabetizado em tcheco e alemão, com conhecimentos de latim, espanhol, grego e hebraico e, portanto, naturalmente propenso e aberto à recepção e ao processamento de outras línguas e culturas. Em *Reflexões*, finalmente, esclarece que a perda da pátria que lhe permite flutuar por todos os lugares, e ressalta o sentimento de liberdade. Nada do que se escreve em *Bodenlos* seria possível não tivesse Flusser sido obrigado a deixar sua Praga natal.

Ao ser expatriado de Praga (ou quando tive coragem de fugir), passei por isso como um desmoronamento do universo, pois cometi o erro de confundir o público com o privado, com aquilo que me é mais íntimo. Somente quando reconhecí, com dor, que os fios amputados estavam agora ligados a mim, é que fui acometido por aquela rara vertigem da libertação e da liberdade (*Freisein*), aquilo que, como se diz, caracteriza o espírito que flutua por todos os lugares. (Flusser, 2007, p. 223)

A perda da pátria, que se converte no que chama “mistério de sua apatridade”, é a coluna dorsal do texto e dá sustentação a cada escolha e a cada especificidade sua. Não apenas inaugura a instituição Vilém Flusser, da qual o livro é uma espécie de contrato, na experiência do exílio, mas o faz durante novo exílio. A condição atravessa o eu que se conta por todos os lados, ligando-se diretamente ao seus diálogos e discursos. Por isso, em *Habitar a casa na apatridade*, diz: “a guinada da

⁷⁷ Ibidem, p. 222.

⁷⁸ Ibidem, p. 202.

pergunta ‘livre de quê’ para ‘livre para quê’, característica dessa liberdade alcançada, acompanhou-me desde então como um ‘*basso continuo*’ em minhas migrações”.⁷⁹ *Bodenlos* é discurso que levanta a questão do “para quê” serve a liberdade do migrante e, nessa tentativa, no “vaivém” de sua viagem ao passado, que é busca de futuro, empreende uma espécie de exaltação do exílio. “Pois a migração é uma atividade criativa”,⁸⁰ dirá e o atestará com sua própria vida.

No meu caso, depois do rompimento de um nó górdio após o outro, do nó de Praga, do nó de Londres, do nó paulistano, reconheci não apenas a equivalência (assim como a torpeza) de todos os preconceitos ali domiciliados (e, antecipadamente, reconheci também os preconceitos domiciliados em Robion), mas sobretudo o fato de que, a cada rompimento de nó górdio, cresce a minha liberdade de julgar, de decidir e de agir. (Flusser, 2007, p. 224-225)

Não basta que o exílio seja condição de liberdade, ele é condição de reflexão – o subtítulo “autobiografia filosófica” só é possível seguindo o termo-título *Bodenlos* – e de possibilidade da criação de sua própria vida.

⁷⁹ Ibidem, p. 223.

⁸⁰ Ibidem, p. 223.

3 Em trânsito

O retorno de Vilém Flusser à Europa, após as décadas passadas no Brasil, inaugura período de intensa produção e circulação. Em dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), em 2000, Ricardo Mendes empreende o que me parece a hercúlea tarefa de estabelecer uma cronologia de sua vida, com foco na atuação intelectual. De 1972, ano do retorno, até 1991, quando morre, Mendes aponta incontáveis atividades, em pelo menos 10 países, entre edição e lançamento de livros, palestras e colaborações com instituições e veículos de imprensa. Embora não se possa confiar na completude ou mesmo na inteira veracidade dessa lista, uma vez que muitas das informações são procedentes de cartas pessoais ou fontes secundárias de difícil confirmação, o que o próprio autor esclarece, ela cumpre a função de dar dimensão da intensidade e da variedade de sua atuação. Durante todo esse período, Flusser manteve relações com o Brasil, onde veio lançar livros, desenvolver cursos e proferir palestras.

A produção de Flusser é tão vasta que obras continuam sendo publicadas após sua morte, seja a partir de projetos do próprio, deixados inacabados, ou de organizações feitas por sua família ou por especialistas em sua obra, nas quatro línguas em que escrevia. É o caso de *Bodenlos*, mas também de outro livro, ainda não publicado no Brasil, mas lançado nos Estados Unidos, em 2003, como *The Freedom of the Migrant: objections to nationalism*. Originalmente publicado em 1994, a partir dos manuscritos originais alemães, *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*, trata-se de coletânea de ensaios escritos entre os anos 1970 e 1990, reunidos para formar quadro do que, traduzindo ao pé da letra, se refere a uma espécie de filosofia da migração.

The Freedom of the Migrant é composto de 14 ensaios e uma entrevista, escritos ao longo de cerca de 20 anos – período próximo ao que passa escrevendo *Bodenlos*. O primeiro texto do livro, inclusive, *The Challenge of the Migrant*,

coincide com o capítulo *Habitar a casa na apatridade (Pátria e mistério – Habitação e hábito)*, que inaugura a seção *Reflexões* da autobiografia. Foram incluídos nessa edição norte-americana dois textos que não estavam no manuscrito original, os ensaios *Vom Fremden* – traduzido por *On the Alien* e publicado também em outro livro póstumo com textos reunidos por Edith Flusser, *Ser Judeu*, como *Do estranho* – e *Nomaden*, traduzido por *Nomads*. À exceção de três ensaios, *Für eine Philosophie der Emigration (We Need a Philosophy of Emigration)*, *Vom Gast zum Gastarbeiter (From Guest to Guest Worker)* e *Wie schön sind deine Zelte, Jacob (How Goodly Are Your Tents, Jacob)*, intitulado, no manuscrito, apenas *Zelte*, todos os outros textos ou foram publicados em outros lugares ou foram apresentados como palestras.

O texto *We need a philosophy of Emigration*, original de manuscrito sem data, termina com um chamado que parece justificar todo o livro: “*A philosophy of emigration is still to be written. Its categories are still nebulous and blurred. But it needs to be written because it would benefit not actual emigrants but virtual ones as well*”.⁸¹ O texto é escrito ainda no Brasil, como revela o trecho em que diz “*It is his hope that he [o autor] is an emigrant from Europe and an immigrant to Brazil*”,⁸² e, portanto, de uma experiência particular de exílio. Ao longo dos ensaios do livro, no entanto – curiosamente ao passo que o autor vive a dialética de retornar à Europa, fixar residência e transitar intensamente pelo continente, conforme seu trabalho ia ganhando cada vez mais notoriedade internacional –, a experiência de exílio trabalhada pelo autor vai adquirindo maior riqueza semântica e simbólica, que lhe conferem complexidade cada vez maior. Transitam pelas páginas de Flusser migrantes, exilados, refugiados, errantes, nômades, apátridas, turistas e assentados, ora aproximando-se ora diferenciando-se, o que torna proibitivo ao leitor fixar conceitos ou organizá-los em algo como um sistema filosófico. Esta é uma das principais armadilhas de sua escrita, que por vezes parece assertiva e sistemática na construção de imagens explicativas para cenários absolutamente complexos. Ao buscar coerência e estabilidade de conceitos, o leitor corre o risco de ser levado a um labirinto que não dá em lugar nenhum, pois o objetivo de Flusser não é fixá-los, mas, ao contrário, é ressaltar a instabilidade inerente a uma série de condições que se aproximam justamente por compartilhar de instabilidade.

⁸¹ Flusser, 2003, p. 24.

⁸² *Ibidem*, p. 23.

Se *We need a philosophy of Emigration* clama por uma filosofia da emigração, o título do livro amplia essa noção para o movimento sem destino de migração, sugerindo que o livro talvez pudesse preencher essa lacuna. Porém, no ensaio *Exile and Creativity*, o último do livro, publicado em 1985, defende:

It is not the purpose of this essay to examine the existential and religious connotations of the concept of exile. But everything that is said here should resonate with what Christians mean when they speak of the exile from paradise, with what Jewish mystics mean when they speak of the exile of the divine spirit from the world, and with what existentialism means when it analyses the condition of a man as a foreigner in the world. This should resonate with all that I say here, even though I won't say it explicitly. (Flusser, 2003, p. 81)

Ressoando a citação acima, escolho falar em filosofia do exílio e não simplesmente em filosofia da migração, pois a palavra exílio leva em conta poética carregada de sentidos que extrapolam a história e dizem respeito a “*actual emigrants but virtual ones as well*”. Ressalte-se que o substantivo “*virtual*” denota potência, ideia que, se aqui carrega consigo a potencialidade de qualquer ser humano em se tornar migrante ou exilado, independente de suas condições de origem, remete também à noção de uma condição produtiva. Resignificar o exílio em condição de produtividade é a tônica do pensamento e da atitude de Vilém Flusser. Para isso, expande a ideia de migração como movimento no tempo e no espaço, e permite pensar em determinada condição que remete mais para a experiência do que para as motivações; para uma condição que se caracteriza, sobretudo, pela alteridade e pelo estranhamento, presente em diversas formas de estar no mundo e, principalmente, de vê-lo. Condição de falta de fundamento, que tem na palavra *bodenlos* a única expressão definitiva.

The Freedom of the Migrant se liga diretamente à última parte de *Bodenlos*, *Reflexões*, embora de maneira caleidoscópica. Não apenas porque compartilham um texto, em ambos os casos, o de abertura, mas também porque os textos de *The Freedom of the Migrant* abarcam mais ou menos o mesmo período em que Flusser está empreendendo a escrita de *Bodenlos* – ou ao menos de parte da obra. Se esta última olha o Brasil pelo espelho invertido, é desde o Brasil que Flusser pensa nos contornos de uma possível filosofia do exílio. Fica a dúvida se *Bodenlos* não seria exatamente seu grande discurso sobre exílio. Fica também a dúvida se havia a intenção de que ambos os livros compartilhassem ainda outro texto.

Atravessando as páginas de *Bodenlos*, é possível sentir o choque de dois tempos, o tempo de escrita e o tempo em que Flusser vive no Brasil, sobre o qual

versa a obra. Ou ainda de três tempos, se levarmos em conta o tempo anterior à chegada de Flusser ao Brasil, uma espécie de pano de fundo da experiência brasileira, apenas tocada pela escrita da obra. Em *The Freedom of the Migrant*, pelo seu caráter de ruína, de inacabamento – de textos absolutamente independentes, organizados de maneira não cronológica, sem a introdução do próprio autor, diferente do teor cuidadoso e calculadamente fragmentado que organiza a autobiografia – são diversos tempos que correm em paralelo, como se cada texto fosse um instantâneo, a fotografia de um momento. Isso permite, em alguma medida, acompanhar um pouco dos caminhos e descaminhos que percorre seu pensamento, no qual determinadas imagens retornam sempre, às vezes se contradizendo, às vezes oferecendo novos sentidos, como se fossem colocadas em perspectivas suavemente diferentes.

Escritas relacionadas a situações traumáticas, como podem ser consideradas as relacionadas à experiência do exílio, levantam questões e oferecem problemas difíceis de resolver, segundo Dominick Lacapra. O trauma é experiência disruptiva que desarticula o “self” e cria buracos na existência, dirá, provocando dissociação de sensibilidades que torna especialmente complicada a ideia de representação. Nesse sentido, as imagens de Flusser funcionam como metáforas ou símbolos; em suas palavras “fenômeno que representa outro fenômeno que lhe é significado”,⁸³ para falar aquilo que jamais poderá ser plenamente compreendido ou mesmo articulado. Não se trata de imagens explicativas, mas multiplicadoras de sentidos.

Os homens são explicados por sua contingência, dirá Vilém Flusser em *We need a Philosophy of Emigration*. Contingência, natural ou cultural, à qual são jogados por nascimento, mas que determina, somada a outros elementos naturais e culturais que atravessam sua existência, certos caminhos e movimentos. A metáfora dos fios invisíveis que ligam alguém às coisas e pessoas da pátria, presente no texto *The Challenge of the Migrant*, ou *Habitar a casa na apatridade*, e também em outros vários ensaios, é ilustrativa dessa situação; desvela relações sobre as quais não se tem escolha – é o acaso a sua origem – e que, por outro lado, determina um modo de ser e ver o mundo. Trata-se de códigos inconscientes, envoltos em uma espécie de mistério, que se tornam habituais.

O sentimento misterioso de pátria atrela homens e coisas. Ambos estão mergulhados nesse mistério. Acredito que não seja necessário falar da

⁸³ Flusser, 2007, p. 155.

percebibilidade de um ser misterioso amarrado às coisas. Essas coisas sacralizadas não apenas persuadem (isto é, reduzem a liberdade) como também são personalizadas (isto é, são amadas). Esse equívoco entre coisas e pessoas, erro ontológico de transformar o “isso” (*Es*) por um “você” (*Du*) é exatamente aquilo que os profetas chamavam paganismo, e aquilo que os filósofos tentam superar como pensamento mágico. O ser misterioso amarrado aos homens merece no entanto ser pensado. Ele coloca, com efeito, o problema da liberdade. (Flusser, 2007, p. 225)

As coisas e pessoas da pátria, tanto quanto ela própria, são contingências culturais que atravessam a vida do ser humano e, envoltas em mistério, confundem-se com seu próprio ser. No entanto, sua existência encobre nada menos do que o mundo inteiro e, mais ainda, o fato de que é justamente a capacidade de fazer escolhas que dá ao homem sua humanidade.

A pátria delimita o espaço do hábito e do habitual, e acaba confundido-se com a própria habitação. Ao tomar-se a pátria como habitação, incorre-se no erro de ligá-la à própria subsistência – afinal, “pode-se mudar de pátria ou então simplesmente não tê-la, mas é sempre preciso morar, não importa onde”.⁸⁴ Se existem fios que ligam os homens às coisas da pátria, é exatamente o hábito e o conforto provocados pelo habitual que tornam esses fios invisíveis, operando como um cobertor de algodão que encobre a realidade. O habitual e o ordinário, o que é da ordem cotidiana, criam limites que vão além das fronteiras geográficas da pátria, realizando-se em barreiras à sensibilidade e, de modo indissociável, à própria consciência. O homem enraizado toma seu país como casa e como o mundo inteiro.

Por isso, para Flusser, o patriotismo é sintoma de uma doença estética. A sensação de conforto provocada pelo habitual é agradável e faz com que aquele que o experimenta confunda isso com beleza. Nesse sentido, o que está fora de seus limites é feio e assustador, porque perturba o conforto e a solidez do hábito. Mas é no desconhecido e assustador do extraordinário que reside a verdadeira beleza, aquela potência de sensibilidade nova, que incomoda a ponto de despertar a consciência e, com isso, trazer informação nova.

Aqueles que têm pátria confundem pátria com moradia, e por isso acham sua pátria bonitinha, do mesmo modo que achamos bonitinha nossa casa. E assim eles confundem belezinha com beleza. Essa confusão resulta do fato de que aqueles que têm uma pátria estão de tal modo nela enredados que acabam se fechando para o feio que se aproxima, esse feio que poderia ser transformado em beleza. (Flusser, 2007, p. 234)

⁸⁴ Ibidem, p. 232.

O conforto do habitual protege, mas também cega – “*Discovery begins as soon as the blanket is pulled away*”⁸⁵ – e o que se descortina é a liberdade de fazer escolhas. Embora não se mude a natureza de ser humano, as contingências culturais podem ser modificadas. A perda da pátria permite a liberdade de fazer escolhas.

Da falta de fundamento que a experiência do exílio proporciona, da sensação de estar “boiando sobre o abismo no qual os conceitos de ‘verdadeiro’ e ‘falso’ não se aplicam”,⁸⁶ de fora do manto de conforto, é possível enxergar o mundo com distanciamento. Em *We need a philosophy of emigration*, este distanciamento é uma espécie de lugar privilegiado – espécie de “*vantage point*”, de onde se torna possível distanciar-se da contingência e ter dela uma visão ampla (*overview*) – e está associado à ironia.

The movement into irony is an act of outrage. And with this motion a person rises above contingency. Movement away from irony is a form of engagement. With this motion the person returns to his state of contingency to change it. These two movements taken together are called freedom. Human beings are free because with this inexplicable and unpredictable movement they are able to become outraged about their contingency and to change it. Because of this potencial we are virtually free, and when we complete this action we are free in fact. (Flusser, 2003, p.22-23)

Figura de linguagem ligada à dissimulação e ao humor, cujas origens remetem à retórica aristoteliana, a ironia possui complexo sentido literário associado ao romantismo alemão, tradição da qual Flusser é inegavelmente, em alguma medida, herdeiro. A ironia teorizada e praticada pelos escritores do Círculo de Iena vai além de declarar o contrário do que se pensa, para introduzir um autor que se coloca em autorreflexividade e envolve o leitor no estranhamento provocado pela voz que dissimula em sua condução. Quebra, assim, com a presunção de representatividade da narrativa literária, introduzindo uma ambiguidade que questiona o tólos da narrativa e, com ele, a possibilidade mesma de saber absoluto. “Na ironia romântica não são apenas as narrativas como tais que são irônicas, mas é o sujeito que as enuncia que assume atitude ironicamente crítica em relação ao mundo, a si próprio e ao que cria”, dirá Lélia Parreira Duarte.⁸⁷ Trata-se, portanto, de atitude filosófica, na qual um sujeito em crise questiona uma realidade instável.

Em seu livro *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, Freud associa a ironia às submodalidades do humor, mas ressalta seu caráter de instabilidade.

⁸⁵ Flusser, 2003, p. 82.

⁸⁶ Idem, 2007, p. 19.

⁸⁷ Duarte, 1994.

Embora tenha função comunicativa, uma vez que só se realiza no leitor, presumido capaz de decifrar sentidos, o que faz não é exatamente declarar o contrário, mas afirmar uma mensagem pela negação dela. Para isso, o que expressa é algo além, não oposto. Esse além faz com que ela se situe sempre no limiar do mal-entendido, em que não se é nem uma coisa nem outra, relevando o abismo intransponível entre as palavras e a realidade, que sempre lhe escapa ou ultrapassa. Nesse sentido, sua mensagem nunca é plenamente compreendida e, de humor, se torna trágica, como defende Peter Szondi.⁸⁸ O que comunica é uma mensagem cindida, paradoxal e fracassada em sua autorreflexividade. Enquanto humor, no entanto, ela é o triunfo do ego que se recusa a aceitar a realidade e subverte o sofrimento em prazer intelectual – e, assim, para Freud, seu recurso revela dignidade.

No trecho, escrito ainda no Brasil, prossegue comparando a indignação (*outrage*) que se converte em ironia com o movimento de emigração e, inversamente, seu abandono, em imigração. A ironia permite o distanciamento de si e das contingências que ligam os homens a seus contextos, sendo, portanto, condição de liberdade. É situação de autorreflexividade e de crítica, de estar-se flutuando acima, mas que por si só não revela dignidade. É o que ela abre em termos de possibilidade de escolha – portanto, de ação e engajamento –, que lhe torna potente. “*If I leave the first contingency and enter into a state of irony, and then enter the second contingency out of this irony, then I am both outraged and engaged, and my decision has dignity*”.⁸⁹ São os dois movimentos juntos – desse modo, a guinada da pergunta “liberdade de quê”, para “liberdade pra quê” – que conferem ao homem consciência e lhe devolvem a humanidade.

O tema do engajamento é constante em *Bodenlos*, marcando uma preocupação de vida. Para além da decepção com um engajamento na cultura brasileira – que está por detrás desse texto jamais publicado, ao sugerir que o engajamento como imigrante toma lugar do ceticismo do emigrante que ainda não aceitou seu novo lugar e se mantém na condição de observador distanciado –, é apenas a partir do distanciamento crítico proporcionado pela emigração, na liberdade alcançada após o amputamento dos fios invisíveis da pátria, que se torna possível qualquer engajamento. Ele se confunde com a possibilidade e a responsabilidade de agir enquanto ser livre. A liberdade de estar fora do manto do

⁸⁸ Para isso, ver *Poesie et poetique de l'idealisme allemand*. Paris: Gallimard, 1991.

⁸⁹ Flusser, 2003, p. 23.

hábito representa a possibilidade de ação para além da contingência à qual o ser humano está ligado por nascimento, mas representa a responsabilidade sobre as próprias escolhas, que passam a ser conscientes e voluntárias. Reside precisamente aí a condição produtiva da filosofia do exílio de Vilém Flusser. “*According to Aristotle, the starting point of philosophy has always been unsettledness*”.⁹⁰ O exílio é produtivo por ser estado filosófico por excelência, estado que não admite que não se reflita sobre sua condição, como bem aponta Edward Said.

Enquanto sujeito livre, o homem é capaz de dar novo sentido à dinâmica entre o hábito e o inabitual, entre habitação e mundo.

Construí uma casa para mim em Robion, para morar lá. No núcleo da casa ficava minha habitual escrivaninha com os livros e papéis habituais, aparentemente em desordem. Ao redor da minha casa estava a aldeia que se tornou habitada com seu correio habitual e com seu clima habitual. Eis que em volta tudo se torna invulgar: Provença, França, Europa, a Terra, o universo em expansão. Mas também o ano anterior, as pátrias perdidas, os precipícios aventurecos da história e da pré-história, o futuro incerto que se aproxima e o futuro longínquo e imprevisível. Estou metido em redundância, no habitual, para poder trazer para dentro o inabitual e poder fazer o inabitual. Estou metido em redundância para poder receber ruídos como informações e produzir informações. Minha habitação, essa rede de hábitos, serve para ser agarrada por aventureiros, e serve também como trampolim para aventura. (Flusser, 2007, p. 233)

A contingência fez com que fosse obrigado a recorrer ao exílio como estratégia de sobrevivência, mas a ironia permitiu que o transformasse em condição produtiva, transformando-a em locus privilegiado de pensamento e ação. O exílio é a vivência que possibilita sua obra, ao passo que sua obra se converte em afirmação não declarada da potência do exílio. Ironicamente, a declaração de sua afirmação, por meio do desafio de escrever uma filosofia do exílio, permanece inacabada, ressaltando sua impossibilidade – o que encontra eco na própria impossibilidade de se definir a própria experiência de exílio.

No ensaio *On the Alien* (ou *Do estranho*, na versão em português), Flusser parte de livro de René Girard, *Le Bouc émissaire* (o bode expiatório), para refletir sobre as inseparáveis questões da identidade e da diferença, a partir do papel mítico do estranho, o outro, metáfora do estrangeiro. A abordagem remete ao texto clássico de Freud, *O estranho* (*Das Unheimliche*, traduzido para o inglês como *Uncanny*), no qual parte da etimologia da palavra alemã para pensar no teor estético – “[...] quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria

⁹⁰ Ibidem, p. 25.

das qualidades do sentir”⁹¹ – do tema da estranheza, associada ao que é assustador e provoca medo.

Pincelando seus significados em várias línguas, Freud encontra o conceito associado a lugar (*locus suspectus* – latim – que não tem necessariamente um sentido territorial, como em uma “estranha hora da noite”, no exemplo citado pelo próprio), à condição de ser estrangeiro (grego), ao desconforto e à repulsa (inglês), à inquietude e à suspeição (francês, espanhol, italiano e português), bem como ao demoníaco (árabe e hebraico). Mas a mais vasta riqueza de sentidos encontra em sua própria língua, o alemão, em que o termo expressa também o seu oposto, como o que é amistoso, familiar ou íntimo, ligado à casa, e, ainda, o que é oculto e misterioso.

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*. Tenhamos em mente essa descoberta, embora não possamos ainda compreendê-la corretamente, lado a lado com a definição de Schelling do *Unheimlich*. Se continuarmos a examinar exemplos individuais de estranheza, essas sugestões tornar-se-ão inteligíveis a nós. (Freud, 1927)

Independente dos exemplos individuais eleitos por Freud para tornar inteligível ao leitor as sutilezas do significado de estranheza, é no seu caráter de ambivalência que reside sua principal potência. E ambivalência jamais pode ser explicada, pois não tem sentido; ela é justamente a abertura a diversos sentidos indefiníveis. Por isso, a partir da leitura de Freud, Julia Kristeva trata de “não procurar fixar, coisificar a estranheza do estrangeiro. Apenas tocá-la, roçá-la, sem lhe dar estrutura definitiva”,⁹² e ressaltar-lhes a condição de alteridade.

O outro, no entanto, só existe em função de alguém e, assim, a definição de outros, dos quais se aproxima ou distancia, tem função de autodeterminação. Em *Do estranho*, Flusser ressalta a função mítica dessa situação: “O outro, o ‘estranho’ é sacro porque é diferente, e tal diferença é simultaneamente negativa (nega-me) e positiva (permite que me afirme)”.⁹³ A ideia de origem traz consigo um sentido mágico-mítico e, do ponto de vista de uma identidade nacional, o estrangeiro é mito fundador da pátria, o bode expiatório que justifica sua criação. Ao delimitar o outro, delimita e naturaliza a norma em torno da qual se reunirão aqueles que compactuam

⁹¹ Freud, 1927.

⁹² Kristeva, 1994, p. 10.

⁹³ Flusser, 2014, p. 127.

de determinado código comum, tido como “normal”. Kristeva aponta que a única definição moderna aceitável e clara da condição de estrangeiro é daquele que não compartilha da mesma nacionalidade – o estrangeiro é pensado em termos de poder político de direitos legais.⁹⁴ Definição esta que nem de perto dá conta de todas suas dimensões existenciais e estéticas.

Flusser diz que o sentimento de pátria atrela pessoas e coisas – o que, muitas vezes, implica acarreta aproximação nefasta que termina por confundir pessoas e coisas –, e alerta que não se trata de valor eterno, mas da função de uma técnica específica. Trata-se de técnica que objetifica o estrangeiro, fazendo dele o outro do homem e que tem sua origem na formação dos Estados-Nação, que se ancoram na construção de uma identidade nacional envolta em um sistema de valores mais ou menos estáveis e facilmente identificáveis – sendo o principal deles, um regime constitucional.

Hannah Arendt trata do problema dos refugiados e apátridas no livro *Origens do totalitarismo*. “Antes que a política totalitária conscientemente atacasse e destruísse a própria estrutura da civilização europeia”,⁹⁵ a Primeira Guerra Mundial abalou profundamente o continente europeu. Crises econômicas e guerras civis provocaram a expulsão em massa de diversos grupos que geraram fissuras incontornáveis nos sistemas dos estados-nacionais, questionando a noção de soberania nacional. Entre povos sem Estado, que mantinham laços identitários interestatais mais sólidos que aqueles ligados ao seu território, refugiados que buscavam asilo – por força de expulsões, ou fugas de situações contra as quais não havia argumento para repatriação – e apátridas – cuja a origem era impossível remontar,⁹⁶ colocando em cheque a noção mesma de nacionalidade – eram presenças que causavam problemas jurídicos que não cabiam nos limites legais dos

⁹⁴ Kristeva, 1994, p. 101.

⁹⁵ Arendt, 2012, p. 370.

⁹⁶ “Em certos casos foi impossível remontar sua origem, especialmente se, ao terminar a Guerra, não estavam residindo em sua cidade natal; outras vezes, o seu lugar de origem mudara de mão tantas vezes no burburinho de disputas do pós-guerra que a nacionalidade de seus habitantes alterava-se de ano para ano (como acontecia com Vilna, que um funcionário francês uma vez chamou de la capital des apatrides); e, mais frequentemente do que se imagina, certas pessoas se refugiaram na situação de apátridas após a Primeira Guerra Mundial para permanecer onde estavam, e evitar a deportação para uma ‘pátria’ onde seriam estranhos (como no caso de muitos judeus poloneses e romenos residents na França e na Alemanha, que, como apátridas, tinham ali mais direitos do que teriam como cidadãos nos países em que nasceram, onde eram excluídos do convívio social por serem judeus. Nessas tentativas foram misericordiosamente ajudados pela atitude antissemita dos seus respectivos consulados).” (Arendt, 2012, p. 381)

estados. Arendt situa esse problema no sentido do termo “cidadão”, enquanto instância jurídica ligada ao Estado Nação e que corporifica a própria identidade nacional. Sua origem está ligada à Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão que, no lugar de garantir o que deveriam ser direitos inalienáveis e absolutos do homem, em sua dignidade de pessoa humana, termina por sintetizar os conceitos de homem e cidadão em um único termo. O ser humano abstrato desenhado pela declaração, que deveria servir de base para as sociedades iluminadas criadas após a Revolução Francesa, foi submetido à noção de cidadão, na medida em que nenhuma nova nação adotou de fato a declaração como força de lei, criando suas próprias leis civis nacionais, que supostamente enunciavam seus preceitos. Comentando o texto *We Refugees*, de Arendt, Giorgio Agamben, em texto homônimo, alerta para o paradoxo que representaram o refugiado e o apátrida nesse cenário. Nas palavras da primeira:

O conceito de direitos humanos, baseado na suposta existência de um ser humano em si, desmoronou no mesmo instante em que aqueles que diziam acreditar nele se confrontaram pela primeira vez com seres que haviam realmente perdido todas as outras qualidades e relações específicas – exceto que ainda eram humanos. (Arendt, 2012, p. 408)

Nesse sentido, Arendt ressalta a falta de estatísticas sobre o assunto e o surgimento da expressão “*displaced persons*”, que rejeita definir as experiências desses deslocamentos durante a guerra, como estratégia de ignorar o problema do ponto de vista institucional. Daí Agamben chamar atenção para o fato de as distinções entre essas categorias não serem tão simples quanto parecem.

Se é a ideia de cidadania, ligada a nação ou pátria e confundida com a própria noção de ser humano, que define, pela negação dos direitos básicos que possibilitam a existência de alguém num espaço regulado por sistema jurídico, o outro – refugiado, apátrida, exilado ou estrangeiro, qualquer que seja o termo que se empregue –, essa recíproca também se faz verdadeira. Frente ao outro, se delimita o que constitui identidade nacional como mito fundador que estabiliza o sujeito dentro de uma comunidade ficcionalmente homogênea. Agamben defende, por isso, que o termo refugiado seja reconhecido como um conceito-limite que coloca radicalmente em questão os princípios do Estado-Nação, ao mesmo tempo em que abre terreno para uma “*no-longer-delayable renewal of categories*” (1995, p. 117).

O ponto é que esses eventos marcam momento da história em que situações institucionais e existenciais se mesclam e confundem, a ponto de perder o sentido

tentar determiná-las. É exatamente a indeterminação o que lhes confere particularidade. Mais interessante é sinalizar o que aproxima todas essas experiências de deslocamento. A perda da cidadania (oficialmente ou não) representa perda do reconhecimento enquanto parte de uma estrutura social e ainda das proteções legais que permitem a alguém agir e projetar-se na sociedade. A perda da casa significa a perda do lar, do espaço físico e simbólico da familiaridade, onde se acolhia. A perda de amigos e familiares tem o peso da perda do espelho por meio do qual é possível reconhecer-se. A perda da língua traz consigo a incapacidade de expressar-se, comunicar-se, fazer-se entender e mesmo compreender o mundo à sua volta. Na primeira pessoa do plural, forma que, se por um lado, é a única possível para se tratar o assunto, por outro, é impossível, uma vez que se trata de experiência incompartilhável, Hannah Arendt fala:

We lost our home, which means the familiarity of daily life. We lost our occupation, which means the confidence that we are of some use in this world. We lost our language, which means the naturalness of reactions, the simplicity of gestures, the unaffected expression of feelings. We left our relatives in the Polish ghettos and our best friends have been killed in concentration camps, and that means the rupture of our private lives. (Arendt, 2007, p. 264-265).

Recorrendo ao conceito de exílio para ressaltar todas essas dimensões intangíveis e, portanto, poéticas, dessa experiência, talvez a principal característica do exílio contemporâneo, inaugurado pela Primeira Guerra, seja a impossibilidade de retorno. Por um lado, seja nesta guerra ou nas que lhe sucederam, a experiência de deslocamento coexistiu com o desmantelamento geográfico e político da Europa em diversos níveis, a ponto de Estados desaparecerem do mapa e regimes ruírem por completo. A impossibilidade de retorno possui, assim, dimensão física e concreta. Por outro lado, uma vez de frente ao fracasso da noção mesma de homem, em sua dignidade supostamente absoluta, a impossibilidade de retorno adquire uma urgência existencial jamais antes imaginada. Some-se a isso o fato de, grosso modo, a experiência de deslocamento do mundo contemporâneo, pelo menos a que ocorreu de forma massiva, não estar atrelada a atos cometidos por pessoas individuais, mas, simplesmente, por sua existência. Como lembra a própria Hannah Arendt, “*Apparently nobody wants to know that contemporary history has created a new kind of human beings – the kind that are put in concentration camps by their foes and in internment camps by their friends*”.⁹⁷

⁹⁷ Arendt, 2007, p. 265.

Tendo como pano de fundo esse cenário que, no século XX, tornou clara a falência dos projetos nacionais, sobretudo para as vidas individuais, e, como horizonte, a necessária renovação de categorias de compreensão e, principalmente, vida, no mundo contemporâneo, Flusser se denomina apátrida. Não se trata, no entanto, de uma categoria de negação, mas de síntese. “Em suma, sou apátrida, porque em mim encontram-se armazenadas várias pátrias. Isso se revela diariamente em meu trabalho”⁹⁸, com uma dimensão existencial que inclui possibilidade e responsabilidade: “Isso me permite e me obriga a não apenas vivenciar concretamente e processar a transcendência das pátrias como também a pensá-la teoricamente”.⁹⁹

Se Flusser associa patriotismo a uma doença estética, ele aponta suas dimensões de catástrofe ética. Em outro ensaio, *To Be Unsettled, One First Has to Be Settled*, diz que “*being expelled is a good way of becoming a human in the true sense of the world*”.¹⁰⁰ Trata-se de meio de tornar-se outro e, assim, enxergar outros em sua condição de alteridade por reconhecer-se neles. O sentimento da pátria, na medida em que cria um outro que é *ele*, aquele do qual se diferencia, encobre o outro como *tu*, aquele ao qual se dirige, no qual se reconhece. Provoca, assim, uma distorção. O não reconhecimento no outro o objetifica, aproximando-o de coisas. No ensaio *Does the French Nation Still Exist*, Flusser fala que a nação é um ídolo.

When I commit myself to fidelity to my wife, that is, commit myself to an attachment out of free will, I do so because I recognize in her another human being, one who can love me in return. If I freely commit myself to death to the Fatherland out of passion, I am committing a criminal act and I'm a fool. Because no matter what the nation might have been called, and no matter what positive attributes it might harbor at its core, it cannot love me in return. I cannot recognize myself in it. My involvement on its behalf is an existential lie. (Flusser, 2003, p. 78)

Em *We Need a Philosophy of Emigration*, Flusser propõe diferenciação sobre o que seria refugiado e emigrante. A lição a ser aprendida não reside na conceituação, mas na distinção de seu significado. Se o refugiado se mantém preso à contingência que deixou, em uma mistura de amor e ressentimento, anulando-se na impossível tarefa de reconstrução das referências perdidas, o emigrante se coloca acima de qualquer contingência,¹⁰¹ portanto livre e responsável por modificá-la. Para Flusser, apenas com o abandono da pátria e a conseqüente transformação de si

⁹⁸ Flusser, 2007, p. 221.

⁹⁹ Ibidem, p. 222.

¹⁰⁰ Idem, 2003, p. 26.

¹⁰¹ Ibidem, p. 23.

mesmo em outro, é possível vislumbrar o mundo para além do hábito, rompendo o nó górdio que vela a ambiguidade estranha desse habitual que provoca confusão entre homens e coisas, privando o primeiro daquilo que lhe caracteriza: a liberdade de agir. “*They may then become human beings in the full sense of the word: animals that act to resolve*”.¹⁰² Tolhido de sua consciência e, com ela, de sua capacidade de agir com responsabilidade, o homem se distancia de sua própria condição de humanidade.

Em *Exile and Creativity*, anuncia diretamente – desde o título – o exílio como desafio para a criatividade. Fora do manto de conforto do habitual, dar sentido ao entorno aparece como uma questão de vida ou morte: “*If he is not to perish, the expellee must be creative*”.¹⁰³ O exilado, que nem sabia que a pátria havia lhe roubado sua condição de humanidade, se vê obrigado a reconquistá-la. Se o estranhamento que experimenta o exilado o motiva à reflexão e à ação criativa (de sentidos), o estranhamento que provoca nos assentados também lhes tira do lugar. Sua presença obriga o entorno a também refletir e dar sentido à sua alteridade e, mais importante, a questionar a norma na qual estão cercados.

Tomando a provocação feita no ensaio *We Need a Philosophy of Emigration* para pensar em filosofia do exílio de Vilém Flusser, é preciso ter em mente duas premissas. A primeira é a necessidade de deslocar a ideia de filosofia de criação de sistemas para entendê-la como condição de reflexão. A segunda é tomar o exílio como *locus* criativo de reflexão e produção de sentido que ultrapassa aquele que experimenta essa condição, contaminando tudo e todos que com ele tem contato.

O migrante, essa pessoa do futuro apátrida que se aproxima, arrasta consigo em seu inconsciente fragmentos de mistérios de todas as pátrias por que passou, apesar de não se encontrar ancorado em nenhum desses mistérios. Nesse sentido, ele é um ser sem mistérios. É transparente para os outros. Vive não no mistério mas na evidência. É uma janela através da qual aqueles que ficaram podem ver o mundo e, ao mesmo tempo, um espelho que permite que eles se vejam a si mesmos, ainda que desfigurados. Mas é precisamente essa ausência de mistérios do migrante que o torna não familiar para as pessoas da pátria. Essa evidência do migrante, impossível de ser escondida, e essa feiúra do estrangeiro, igualmente não passível de ser escondida, vêm de todos os lugares e penetram em todas as pátrias, colocando em questão a belezinha e a beleza da pátria. (Flusser, 2007, p.235)

O apátrida de Flusser não é simplesmente aquele que nega sua pátria e perde seu mistério original, mas o que carrega consigo os fragmentos de mistério de todas as pátrias pelas quais passou, escancarando, por meio da simples existência, os

¹⁰² Ibidem, p. 26.

¹⁰³ Ibidem, p. 81.

limites da liberdade dos que vivem enraizados. Não apenas o exílio é potente para aquele que o experimenta, mas também provoca transformações ao seu redor: “*We are living in a period of expulsion. If we place a positive value on it, then the future will appear less bleak*”.¹⁰⁴ E tira dos exilados a melancolia com a qual costumam ser caracterizados, para colocá-los como vanguarda a ser seguida, como diz em *The Challenge of The Migrant* (ou *Habitar a casa na apatridade*):

Nós, os inúmeros milhares de migrantes (sejam trabalhadores estrangeiros, expatriados fugitivos ou intelectuais em visitas freqüentes a seminários) nos reconhecemos então não como marginais mas sim como vanguarda do futuro. Os vietnamitas na Califórnia, os turcos na Alemanha, os palestinos nos países do Golfo Pérsico e os cientistas russos em Harvard surgem não como vítimas dignas de compaixão que devem receber ajuda para retornar à pátria perdida, mas sim como modelos a serem seguidos por sua suficiente ousadia. (Flusser, 2007, p. 223)

Para além de suas próprias experiências contraditórias de exílio, a primeira como imigrante no Brasil e a segunda como imigrante europeu, com toda a ambiguidade que possui esta última expressão, uma vez que se trata de europeu exilado na própria Europa – ou, possivelmente, devido a essas experiências – Flusser parte da observação de que a existência contemporânea é marcada pelo trânsito. Para compor o sentido desse trânsito, recorre à metáfora do nômade.

No ensaio *Nomads*, Flusser diz “*The word nomad denotes a person who cannot be defined in terms of place or time, in contrast to the special and temporal definability of settled existence*”.¹⁰⁵ Neste e em outro ensaio, *Thinking about nomadism*, contrapõe o que chama de existência assentada à existência nômade. Ambos tratam de nomadismo, datam de 1990 e, de formas distintas, tomam este momento como o “*vantage point*” que possibilita uma ressignificação do próprio cronótopo histórico ocidental a partir da experiência nômade. Em *Thinking about Nomadism*, Flusser propõe uma metáfora de redivisão do mundo em três eras, cada uma marcada por uma catástrofe: Paleolítico, marcado pela “humanização” do mundo, a partir do uso de ferramentas que possibilitaram o controle da natureza; Neolítico, cuja catástrofe seria o assentamento da vida sob a forma de “civilização”; e Futuro Imediato – “*The third one has as yet no fitting name; it is characterized primarily by the fact that our world of habit is becoming uninhabitable*”.¹⁰⁶ O Neolítico poderia ser compreendido como período de interrupção da existência

¹⁰⁴ Ibidem, p. 82.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 47.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 39.

nomádica e o Futuro Imediato, que marcaria a vida contemporânea, teria como marca o fato de a civilização ter se tornado inabitável. O que surge, no entanto, é um novo tipo de nomadismo, que Flusser não define, uma vez que fazê-lo seria limitá-lo – construir paredes¹⁰⁷ – e, portanto, sufocá-lo – mesmo que se caracterize por resistir a qualquer tipo de sufocamento. Limita-se a anunciar que esta nova era levará a humanidade a um território inexplorado de potenciais ainda não realizados.

Contrapondo o conceito de nomadismo ao de assentamento, Flusser relaciona este último à noção de possessão (e pertencimento), enquanto o primeiro, à de experiência. *“It is true that settled possesses [be-sitzt] and wanderer experiences [er-fährt], or that the settled inhabits the habitual and the wanderer lives dangerously [daß der Fahrende Gefahr läuft]”*.¹⁰⁸ À metáfora do hábito, que aparece em diversos textos, opõe-se à da experiência, que encontra eco no ensaio *Ex-perience*, onde escreve *“This encounter between ourselves and things is what we call experience [er-fährt]”*.¹⁰⁹

A noção de experiência que Flusser destaca como um valor é profundamente marcada pelas leituras de Hegel e Husserl.¹¹⁰ Parte da premissa de que corpo e pensamento não podem ser compreendidos isoladamente e que não pode haver experiência de corpo sem experiência de pensamento e vice-versa.¹¹¹ Subvertendo a máxima hegeliana de que o homem perde a si mesmo quando descobre o mundo e perde o mundo quando descobre a si mesmo, afirma que *“Whoever possesses experiences nothing, and whoever experiences possesses nothing”*¹¹² – marcando a impossibilidade de sintetizar a dialética entre as duas condições. Se a vida assentada é localizada e definível – por geografias, fronteiras, limites ou quaisquer outras paredes físicas ou simbólicas – a vida nômade se estende por um contínuo espaço-temporal, sem forma nem horizonte definido. É fluxo e vento, escapa à forma, pode ser sentida e ouvida, mas é sempre intangível.¹¹³

¹⁰⁷ Ibidem, p. 47.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 41.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 65.

¹¹⁰ Flusser é declaradamente devedor das fenomenologias desses dois autores, além do existencialismo de Heidegger. Remontar as origens do pensamento flusseriano parece, em minha opinião, uma tarefa descabida e bem pouco produtiva no sentido da compreensão da potência de sua obra. Deixo a tarefa para outros e me respaldo em sua própria lição de não se orientar na direção de causas, mas de partir do que está dado à leitura.

¹¹¹ Ibidem, p. 67.

¹¹² Ibidem, p. 45.

¹¹³ Ibidem, p. 43.

O surgimento de nova forma de existência torna urgente a renovação de categorias de compreensão e explicação do mundo. No texto *Building Houses*, propõe que arquitetos revejam o que entendem por casas, estruturas que estariam em desacordo com a nova forma de vida que estaria surgindo – “*Signs of a new homelessness are beginning to accumulate*”.¹¹⁴ Esse novo cenário torna desnecessária a existência de paredes, cuja função é proteger do sinistro e estranho (“*uncanny*”, na versão em inglês, remetendo ao texto de Freud), impôr limites ao seu avanço.

Such architecture without roofs or walls, which would be open to all the world – in other words, would consist only of reversible Windows and doors – would chance our existence. People would no longer be able to duck and hide, and they would have no choice but to extend a hand to others. (Flusser, 2003, p. 58)

Frente ao dismantelamento de uma existência assentada, representada pelo símbolo do Estado-Nação, que cria fronteiras determinando identidades estáveis associadas à proteção, Flusser clama pela derrubada de paredes ou para que façam nela buracos que permitam ao vento correr continuamente. O contínuo espaço-temporal aberto nesse contexto tornariam possíveis encontros. Fora do hábito que cega de conforto, encontra-se o mundo e, sobretudo, o outro. Experiência, para Flusser, é necessariamente experiência do outro,¹¹⁵ possível na liberdade da escolha e dos limites impostos pelo determinismo cultural da pátria, mas também de outras instituições – porque tudo o que está no mundo do homem é, em alguma medida, instituição criada e possuída por ele. Este estar com o outro passa por reconhecer-se outro do outro, uma capacidade aberta apenas àqueles que não pretendem possuí-lo. Trata-se de tornar possível o diálogo. Na entrevista final do livro, diz:

If I am responsible for another, open myself to him and forget myself in the process, this self-forgetting with another person over some matter, because one doesn't lose oneself in the other, and one doesn't speak with another person, but with him about something. When one enters into a responsible relationship with another person, one loses oneself in the matter at hand, and that is a creative situation. That is what Science consists of! Science is a dialogue in which people lose themselves in the matter at hand. (Flusser, 2003, p.93)

¹¹⁴ Ibidem, p. 55.

¹¹⁵ Aqui, destaca-se a leitura que Flusser faz de Martin Buber, que, conforme declaração na entrevista de encerramento de *The Freedom of The Migrant*, baseia-se principalmente na experiência pessoal de tê-lo assistido, ainda estudante em Praga: “*I was a boy of perhaps seventeen, eighteen, when Buber visited Prague. He had a tremendous effect on me. His great black beard, his stature, and his gaze alone! It was the gaze of a visionary. And he didn't speak about the life of dialogue but against the prejudice against God. He expressed it beautifully. It became clear to me from Buber's lecture just what he meant by 'I and you' and by life of dialogue.*” (Ibidem, p. 93-94)

O exílio surge, assim, como *locus* para realização das virtualidades (potencialidades) abafadas sob o manto confortável do hábito cultural, como possibilidade de experimentar a si e ao outro, para além de registros políticos ou insígnias oficiais, de limites ou restrições, como ser humano em si. “*After all, human dignity resides in our making choices*”.¹¹⁶ Não se trata, no entanto, de entender a humanidade como abstração generalista ou categoria de salvação, mas de reconhecê-la exatamente naquele outro individual, que permite com que se reconheça a si próprio como humano.

[...] a liberdade adquirida na apatridade não é exatamente filantropia nem cosmopolitismo ou humanismo. Não sou responsável pela totalidade da humanidade, como por exemplo pelos milhões de chineses. É a liberdade da responsabilidade pelo próximo. É essa liberdade que está subentendida nas doutrinas judaico-cristãs, ao exigirem o amor ao próximo e ao dizerem que o homem seria um expatriado no mundo, e que sua pátria seria um outro lugar a se procurar. (Flusser, 2007, p. 232)

Ao desmistificar a técnica que confunde pessoas e coisas, pátria, enquanto sentimento sagrado, se torna, para Flusser, os homens pelos quais escolheu ser responsável. É nesse sentido que o migrante é a consciência desperta daqueles que têm pátria e, ainda, um mensageiro do futuro. “O não familiar nos apátridas é, para aqueles que têm pátria, a evidência não de que existem inúmeras pátrias e mistérios, mas sim de que não poderia mais haver no futuro próximo mistérios desse tipo.”¹¹⁷

Agamben defende que, em *Origens do totalitarismo*, Hannah Arendt acaba por inverter a condição de refúgio para tomá-la em paradigma de uma nova consciência histórica. Se for possível pensar na ideia de filosofia do exílio de Vilém Flusser, proponho que ela seja compreendida na mesma chave. Nesse complexo mapa de desorientação desenhado por ele, há um ponto nevrálgico que, em minha opinião, consiste na verdadeira contribuição de seu pensamento. Pensar em filosofia do exílio de Vilém Flusser não é pensar nas origens ou no sentido de seu pensamento, mas compreender o que significa sua visão de mundo e entendê-la como indissociável da experiência de exílio. Trata-se, portanto, de pensar o exílio como condição de reflexão, o que inclui reestruturar, a partir da premissa de que a geografia não define mais a condição de vida contemporânea, o pensamento histórico sobre o qual se organizou a civilização ocidental – e aqui é possível pensar na metáfora do Neolítico. “*The settled person has a clear and distinct concept of*

¹¹⁶ Ibidem, p. 97.

¹¹⁷ Idem, 2007, p. 235.

historical time, but one that falsifies the concrete experience of time".¹¹⁸ A existência assentada, que está dando lugar à nova existência nomádica, consiste em nova forma de experiência, o que possui enormes implicações no modo de estar e conhecer o mundo.

Other categories will have to be worked out, and their contours are already discernible. The rational, causal, and definitional way of thinking would yield to a thought field that is relational and probabilistic. In all likelihood our current language will no longer be able to articulate these categories. We will have to avail ourselves other codes, perhaps computer codes. To the extent that we can see beyond the nineties, it seems that aesthetic criteria will supplant our present ethical and epistemological ones. (Flusser, 2003, p. 53)

Se Freud estava certo e o humor, entre os quais se inclui a ironia, é a afirmação vitoriosa do ego que se recusa a sofrer frente às provocações da realidade e insiste que não é afetado pelos traumas do mundo, é irônico que a obra que anuncia a filosofia do exílio de Vilém Flusser nunca tenha se realizado efetivamente – por ser não concluída e não publicada. Também é irônico que o livro dedicado à sociedade que o recebeu em sua primeira experiência de exílio, *Fenomenologia do brasileiro*, também tenha ficado em silêncio até sua morte.

Fenomenologia do brasileiro é publicado em versão alemã em 1994, a partir de tradução de manuscrito em português. A versão em português é publicada apenas em 1998, mas estima-se que a obra tenha sido escrita nos seus últimos anos no Brasil.¹¹⁹ O livro póstumo que ensaia – para usar a terminologia do próprio Flusser – uma visão da sociedade brasileira, a partir do ponto de vista de um “intelectual brasileiro imigrado da Europa”, oferece uma importante contribuição para a compreensão da relação que o autor faz entre exílio e a própria experiência da história.

O Brasil de Vilém Flusser está situado fora da história e sua sociedade é não histórica ou a-histórica, embora atravessada por elementos históricos. Nesse sentido, a experiência no Brasil – em especial, a experiência de europeu no Brasil – permite a vivência de diferentes realidades, na forma também de temporalidades e virtualidades, as quais seriam inacessíveis sob o manto confortável do hábito –

¹¹⁸ Idem, 2003, p. 52.

¹¹⁹ Débora Medeiros, jornalista e doutoranda em Communications and Media Studies na Universidade Livre de Berlim, em trabalho realizado a partir dos manuscritos consultados no arquivo de Flusser e publicado na revista digital *Flusser Studies*, aponta especificamente o ano de 1971, embora não dê a fonte. Desconfio dessa informação, uma vez que Flusser tinha o hábito quase obsessivo de escrever, traduzindo-se e autotraduzindo-se, o que torna difícil precisar tão categoricamente qualquer texto que não tenha sido publicado ou ao mesmo datado pelo próprio.

como não são para a maioria da sociedade. Segundo Gustavo Bernardo Krause, no prefácio do livro: “É do lugar-entre que Flusser desenha sua fenomenologia do brasileiro. Reconhecendo no homem ente essencialmente perdido, toma por bússola, paradoxalmente, a sensação de desorientação, a angústia do beco sem saída”.¹²⁰

Diferente de *The Freedom of the Migrant, Fenomenologia do brasileiro* é um grande ensaio, mais ou menos narrativo, como é a maioria dos livros que escreve no Brasil: *Língua e Realidade*, *A História do Diabo* e *A Dúvida*. Exceção é *Da Religiosidade*, que, como *The Freedom of the Migrant*, é uma reunião de ensaios, em sua maioria publicados separadamente em outras ocasiões.

O ponto de vista de um “intelectual brasileiro imigrado da Europa” significa o olhar de quem está ao mesmo tempo dentro e fora da sociedade.

[...] assumir tal ponto de vista intelectualmente, como ginástica mental, é coisa fácil e pode ser feita por todo aquele que tem intelecto um pouco treinado. Mas insistir existencialmente sobre tal ponto de vista é acessível a poucos, apenas para quem sente o próximo fim da história em todos os seus nervos, e simultaneamente vivencia os problemas da não-história no próprio corpo. Para poder sentir o primeiro, é preciso ter-se originado em sociedade histórica, e para vivenciar o segundo, é preciso viver em sociedade não-histórica, por exemplo: ser intelectual brasileiro imigrado da Europa.” (Flusser, 1998, p. 36)

Estar dentro e fora da sociedade implica viver entre dois tempos ou em tempo nenhum, portanto, deslocado e desenraizado. Implica estar perdido tanto na história quanto na não-história e procurar encontrar-se em ambas.¹²¹ Sendo atravessado por migrações e fluxos históricos de diferentes tipos, o Brasil se mostra de forma ambivalente. Deixando claro que sua ótica parte da vivência em ambiente urbano,¹²² Flusser relata seu contato com as diferentes camadas que compõem essa sociedade. A camada rural, em parte descendente de portugueses que há muito parecem ter perdido completamente o contato com suas origens – tanto pela miscigenação com índios e negros, quanto pela enorme solidão atravessada por luta constante com natureza absolutamente cruel, que a castiga com isolamento, secas, enchentes e clima indomável –, lhe escapa totalmente à compreensão. Esta camada está fora de toda e qualquer categoria histórica, e até mesmo noções que um europeu entende como fundamentais, como “família” ou “alegria”, lhe parecem fora de

¹²⁰ Krause, 1998, p. 20.

¹²¹ Flusser, 1998, p. 36.

¹²² Mais precisamente, urbano paulistano do pós-guerra, o que representa uma parcela bem limitada da realidade do país.

contexto frente à vida dessa gente. “Por aqui o imigrante se dá conta de ter abandonado não apenas o terreno do Ocidente, senão da história toda”.¹²³ Sobre – e “sobre”, aqui, significa literalmente “por cima”, no sentido de ser sua existência apoiada nela – essa camada, arcaica e imemorial, está uma massa urbana formada pelo que chama de ilhas europeias em processo de decomposição lenta,¹²⁴ composta por imigrantes de diversas sociedades, que se escondem por detrás de língua comum que, embora pareça português, é, na verdade, uma espécie de esperanto, no qual é possível captar várias línguas e sonoridades. Essas ilhas são “banhadas” por constante fluxo migratório do interior do país, que compõe massa proletária desenraizada, “que perdeu suas estruturas arcaicas, inadaptáveis à vida urbana, sem criar novas”;¹²⁵ mas também por grupo de milionários alienados que vivem no que chama de luxo oriental. Em contraponto a ambas as camadas, está aquela que se considera o grupo “verdadeiramente brasileiro”, que, num primeiro olhar, não se distingue da elite urbana, mas se constitui de uma minoria de “pseudoaristocratas”, descendentes dos primeiros colonizadores. Flusser reconhece neste grupo, que já representou parcela decisiva da sociedade e vive por um Brasil que existe apenas na sua memória e nas suas obras,¹²⁶ mentalidade aberta e sedutora. É grupo trágico, por não conseguiu admitir que é imigrante no próprio país.

É na camada urbana que Flusser se reconhece, especialmente em subcamada intelectual que emerge de pequena burguesia. A partir dela pode dizer-se “intelectual brasileiro” – o que também quer dizer reconhecer-se desenraizado. Os diálogos que Flusser estabelece no Brasil e que, de acordo com *Bodenlos*, seguirão atuantes por toda sua vida, partem daí. “São, no fundo, homens perdidos, que não se encontraram nem enquanto indivíduos, nem muito menos enquanto grupo, e que buscam identidade por vezes desesperadamente”.¹²⁷ Nesse contexto, os imigrantes foram sentidos como companheiros de destino, igualmente desenraizados, e juntos, empenharam-se na criação de nova pátria que, por não compartilhar da história, estaria livre de preconceitos e poderia ser digna do ser humano.

É tentador pinçar nas imagens que Flusser faz da sociedade brasileira, em *Fenomenologia do brasileiro*, os nomes escolhidos para representá-la em *Bodenlos*.

¹²³ Ibidem, p. 42.

¹²⁴ Ibidem, p. 40.

¹²⁵ Ibidem, p. 41.

¹²⁶ Ibidem, p. 44.

¹²⁷ Ibidem, p. 42.

José Bueno é membro da aristocracia decadente desterrada em sua própria terra, que não se reconhece na sociedade em que habita. Seu estar no mundo obedece a valores que Flusser considera historicamente superados e é com interesse irônico e distanciado – aquele mesmo do emigrante que ainda não descobriu para quê serve sua liberdade – que enxerga os ditos progressos da ciência e tecnologia. O contraponto era o espírito extremamente lúcido, a mentalidade polêmica, a energia violenta, embora reprimida, e certo calor humano que o ligava constantemente a outros.¹²⁸ Suas contradições eram vistas como potência revolucionária, na medida em que atingem ponto de ebulição.

Já Miguel Reale, intelectual da camada urbana, opera em outra frequência e segue direção distinta. Flusser compartilha com ele a fé no papel do intelectual de despertar consciência na sociedade e o interesse nos temas da historicidade, responsabilidade, liberdade – “Para mim o problema da historicidade, responsabilidade e liberdade é um dos últimos problemas. Meta de todos os discursos, porque pode ser respondido apenas pela práxis da vida concreta.”¹²⁹ Mas Reale crê que entrar na história é a chave para o senso de responsabilidade que leva à criação de condições para a liberdade, caminho oposto ao traçado por Flusser – “É que eu venho de uma situação na qual a história perdeu o sentido, responsabilidade é assumir o absurdo, e liberdade é impossível, portanto a dignidade humana”.¹³⁰

Tendo *Fenomenologia do brasileiro* sido escrito nos últimos anos de Flusser no Brasil, após a missão do Itamaraty que o levou a viagens de divulgação da cultura brasileira nos Estados Unidos, o autor estabelece muitas comparações entre aspectos da migração nos dois países. Se, no Brasil, os migrantes se misturam em massa altamente maleável, que se desloca da noção de uma identidade originária – vide diálogos estabelecidos com Alex Bloch, Samson Flexor, Romy Fink e Mira Schendel – nos Estados Unidos eles seguem vivendo para a Europa, na medida em que se reúnem em núcleos comunitários hierárquicos que mantêm vínculo existencial em torno de suas origens europeias.

[...] a grande massa da população brasileira não descende, como a americana, de pessoas que conquistaram um grande território em nome da Europa, e aniquilaram indígenas ou empurraram seus restos insignificantes para um canto. Mas descende de pessoas que, em luta centenária contra uma natureza terrível perderam seus

¹²⁸ Idem, 2007, p. 166.

¹²⁹ Ibidem, p. 179.

¹³⁰ Ibidem, p. 179.

laços com a Europa, que se misturaram durante a luta com a população indígena, e que decaíram, durante o processo, para um estágio pouco superior à situação indígena, portanto para um secundário primitivismo. Perderam, portanto, a sua historicidade. Uma população assim não é americana no sentido proposto, já que não vivencia na Europa a sua realidade, não se sente responsável perante a Europa nem muito menos pela Europa, e não pretende lhe ser modelo. Toma conhecimento da Europa apenas na forma de um centro irradiador de influências que a manipula e explora, e não consegue distinguir nisto entre a Europa e os Estados Unidos. Este ponto é importante para a compreensão do brasileiro. Não se sente mais sujeito da história, mas objeto sofredor da história (inclusive européia), um objeto que começa a não querer sê-lo. (Flusser, 1998, p. 49-50)

Fenomenologia do brasileiro é ensaio que visa descobrir a essência brasileira no brasileiro, mas entendendo essa essência como aspecto do genericamente humano.¹³¹ O brasileiro de Flusser está fora da história, uma construção da civilização europeia, que arrasta o mundo ocidental na crença em caminho reto e progressivo, em direção à utopia que, para Flusser, como para tantos outros herdeiros da sua fissura, mostra, na história do século XX, seu fracasso. Em suas palavras, o pensamento histórico compreende a sociedade humana como processo superador que tem origem mágico-mítica (pré-história) e visa à meta (plenitude dos tempos), quando serão realizadas todas as potencialidades inscritas na – e desde a – sua origem. Ao contrário, para o pensamento não histórico ou a-histórico, a humanidade é tomada por forma de romper a trágica solidão do homem e dar sentido à sua vida “única, incomparável e irrepetível”.¹³² No entanto, a história parece estar sempre ali ao alcance, o que faz do brasileiro ser deslocado e desenraizado, entre dois tempos ou tempo nenhum. Como os exilados do século XX, que não têm país para retornar ou tradição para pertencer, o brasileiro não se sente mais sujeito da história, mas seu objeto sofredor. A história, assim, aparece como algo que subjuga o humano e não mais que é protagonizada ou conduzida por ele.

No entanto, o ponto de vista do intelectual brasileiro emigrado da Europa é, no âmbito desse ensaio, deslumbrado por camada urbana que existe em espécie de estado de suspensão da história e, por isso mesmo, é capaz de acessá-la sem nunca se encaixar nela ou ser tragada por ela. Está, assim, acima da história e é, nesse sentido, também vanguarda de futuro – “O ‘subdesenvolvimento’ é mito quando se trata de elites”.¹³³

¹³¹ Idem, 1998, p. 165.

¹³² Ibidem, 1998, p. 77-78.

¹³³ Idem, 2007, p. 197.

O não pertencimento à história é situação complexa e ambígua e, no Brasil, país lido pela Europa na chave do “subdesenvolvimento”, mantém uma relação dialética com o que Flusser chamou “defasagem”. Embora seja, em sua essência, sociedade não histórica, o país é atravessado por diversos fluxos históricos, com os quais vive em permanente negociação. Para sociedades não históricas, as próprias noções de passado e futuro não têm sentido, ou, pelo menos, não o mesmo sentido que têm para o pensamento histórico. No entanto, o Brasil é – era, então, e é ainda hoje – “país do futuro”, revelando o quanto tenta “historicizar-se”, tendência que, para Flusser, encobre a essência não-histórica, na tentativa de alinhar-se às fases históricas europeias. Decorre daí que as categorias históricas (re)produzidas aqui estão sempre em defasagem e são sempre deslocadas – do lugar e do tempo. O contexto brasileiro não compartilha dos códigos necessários para compreender, no sentido de vivenciar, as mensagens históricas, e precisa ressignificá-las a partir de seus próprios códigos – “[...] a defasagem é resultado da falta de vivência, mas também da estrutura histórica da mensagem comunicada, inaplicável e não vivenciável em contexto brasileiro”.¹³⁴ Isso acaba tornando o fenômeno da defasagem potente, capaz de produzir originalidade. O descompasso dessa comunicação entre elementos históricos e não históricos pode resultar no que Flusser chama “mistura”, o que aparece sob a forma de ecletismo e é defasagem violenta, mas também pode produzir o que define como “síntese”, que é ruptura da defasagem. “Ruptura da defasagem é pelo contrário assumir consciente e decididamente sua própria identidade não histórica, transformando-a criativamente”.¹³⁵ Trata-se de um processo que viu ocorrer de fato no Brasil, e que representa, para ele, o despertar de nova cultura, com estrutura própria que, embora “irrigada” por fontes históricas, não é e nem quer ser histórica. Cita exemplos:

Não é preciso imaginá-la, se já está ocorrendo. Na politécnica de São Paulo um professor judeu com alunos japoneses está elaborando projeto de física nuclear a ser realizado com métodos americanos por operários mulatos. Um arquiteto de origem alemã e outro de origem brasileira, junto com paisagista de origem judia, sob orientação de um presidente de origem tcheca, procuram uma nova capital de acordo com dois planos a serem sintetizados, e que está sendo realizada por operários de origem cabocla. Um pintor de origem italiana tornou-se portador da mensagem cabocla graças à técnica francesa; um pintor de origem judia sintetizou concretismo geométrico com abstracionismo, recorrendo a cores brasileiras; um pintor de origem japonesa usou técnica zen para um abstracionismo americano com cores igualmente brasileiras. Um poeta de origem árabe usou idiomatismos

¹³⁴ Idem, 1998, p. 87.

¹³⁵ Ibidem, p. 91.

portugueses empregados por operários italianos para alcançar composições pseudocorânicas em concretismo americano; um poeta de origem grega conseguiu o mesmo concretismo graças a rítmica grega e métrica alemã em língua portuguesa; um poeta de origem brasileira em colaboração com um filólogo de origem judia traduziu Maiakovski para torná-lo modelo de poesia brasileira. Um propagandista de origem italiana usou técnica americana e teoria marxista para transformar propaganda comercial em canal de comunicação com a população rural, e um escritor de origem brasileira recorreu à língua do interior para enriquecê-la com elementos europeus para pô-la na boca de um caboclo que leu Plotino, conhece Heidegger e Camus e tem visão kafkiana do mundo. Um compositor de origem brasileira tomou estruturas bachianas, harmonias schoenbergianas, melodias portuguesas e ritmos africanos, e tal composição foi apresentada por regente de origem belga, cantora mulata e coro japonês perante um público entusiasmado de origem italiana. (Flusser, 1998, p.89)

Embora muitos desses exemplos sejam reconhecíveis sem muito esforço, o que Flusser dissimula neles é seu próprio papel. É tcheco de origem judia que sintetiza tradição alemã em língua portuguesa para fazer filosofia brasileira. Limita-se a chamar este novo homem que sintetiza as referências de mundo sem misturá-las, sem encaixá-las no processo histórico tradicionais, mas ressaltando justamente a potência de sua ruptura, de *homo ludens*.

Fenomenologia do brasileiro termina com texto intitulado *Diagnóstico e prognóstico*, termos usados para encorá-lo no presente – “Diagnose e prognose não passam de tentativa de se ver um fenômeno dinamicamente presente”¹³⁶ – e pretende ser diálogo “no sentido de para o outro e no sentido de ‘esperar por resposta’”.¹³⁷ Mas acrescenta, de modo quase lúgubre, que “é dialógico no sentido radical de não ser nada, se não respondido”.¹³⁸ Pouco tempo depois, como conta em *Bodenlos*, precisamente em 1972, Flusser desiste de seu engajamento no Brasil e escolhe o que entende como espécie de anti-Brasil para habitar, a pequena cidade de Robion, na Provença. O livro nunca é publicado, ficando sem resposta. O silêncio, encontra eco em *Bodenlos*, quando diz:

A decepção com o Brasil foi a descoberta de que cada pátria, independentemente de nos ter sido lançada através do nascimento ou de estarmos engajados em sua síntese, nada mais é senão sacralização do banal. A pátria, seja de que maneira for, não é nada além de uma habitação enovelada de mistérios. E ainda: quando se deseja manter a liberdade da apatridade, adquirida com sofrimento, é necessário que a gente se recuse a participar dessa mistificação de hábitos. (Flusser, 2007, p. 232)

Ao arriscar falar em filosofia do exílio de Vilém Flusser, é importante levar em conta as tensões e contradições de sua própria experiência de exilado num país

¹³⁶ Ibidem, p. 165.

¹³⁷ Ibidem, p. 163.

¹³⁸ Ibidem, p. 163.

que identificou como não histórico, porém atravessado por elementos históricos, no qual depositou o esforço de construir uma nova pátria e a esperança de ver nascer uma nova humanidade. Em *Bodenlos*, Flusser conta que a ditadura foi intuída por ele como a vitória do discurso histórico: “um aparelho gigantesco e progressivo que, em termos de inépcia, patriotismo e preconceitos patrióticos, não ficaria atrás de nenhuma pátria europeia”.¹³⁹ É, na verdade, sua decepção com o projeto Brasil que funda sua filosofia do exílio e não sua fuga de Praga.

O que ser tcheco de origem judia, que sintetiza tradição alemã em língua portuguesa para fazer filosofia brasileira, descortina, não é o projeto de nova pátria, mas as possibilidades que existem, quando se é capaz de sintetizar as centelhas de mistério que carregam as várias pátrias encontradas no homem e, sobretudo, nos homens em relação, mantendo viva sua dissonância e não a atenuando.

Não é negando a pátria perdida que o migrante se torna livre, mas sim quando ele a sustém (*aufhebt*). Sou praguense, paulistano, robionense e judeu, e pertença ao círculo de cultura chamado alemão, e eu não nego isso, mas sim acentuo para poder negá-lo. (Flusser, 2007, p. 226)

Se Flusser reconhece no Brasil um tipo de sujeito desenraizado que se vê como objeto de uma história da qual não faz parte, é do sujeito desenraizado que parte sua filosofia do exílio, não do brasileiro. Não é no Brasil que está o futuro, mas fora da história. Com isso, ele se coloca como arauto de se repensar as categorias do mundo contemporâneo, a partir da instabilidade de não se ter lugar.

Não se trata de criar um pensamento sistemático que determine a condição de exilado, em suas aproximações ou distanciamentos de outras condições, mas de ressaltar a potência de se ver livre de determinações culturais que orientam, inconscientemente, ações e pensamentos. Livre para olhar os homens em sua humanidade, ou seja, em sua capacidade e potencialidade de realização, e, assim, com eles, tornar-se humano também. Livre para cortar o rumo progressivo da história, criando lugar em contínuo espaço-temporal, onde é possível manter-se deslocado da História, que já mostrou seus limites. Livre para manter-se em trânsito.

¹³⁹ Idem, 2007, p. 231.

4 Tempo

Pouco mais de uma década após estabelecer-se na Europa, em 1983, Flusser lança, em alemão, o livro *Filosofia da Caixa Preta*, que provoca intenso debate nos meios interessados. O livro é um divisor de águas em sua produção e, sobretudo, projeção. Ele marca o reconhecimento mundial de Vilém Flusser como teórico dos novos *media* e abre caminho para a circulação das obras pelas quais se tornará conhecido tanto nos meios acadêmicos quanto além deles, como pensador influente de cultura. Flusser foi, de fato, um visionário, antevendo muitas questões que as revoluções tecnológica e de informação iriam banalizar nas décadas seguintes.

Para além da validade das questões midiáticas que Flusser coloca em pauta, o que está por detrás do problema de que trata a *Filosofia da Caixa Preta* é que as categorias discursivas tradicionais não servem mais para dar conta da existência contemporânea, fazendo-se necessária, senão urgente, a criação de uma linguagem capaz de articular as novas referências. Envolvido em termos como “aparelho”, “sistema”, “funcionário”, entre outros, surge o conceito extremamente potente de “pós-história”. No prefácio à edição brasileira, lê-se:

Estas [as reflexões aqui apresentadas] partem da hipótese segundo a qual seria possível observar duas revoluções fundamentais na estrutura cultural, tal como se apresenta, de sua origem até hoje. A primeira, que ocorreu aproximadamente em meados do segundo milênio a.C., pode ser captada sob o rótulo “invenção da escrita linear” e inaugura a História propriamente dita; a segunda, que ocorre atualmente, pode ser captada sob o rótulo “invenção das imagens técnicas” e inaugura um modo de ser ainda dificilmente definível. A hipótese admite que outras revoluções podem ter ocorrido em passado mais remoto, mas sugere que elas nos escapam. (Flusser, 2011, p 13-14).

Nesse sentido, a revolução simbolizada pelas imagens técnicas pode ser lida como recurso irônico que dissimula mensagem cuja linguagem não seria capaz de expressar, e que seu significado marque o fim da História.¹⁴⁰ O pensamento sobre o que chamou pós-história foi ensaiado no livro *Pós-história: vinte instantâneos e*

¹⁴⁰ Não é caso de se colocar em questão o quanto Flusser possa ter sido tocado pela leitura do texto clássico de Francis Fukuyama, mas no que consiste sua própria ideia de pós-história.

um modo de usar, publicado no mesmo ano, 1983, no Brasil. Curiosamente, enquanto *Pós-história* só seria publicado em alemão em 1990, como *Nachgeschichten. Essays, Voträge, Glossen*,¹⁴¹ a *Filosofia da Caixa Preta* foi publicado em português em 1985, um ano depois da publicação em inglês, no Reino Unido.¹⁴²

Rodrigo Duarte investiga as diversas nuances do conceito de pós-história no livro *Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos*. Para ele, esse talvez seja o único conceito capaz de conferir alguma unidade à obra de Flusser, embora uma unidade instável, elíptica e fragmentada. Sem dúvida, o termo destaca aspecto fundamental que atravessa todos os seus demais trabalhos: uma certa condição de crise que, se adquire várias formas, talvez possa se explicar como epistemológica.

Pós-história começa com *Modo de usar*, o título claramente irônico do primeiro capítulo, uma vez que Flusser declaradamente não pretende dar instruções; ao contrário, estimula o leitor a usar os textos como melhor lhe convir. Esclarece aí o caráter instável do livro: os ensaios que apresenta são aulas, dadas em Marseille (usa o nome em francês), Jerusalém e São Paulo, “foram lidos em faculdades, e levaram, todos, aproximadamente, os ‘50 minutos acadêmicos’ para serem pronunciados. Isto é: seu conteúdo é denso, e exige que seja discutido em seminário subsequente”.¹⁴³ Entretanto, embora tenha sua origem em palestras e aulas realizadas em ambientes universitários, o livro quer escapar ao academicismo – ele não se realiza em si, mas quer ser lido com vagar ou discutido. E se o prefixo “pós” pode indicar um esforço de ultrapassar a história, Flusser declara que visa a “superar” (aspas do próprio autor) não apenas história como também geografia. “O texto se quer distanciado, precisamente por querer atingir aquele concreto que se esconde por detrás da história, e da geografia.”¹⁴⁴

A ideia de instantâneo remete à fotografia, como se cada um dos capítulos pudesse servir como espécie de registro desse “modo de ser ainda dificilmente definível”; imagem, ou seja, superfície, na qual se pudesse captar esse novo modo

¹⁴¹ De acordo com Rodrigo Duarte, este texto difere um pouco da versão em português. A versão correlata à lançada no Brasil em 1983 é publicada em 1993, como *Nachgeschichten. Eine korrigierte Gescichtsschreibund*.

¹⁴² Em sua cronologia, Ricardo Mendes aponta diversas outras traduções, como para norueguês, italiano, sueco, turco, húngaro e espanhol, entre outras línguas.

¹⁴³ Flusser, 2011, p. 17.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 17.

de ser, a partir da disposição de alguns elementos. Assim, mas também no esforço de repensar as categorias discursivas para dar conta da existência contemporânea, o livro alude ao *Filosofia da Caixa Preta*. Este último é iniciado com um “glossário para uma futura história da fotografia”, no qual Flusser apresenta alguns conceitos. A palavra “conceito”, inclusive, define como “elemento constitutivo de texto”, enquanto, “conceituação”, como “capacidade para compor e decifrar textos”. Já “decifrar” aponta como “revelar o significado convencionalizado de símbolos”, que, por sua vez, seria “signo convencionalizado consciente ou inconscientemente”. “Significado” seria “meta do signo” e, este último, “fenômeno cuja meta é outro fenômeno”. O glossário, em si, parece uma espécie de “jogo”, ou seja, “atividade que tem fim em si mesma”, mas é indispensável para a leitura de ambas as obras. Nele aparece o termo “pós-história” como “processo circular que retraduz textos em imagens”; processo este que pode ser captado por toda parte no mundo em que vivemos atualmente. E aí vale explicar também o que Flusser quer dizer quando fala de “imagem” e “texto”. A primeira deve ser entendida como “superfície significativa na qual as ideias” – traduzindo, “elementos constitutivos da imagem” – “se inter-relacionam magicamente”; enquanto “texto”, se refere a “signos da escrita em linha”. Texto é o elemento que caracteriza a História, que Flusser entende como “tradução linearmente progressiva de ideias em conceitos, ou de imagens em textos”. Trata-se de mais do que temporalidade; um verdadeiro modo de ser – que vem chegando ao fim.

O *Modo de usar*, que atesta ser o livro “discurso que corre a partir do desespero rumo à esperança”, é seguido dos 20 instantâneos que, à exceção do último, *Retorno*, estão todos declinados para a primeira pessoa do plural: *O chão que pisamos, Nosso céu, Nosso programa, Nosso trabalho, Nosso saber, Nossa saúde, Nossa comunicação, Nosso ritmo, Nossa morada, Nosso encolhimento, Nossa roupa, Nossas imagens, Nosso jogo, Nosso divertimento, Nossa espera, Nosso receio, Nossa embriaguez, Nossa escola e Nosso relacionamento*. Trata-se de recurso que dialoga com o “a gente” de *Bodenlos*, que remete ao reconhecimento do mundo como contexto de relações. Em *Retorno*, Flusser diz:

Não importa o que eu seja, o sou em relação com um outro qualquer, e se me assumo “eu”, o faço porque um outro qualquer me chama “tu”. Sou “pai” em relação com meu filho, “chefe” em relação ao meu empregado, “escritor” em relação ao meu leitor, e todas as demais “definições” do meu estar-no-mundo são relações semelhantes que me prendem à rede da sociedade. (Flusser, 2011, p. 173-174)

Pós História parte de uma realidade que nos abarca todos. Na hipótese de Rodrigo Duarte, o uso da primeira pessoa do plural está relacionado ao mundo globalizado no qual qualquer assunto diz respeito a todos os homens. Prefiro tomar como um alerta e um chamado. Alerta de que a realidade pós-histórica supera história e geografia, porque une os homens na objetificação massificante e alienante que tira deles sua própria humanidade – através de lugares e em tempo que parece estagnado, porque gira em torno de si mesmo. Chamado a lembrar que a sociedade é uma rede de relações “devido à qual não apenas somos o que somos, mas devido à qual somos tout court”,¹⁴⁵ uma vez que o que se vê é a perda de fé em nós mesmos – tanto enquanto indivíduos, quanto em humanidade.

Flusser entende a sociedade ocidental como tecido comunicativo, no qual distingue dois modelos de conhecimento, o discursivo e o dialógico. O primeiro fala **sobre** objetos e o segundo **com** outros. Discursos são sistemas de acúmulo e transferência de informações, mas só o diálogo produz informações novas, a partir da síntese de informações disponíveis. Ambos os modelos são interdependentes, pois diálogos precisam de discursos para sintetizar, e todo discurso pressupõe diálogo, ou seja, informação nova para transmitir. Enquanto a dinâmica da história exige um equilíbrio sempre precário entre diálogo e discurso, defende Flusser, e a sociedade pós-histórica é marcada pelo predomínio dos discursos sobre os diálogos,¹⁴⁶ Flusser procura falar com o leitor, convidando-o ao diálogo.

Em *O chão que pisamos*, dirá que “os passos pelos quais avançamos rumo ao futuro soam ocos”,¹⁴⁷ o que significa dizer que o discurso da cultura ocidental, o discurso histórico por excelência, mostrou-se sem sentido. O tipo de vacuidade na qual se vive, no entanto, é incomparável – e o incomparável é incompreensível, o que explica o porquê da perda de fé do homem no homem e, ainda, a urgência de se criar categorias capazes de tornar compreensível sua existência, ou melhor, recuperar a humanidade perdida. “Se afirmarmos ser nossa situação incomparável, desistiremos do esforço de captá-la.”¹⁴⁸

Seguramente ciente de toda a problemática envolvida na criação de marcos fundadores, Flusser estabelece Auschwitz como evento-limite, símbolo e fronteira

¹⁴⁵ Flusser, 2011, p. 173.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 73.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 19.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 19.

entre duas temporalidades. Pautado, inicialmente, por noção mítica de existência, que se realiza numa ideia de destino, e, posteriormente, com a crescente influência das ciências da natureza, na noção de um mundo regido pela causalidade, a humanidade chegou no que Flusser entende ser seu mais perfeito resultado em Auschwitz – “um evento incomparável, inaudito, jamais visto, [que] ocorreu recentemente e esvaziou o chão que pisamos”.¹⁴⁹ É importante assinalar, no entanto, que não se trata de evento extraordinário que rompe com um modelo, mas justamente o contrário. “Porque o que é tão incomparável, inaudito, jamais visto e portanto incompreensível em Auschwitz, é que lá a cultura ocidental revelou uma das virtualidades a ela inerentes. Auschwitz é realização característica da nossa cultura.”¹⁵⁰ Trata-se da “primeira realização de uma virtualidade inerente ao projeto ocidental, e que se repetirá sob outras formas, se não for totalmente conscientizada”.¹⁵¹

Não é apenas produto de determinada ideologia ocidental, nem de determinadas técnicas industriais “avançadas”. Brota diretamente do fundo da cultura, dos seus conceitos e dos seus valores. A possibilidade de se realizarem Auschwitzs está implícita na nossa cultura desde o seu início: o projeto ocidental a abrigava, embora enquanto possibilidade remota. Está no programa inicial do Ocidente, o qual vai realizando todas as suas virtualidades, na medida em que a história vai-se desenrolando. Por isto a pergunta diante da qual Auschwitz nos coloca não é: como foi que isto aconteceu? Pouco adianta “explicar” Auschwitz. A pergunta fundamental é: como era possível isto? Porque o que está em questão não é o campo de extermínio, mas o Ocidente. Daí a outra pergunta: como vive rem cultura destarte, desmarcada? (Flusser, 2011, p. 21)

Para Flusser, Auschwitz derruba a cultura ocidental no sentido de mostrar o sentido de todas as categorias e modelos nas quais se apoia. Concorde, assim, com Adorno, no ensaio *Educação após Auschwitz*, para quem o mesmo evento revela a barbárie que se encontra na raiz do princípio civilizatório¹⁵² – “parece que a fatalidade histórica, para fazer frente à explosão populacional, dispõe também de contra-explosões [sic], o morticínio de populações inteiras”.¹⁵³ Enquanto Flusser desiste de explicar o evento, limitando-se a desenhar mapas de orientação no mundo que se estabelece na fenda por ele aberta, Adorno defende que sejam empregados todos os esforços de compreensão e educação para não deixar que esse exemplo se repita. Nessa direção, propõe inflexão em direção ao sujeito, de modo a

¹⁴⁹ Ibidem, p. 20.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 21.

¹⁵¹ Ibidem, p. 24.

¹⁵² Adorno, 1995, p. 119.

¹⁵³ Ibidem, p. 120.

compreender os motivos capazes de levar indivíduos a engajar-se nesse tipo de empresa, que iria contra a própria condição humana – “Pessoas que se enquadram cegamente em coletivos convertem a si próprios em algo como um material, dissolvendo-se como seres autodeterminados. Isso combina com a disposição de tratar outros como sendo massa amorfa”.¹⁵⁴ A esse tipo de ser humano atribui o que chama de consciência coisificada, determinada condição afinada com a técnica do mundo contemporâneo, no sentido de aproximar homens aos instrumentos e às coisas que lhes deviam servir.

Guardadas suas distinções, Flusser e Adorno compartilham da sensibilidade de que Auschwitz é um símbolo do fim do modelo cultural por excelência do Ocidente – o que significa tanto modo de vida como de conhecimento, afinal, “Os modelos culturais são armadilhas para captar o mundo”.¹⁵⁵ Dessa forma, é símbolo do fim da história, como o processo civilizatório que homogeneizou a história ocidental em valores e visões comuns.

O que se coloca é a experiência urgente e inegável de ruptura de continuidade, com o surgimento de novo modelo cultural que corta radicalmente com as categorias que imperavam até então. Flusser aponta um modelo mítico de existência, associado à tradição religiosa, mas, sobretudo, política, que projeta mundo orientado por propósito ou meta. Esse modelo, que chama finalístico, “considera o universo situação que representa um estágio num progresso rumo a um estágio final estendido”.¹⁵⁶ O modelo finalístico coexiste com outro modelo, que chama de causalístico, e está associado ao discurso científico por excelência. Nele, entende-se o “universo situação que surgiu necessariamente de situações prévias, e que terá por consequência situações necessárias futuras”.¹⁵⁷

Ambas as visões de mundo se opõem principalmente no que toca o homem em sua relação com aquilo que lhe confere humanidade: a liberdade. A visão finalística a problematiza, na medida em que, tendo o destino ou a meta como horizonte, a liberdade é sempre limitada – seja pela ideia de predeterminação, que dirige a fim, ou de realização, que finaliza o caminho, uma vez que se chegue ao destino. Flusser alerta para sua dimensão ética e seus extremos: o fatalismo e a

¹⁵⁴ Adorno, 1995, p. 129.

¹⁵⁵ Flusser, 2011, p. 24.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 39.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 39.

arbitrariedade. Já o modelo causalístico opera de modo inverso: tem dimensão a-política, a-ética e mecanicista.¹⁵⁸ Frente a seus extremos, que são determinismo e caos, a possibilidade da liberdade é excluída da arena pública, mas aberta no espaço subjetivo: “dada a complexidade impenetrável das causas e a imprevisibilidade dos efeitos de todo evento dado, é possível agir-se como se a ação fosse livre, embora seja ‘objetivamente’ determinada.”¹⁵⁹ No entanto, ambas as visões transitam em torno de um mesmo sistema de referências e caminham em eixo comum.

[...] era possível viver-se simultaneamente com a visão finalística e a causalística, embora as duas se contradigam. Era possível aplicar-se a visão causalística à natureza, e a finalística à cultura. A natureza era objetivável, e a cultura antropomorfisável. A ciência da natureza podia ser “dura”, e a da cultura “mole”. Isto era possível porque as duas visões têm estrutura linear idêntica: “motivo-meta” e “causa-efeito”. As duas podiam ser sobrepostas uma à outra. (Flusser, 2011, p. 42)

Os modelos criados por Flusser encontram paralelo nas noções de espaço de experiência e horizonte de expectativa, categorias criadas por Reinhart Koselleck para pensar a temporalidade do homem, e, com ele, da própria ideia de História, por articularem passado e futuro. Trata-se de categorias que equivalem às de espaço e tempo, na medida em que são tidas como condições de possibilidade de qualquer história real, necessariamente interrelacionadas – “O tempo, como se sabe, de qualquer modo não pode ser expresso a não ser em metáforas espaciais”.¹⁶⁰ É justamente da tensão entre eles que se faz o tempo histórico, tensão que se articulou de maneiras diferentes ao longo da dita história real.¹⁶¹

Na visão escatológica de mundo que a Europa cristã exportou para todo o Ocidente, na medida em que o foi ocupando, o horizonte de expectativa estava fixado fora do mundo terreno, ao passo que o espaço de experiência tinha pouco ou nenhum efeito sobre ele. O futuro era profético e permanecia atrelado ao passado na forma da revelação bíblica, em tensão quase estática, porque perfeitamente gerenciada e controlada pela Igreja. Se o cristianismo modelou a relação do Ocidente com o tempo desta forma, dando-lhe esse caráter linear, ele tem importantes efeitos seculares ao perpetuar a inquestionabilidade da constância da

¹⁵⁸ Flusser, 2011, p. 38.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 38-39.

¹⁶⁰ Koselleck, 2011, p. 310.

¹⁶¹ O mesmo Koselleck mostra, em outra obra, como o conceito moderno de história terminou por confundir-se com a própria história real.

natureza humana que operava desde a Antiguidade. Frente à certeza de que o homem é o mesmo, a história é lição e instrumento de comprovação.

Para Koselleck, a noção de um tempo novo, no sentido de uma nova experiência de temporalidade, só se efetiva quando o horizonte de expectativas passa a tensionar-se, distanciando-se do espaço de experiência concreto da sociedade. Esse tempo novo é o que caracteriza a modernidade, tempo em que “o horizonte de expectativa passa a incluir um coeficiente de mudança que se desenvolve com o tempo.”¹⁶² A ideia de progresso, associada à técnica e ao aperfeiçoamento da vida terrena, torna-se o farol dessa modernidade e passa a invadir todos os âmbitos da existência. “O conceito de progresso único e universal nutria-se de muitas novas experiências individuais de progressos setoriais, que interferiam com profundidade cada vez maior na vida cotidiana e que antes não existiam.”¹⁶³

Remetendo à ideia de historicidade como “a condição de ser histórico”,¹⁶⁴ François Hartog vai trabalhar com a noção de regime de historicidade. Se o regime antigo de historicidade presumia tempo em que o passado esclarecia o futuro, o regime moderno marcava uma aceleração do tempo em direção a futuro aberto, que rompia com um passado cada vez mais distante e supérfluo. “Com o regime moderno, o exemplar como tal desaparece para dar lugar ao que não se repete. O passado é, por princípio ou por posição, ultrapassado”.¹⁶⁵

Hartog situa a Revolução Francesa como o marco do regime moderno de historicidade, assim como Flusser aponta Auschwitz como marco da pós-história. Não se trata, em nenhum dos casos, de articulação espaço-temporal, mas de síntese simbólica da ruptura de continuidade entre duas ordens do tempo.

[...] um regime de historicidade nunca foi uma entidade metafísica, caída do céu e de alcance universal. É apenas a expressão de uma ordem dominante do tempo. Tramado por diferentes regimes de temporalidade, ele é, concluindo, uma maneira de traduzir e de ordenar experiências do tempo – modos de articular passado, presente e futuro – e de dar-lhes sentido. (Hartog, 2013, p. 139)

Como os modelos culturais dos quais fala Flusser, as ordens do tempo de Hartog são imperiosas e submetem aqueles que vivem sob elas de forma fluída e quase natural, de modo que não se lhes perceba, a não ser em momentos de crise.

¹⁶² Koselleck, 2011, p. 317.

¹⁶³ Ibidem, p. 317.

¹⁶⁴ A partir da leitura de Paul Ricoeur.

¹⁶⁵ Hartog, 2013, p. 137.

Simbolizadas em marcos, essas crises não são sentidas como viradas; ao contrário, são como brechas no tempo – imagem que Hartog toma de empréstimo de Hannah Arendt, em *Entre o passado e o futuro* –, manifestas em uma espécie de suspensão do tempo histórico, no conflito ou, ainda, em sobreposições de sensibilidades distintas, no que toca às formas de articulação de passado e futuro, que pautam a experiência do presente – o que Hartog caracteriza como sensação de tempo desorientado.

Se 1789 pode ser estabelecido como a brecha a partir da qual se formará o regime moderno de historicidade, Hartog vai além e propõe também uma data que abriria outra fenda na ordem do tempo, marcando nova desorientação do tempo que estaria longe de se resolver: 1989, ano da queda do muro de Berlim. É no âmbito dessa brecha que surge o livro *Pós-história* – brecha que Hartog aponta como marco da falência do regime moderno de historicidade, e que Flusser toma como a própria história e a cultura ocidental como um todo.

Enquanto, para Flusser, “o propósito de toda cultura é permitir a convivência de homens que se reconhecem mutuamente enquanto sujeitos”,¹⁶⁶ o que caracteriza o Ocidente é sua capacidade para transcendência objetivante,¹⁶⁷ ou seja, a objetivação do homem pelo homem. Foi isso que Auschwitz escancarou ao mundo – menos o crime em si, do que “a reificação derradeira de pessoas em objetos informes, em cinza”.¹⁶⁸

Auschwitz é, na terminologia que Flusser usa, “aparelho”, ou “brinquedo” – “objeto para jogar” – “que simula um tipo de pensamento”. Aparelhos funcionam a partir de programas, “jogos de combinação com elementos claros e distintos”, projetados por programadores e operados por funcionários, “pessoas que brincam com aparelhos e agem em função dele”. E “jogo”, como atividade que tem fim em si mesma, rejeita duplamente destino e causa, ou seja, pensamento histórico. Sua única meta é o fim do jogo. “Pela primeira vez na história da humanidade pôs-se a funcionar um aparelho, o qual, programado com as técnicas mais avançadas disponíveis, realizou a objetivação do homem pelo homem, com a colaboração funcional dos homens.”¹⁶⁹

¹⁶⁶ Flusser, 2011, p. 23.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 26.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 22.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 25.

A compreensão de Auschwitz como realização do programa do Ocidente, resultado da aplicação de seu modelo cultural, impõe que se rejeite essa cultura, pois torna claro que seu objetivo, seguindo a teoria dos jogos – modelo de conhecimento no qual Flusser se inspira naqueles anos 1980 – é apenas o fim. “O que caracteriza programas é o fato de que são sistemas nos quais todas as virtualidades, até mesmo as menos prováveis, se realizarão necessariamente, se o jogo for jogado por tempo suficientemente longo.”¹⁷⁰

Se o caminho linear em direção ao progresso que a sociedade vinha perseguindo, desde o século XVIII, chega a Auschwitz, e, depois dele, nos Gulags, na bomba atômica e nas várias crises que se impuseram no século XX, tornou-se claro que ele não tem sentido.

O programa da cultura ocidental contém várias virtualidades, não apenas aparelhos. Numerosas virtualidades ainda não foram realizadas. Em tal sentido, a “história do Ocidente” ainda não acabou, o jogo ocidental continua. Mas todas as virtualidades, não realizadas ainda, estão infectadas pelos aparelhos. Por isso se tornou atualmente impossível engajarmo-nos no “progresso da cultura”. Seria engajarmo-nos no nosso próprio aniquilamento. Perdemos a fé na nossa cultura, no chão que pisamos; Isto é: perdemos a fé em nós mesmos. É esta a vibração oca que acompanha os nossos passos rumo ao futuro. O que nos resta é analisarmos o evento Auschwitz em todos os detalhes, para descobrirmos o projeto fundamental que lá se realizou pela primeira vez, para podermos nutrir a esperança de nos projetarmos fora do projeto. Fora da história do Ocidente. Tal clima “pós-histórico” no qual somos condenados a viver doravante. (Flusser, 2011, p. 26-27)

Distinguindo-se das visões finalística e causal que operavam e ordenavam a experiência até então, o pensamento pós-histórico é caracterizado por visão programática da existência, já que parte de mundo em que a cultura se transformou em programa. O que a caracteriza é o acaso, nela o universo é situação na qual existem virtualidades inerentes que se realizam, a qualquer momento, sem qualquer planejamento ou lógica. Nesse contexto, o problema da liberdade humana sequer pode ser formulado, uma vez que ele se resume a “uma das permutações possíveis da informação genética comum a todos os entes vivos”,¹⁷¹ e seu comportamento são apenas manifestações causais das virtualidades inerentes a ele e ao mundo.

Atualmente a visão programática vai se impondo em toda a parte. Tanto nas ciências da natureza quanto as da cultura tendem a mostrar que toda “explicação” finalista e causal está condenada ao fracasso. As explicações finalistas fracassam porque explicam o presente pelo futuro, isto é, o concreto pela abstração “já não”. A mesma imposição da visão programática pode ser observada nas artes. Todas as tendências atuais demonstram que a realidade vai sendo vivenciada como um jogo absurdo de acasos, como “happening”. Mas é, sobretudo, no campo da política que

¹⁷⁰ Ibidem, p. 40.

¹⁷¹ Ibidem, p. 39.

a imposição da visão programática vai revelando sua essência. Se o comportamento da sociedade vai sendo vivenciado e interpretado enquanto absurdamente programado por programas sem propósito nem causa, o problema da liberdade, que é o problema da política, passa a ser inconcebível. A visão programática acaba com a política, com a história, portanto. (Flusser, 2011, p. 41-42)

O programa é “imperialista”, não admite outra visão que lhe faça frente – nada lhe escapa, tudo ele absorve e transforma, de modo que o corte radical de categorias que empreende o modelo que coloca em funcionamento não é a quebra da linearidade das visões causal e finalística típicas da história. É o embaralhamento completo de referências ao acaso, de modo que se torna impossível qualquer relação necessária de fim ou causa, qualquer inteligibilidade única. O programa não rejeita a história, ele a absorve e a transforma em pós-história.

Dessa forma, o programa se estendendo e impondo em todas as áreas, que se convertem em aparelhos, até se autonomizar de qualquer noção de meta ou causa – e, nisso, se converte em problema político sem precedente. Ao assumir a realidade do acaso como princípio estrutural da sociedade, a visão programática é a visão do absurdo.

O que parece ser propósito, e o que parece ser causa, são na realidade acasos ingenuamente interpretados. O pensamento finalístico é ingênuo, porque procura causas por detrás dos acasos, a fim de conferir-lhes significados. O pensamento causalístico é ingênuo porque procura causas por detrás dos acasos, a fim de ordená-los. Com efeito: programas se parecem com propósitos, se vistos antropomorficamente. E se parecem com causas, se vistos mecanicisticamente. Destarte a visão programática revela o pensamento finalístico enquanto ideologia antropomorficamente, e o pensamento causalístico enquanto ideologia objetificante. (Flusser, 2011, p. 41)

É problema político, sobretudo, se política for entendida como “emancipação do homem dos motivos de outros homens”,¹⁷² como defende Flusser. Sem meta ou causa, deve-se resistir à tentação de procurar motivos ou sentido por trás do programa. “Os aparelhos funcionam sempre mais independentemente dos motivos dos seus programadores. E surgem sempre mais frequentemente aparelhos que foram programados por outros aparelhos”, ou seja, no mundo programado, porque os aparelhos passam a funcionar sozinhos; “a própria programação humana vai sendo programada por aparelhos”.¹⁷³

Flusser alerta que os aparelhos despolitizam e alienam a sociedade. Despolitizam objetivamente, ao conscientizarem a sociedade da futilidade de

¹⁷² Ibidem, p. 43.

¹⁷³ Ibidem, p. 44.

qualquer ação política – uma vez que ela será incorporada automaticamente ao programa e será rapidamente convertida em ação objetificante –, e despolitizam subjetivamente, ao entorpecerem a faculdade crítica da sociedade.¹⁷⁴ Escravo do jogo e pautado pelo jogo, o homem perde capacidade de reflexão e resistência, que são substituídas pelo **funcionamento**, pela orientação prática, pela programação. O homem pós-histórico tem sua liberdade tragada pelo programa e, com ela, sua própria capacidade de compreensão do mundo que o cerca. Adorno sinaliza o quanto a pressão do geral dominante sobre o que é particular, como os homens individualmente, tem a tendência de destroçar o particular e o individual justamente no seu potencial de resistência. O homem contemporâneo, pós-histórico e técnico, não age no espaço público, ele, no máximo, opera – em função de programas e aparelhos. Nisso, as palavras de Adorno são, mais uma vez, expressivas:

Um mundo em que a técnica ocupa uma posição tão decisiva como acontece atualmente, gera pessoas tecnológicas, afinadas com técnica. Isto tem a sua racionalidade boa: em seu plano mais restrito elas serão menos influenciáveis, com as correspondentes consequências no plano geral. Por outro lado, na relação atual com a técnica existe algo de exagerado, irracional, patogênico. Isto se vincula ao “véu tecnológico”. Os homens inclinam-se a considerar a técnica como sendo algo em si mesma, um fim em si mesmo, uma força própria, esquecendo que ela é a extensão do braço dos homens. Os meios – e a técnica é um conceito de meios dirigidos à autoconservação da espécie humana – são fetichizados, porque os fins – uma vida humana digna – encontram-se encobertos e desconectados na consciência das pessoas. (Adorno, 1995, p. 132)

Em *Nosso trabalho*, Flusser reflete sobre um dos principais aparelhos da sociedade: o trabalho pós-industrial. A introdução da indústria havia substituído a visão aristotélica pela visão científica do mundo, provocando efeitos ontológicos que implicavam na reformulação de categorias de reflexão, sensibilidade e ação – intimamente integradas. A passagem para o modelo de trabalho em voga possui efeitos proporcionais, que têm na figura do funcionário seu símbolo-síntese. Na sociedade agropecuária, a maior parte do trabalho era executado por camponeses, enquanto na industrial, por operários. A menor parte, nesta última, era realizada por funcionários, ligados a funções administrativas. A sociedade pós-industrial vai funcionalizando a indústria e a agricultura, o que vai modificando a ontologia dominante, ou seja, experiência, visão e ação da sociedade.¹⁷⁵ A imagem que Flusser pinta do funcionário é a seguinte:

¹⁷⁴ Ibidem, p. 157.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 49.

Está sentado detrás da escrivaninha, e recebe papéis cobertos de símbolos (letras e algarismos), que lhes são fornecidos por outros funcionários. Arquia tais papéis, e cobre outros com símbolos semelhantes, para fornecê-los a outros funcionários ainda. O funcionário recebe símbolos, armazena símbolos, produz símbolos, e emite símbolos. Parcialmente o faz ainda manualmente, e parcialmente já graças a aparelhos cibernéticos do tipo “*word processor*”. Sua práxis se dá em contexto chamado “mundo codificado”. (Flusser, 2011, p. 50)

O funcionário não lida mais com a experiência concreta, mas com o mundo codificado, que se torna sua própria realidade, onde se dá sua vida efetivamente – quase sempre associada a uma carreira. A técnica media sua consciência e passa a confundir-se com ela. O exemplo que Flusser usa para melhor delinear os efeitos dessa situação é o da emissão de passaportes.

Os aparelhos dentro do qual [sic] os funcionários funcionam dispõem de saídas (aberturas para o “*output*”). Por exemplo, guichês nos quais os papéis cobertos de símbolos são entregues a pessoas concretas (“físicas”, como se diz sintomaticamente). Por exemplo passaportes [sic]. De acordo com a análise lógica tais passaportes significariam o portador, a pessoa concreta. Mas para o funcionário emissor do passaporte o vetor de significado se inverteu. A pessoa concreta, receptora do passaporte, é a que significa o passaporte. É ela o símbolo, e o passaporte o significado. A pessoa significa o número do passaporte. A realidade do funcionário é o passaporte, e a pessoa é o que “dá significado” ao passaporte. Tal inversão dos vetores de significação caracteriza o funcionamento: sua práxis não visa modificar o mundo concreto, mas o mundo codificado. (Flusser, 2011, p. 50-51)

Embora o funcionário seja o trabalhador pós-industrial por excelência, não se trata de trabalhador da burocracia – que Flusser caracteriza como a sociedade na qual o funcionário domina – mas da tecnocracia – onde dominam os “programas de funcionamento, nos quais os funcionários funcionarão como engrenagens cada vez mais invisíveis no interior das caixas pretas.”¹⁷⁶ O funcionário é, assim, tipo novo de homem, assim como é o programador: manipulador de símbolos para projetar programas. Eichmann é o modelo de funcionário; Kissinger, de programador. Ambos têm em comum atuarem em e para o mundo codificado, que perdeu seu contato com a concretude. Fazendo eco à Hannah Arendt em sua reflexão sobre a banalidade do mal, Flusser alerta que nem programa, nem seus funcionários são maldosos; são ambos idiotas.¹⁷⁷

De acordo com o glossário de *Filosofia da Caixa Preta*, “códigos” são “sistemas de signos ordenados por regras”. Para acessar a realidade concreta, é preciso “decifrar”, ou seja, “revelar o significado convencional de símbolos”, o

¹⁷⁶ Ibidem, p. 52.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 146.

mundo pós-histórico, que é, assim, codificado. Este é mais um motivo pelo qual a política perdeu o sentido: simplesmente não há arena pública, não há contato direto com a realidade concreta – a experiência perdeu a relação com o mundo em si. Daí a ideia de jogo como atividade que tem fim em si mesma.

Assim como Flusser se inspira na teoria dos jogos e trata homens a partir de códigos genéticos, ele também se remete ao segundo princípio da termodinâmica, de acordo com o qual o universo é processo entrópico, para melhor caracterizar a visão programática típica da pós-história. “Entropia” é uma das entradas de seu glossário da fotografia, que traduz por “tendência a situações cada vez mais prováveis”. Não se trata de depositar confiança na validade desses conceitos. Seu uso, ao contrário, parece um recurso irônico, que, de um lado, dissimula crítica à ciência e à epistemologia contemporâneas, que objetificam o sujeito por meio de regras e condições supostamente universais, e, de outro, marca a falência do vocabulário tradicional para dar conta da existência que desponta.

A *Filosofia da Caixa Preta*, com seu pequeno glossário, e, sobretudo, *Pós-História* configuram-se em tentativa de articulação desse novo mundo. São ensaios onde Flusser exercita conceituações a partir do vocabulário que começava a surgir no período em que escreve. Assim, seu universo de referências são as imagens técnicas, aparelhos e programas – no que impressiona, daqui do século XXI, a atualidade de sua visão. Os aparelhos, por exemplo, têm como “*input*” a história e “*out-put*” a pós-história, o que significa dizer que o pensamento pós-histórico não apenas dialoga com a história, mas a encampa. O programa possui abertura mínima para “*feedbacks*”, por meio dos quais vai, automaticamente, sintetizando informação nova, absorvendo o comportamento que a sociedade fornece, garantindo a incorporação de quaisquer transformações sociais e, assim, a ampliação de seu domínio, com todas as manifestações novas que possam aparecer – o que faz dele contraditório o suficiente para dar conta de toda a diversidade do mundo. Finalmente, se a situação contemporânea pode ser captada sob o rótulo das imagens técnicas, imagens produzidas por aparelhos, é porque elas articulam e codificam nosso mundo pós-histórico. É por meio de fotografias, televisões, computadores, que o homem pós-histórico aprende, se comunica, trabalha, em suma, vive.

São as superfícies, e não mais as linhas textuais, que codificam preferencialmente nosso mundo. No passado recente o mundo codificado era dominado pelos códigos lineares dos textos, e atualmente o é pelo código bidimensional das superfícies. Planos como fotografias, telas de cinema e da TV, vidros das vitrines, tornaram-se

os portadores das informações que nos programam. São as imagens, e não mais os textos, que são os media dominantes. Poderosa contrarrevolução de imagens contra textos está se processando. No entanto: em tal contrarrevolução é preciso discernir que se trata de um tipo de imagem inteiramente novo, e jamais doravante existente. As imagens que nos programam são pós-alfabéticas, não pré-alfabéticas, como são as imagens do passado. (Flusser, 2011, p. 113-114)

Giorgio Agamben inicia o texto *O que é um dispositivo?* – conceito que guarda muitos paralelos com as ideias de aparelho e programa de Flusser – sinalizando a importância das questões terminológicas para a filosofia: trata-se do momento poético do pensamento.¹⁷⁸ Dessa forma, Vilém Flusser recorre a palavras e referências contemporâneas para produzir pensamento capaz de articular o inarticulável da experiência concreta, frente à falência das referências tradicionais, para dar conta do novo mundo que ora surgia. O resultado é a criação de novas categorias de reflexão que, por sua vez, significam também nova forma de ver e de agir. O livro *Fenomenologia do brasileiro* tem como epígrafe a seguinte frase: “O homem é um ente essencialmente perdido e, quando se dá conta, procura encontrar-se”. Essa premissa justifica a necessidade de instrumentos de orientação, como mapas, que possuem função mediadora ou explicativa – nas quais entram as imagens técnicas, tanto como metáfora como ação significativa de Flusser.

As imagens pré-alfabéticas das quais fala Flusser estão relacionadas à pré-história, caracterizada por “domínio de ideias, ausência de conceitos; ou domínio de imagens, ausência de textos”. Trata-se, então, de símbolos que mediavam a relação entre o homem e o mundo, em modo de consciência que chamou de mítico. No entanto, as imagens que tinham função de mediação passaram a encobrir o mundo, de modo que passou a ser necessário explicá-las, abrindo espaço para que a escrita assumisse protagonismo como principal mediador do mundo – o que inaugura a história propriamente dita.

Imagens devem ser explicadas, contadas, porque, como toda mediação entre o homem e o mundo, estão sujeitas a dialética interna. Representam o mundo para o homem, mas simultaneamente se interpõem entre o homem e o mundo (“vorstellen”). Enquanto representam o mundo, são, como mapas, instrumentos para orientação no mundo. Enquanto se interpõem entre homem e mundo são, como biombo, encoberturas do mundo. A escrita foi inventada quando a função tapadora, alienante, das imagens ameaçava sobrepor-se sobre sua função orientadora. Quando as imagens ameaçavam transformar os homens em seus instrumentos, em vez de servirem de instrumentos aos homens. (Flusser, 2011, p. 114-115)

¹⁷⁸ Agamben, 2005.

O objetivo dos primeiros “escribas”, como diz Flusser, era perfurar imagens para que se tornassem novamente transparentes, meios através dos quais seria possível melhor enxergar o mundo. Desmitificá-las. Mas, ao fazê-lo, cria um novo tipo de consciência. A consciência estruturada por imagens entende o mundo como contexto de cenas, em uma realidade que é “situação: impõe a questão da relação entre os seus elementos”.¹⁷⁹ Isso é o que caracteriza a consciência mágica, para Flusser. Já a consciência histórica, textual, organiza-se de forma estruturada a partir de eventos; seu mundo é contexto de processos.

Embora a consciência histórica não tenha eliminado as imagens, estabelecendo relação dialética, na qual ambos os instrumentos se explicavam e alimentavam mutuamente – “Há *feedback* entre os níveis: imagens ilustram textos e textos descrevem imagens.”¹⁸⁰ –, ela se impôs ao se tornar acessível para toda a sociedade ocidental – “A invenção da impressão, e a alfabetização geral pela escola obrigatória, modificaram tal dialética dramaticamente”.¹⁸¹ A escola, sobretudo, passou a ser lugar de saber a serviço do poder, de preparação para a vida ativa, da elaboração das técnicas cada vez mais adequadas aos modelos vigentes.

Em processo semelhante ao que ocorreu com a pré-história, os textos perdem sua relação tanto com as imagens quanto com a experiência concreta, deixando de explicar o mundo para pautar o pensamento e a ação do homem. É o que Flusser chamou de “textolatria”, quando as mensagens transmitidas pelos textos passam a ser puramente conceituais – “Destarte os textos passavam a trair intenção, [sic] pela qual foram inventados: deixavam de explicar as imagens, des-mitizá-las. Deixavam de ser des-alienantes, e passavam a obedecer à sua dinâmica interna, que é a da linearidade do discurso”.¹⁸²

Ao voltarem-se a si mesmos, em processo fechado, textos produzem mensagens que se desconectam da capacidade imaginativa humana – o caso do discurso científico, o discurso histórico por excelência. Trata-se, para Flusser, do processo que caracteriza os últimos estágios do que chamou “nossa história”. “Destarte a consciência histórica ia perdendo o chão que a sustenta, o contato que os textos estabelecem com o mundo da experiência concreta. [...] O século 19 é,

¹⁷⁹ Flusser, 2011, p. 115.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 116.

¹⁸¹ Ibidem, p. 116.

¹⁸² Ibidem, p. 116.

pois, palco da crise da historicidade”.¹⁸³ O chamado século da história, ao realizá-la enquanto discurso científico, faz dela conhecimento (instrumento) objetificante do mundo e determina seu fim.

Entram, então, em cena, as imagens técnicas ou tecnoimagens. O século XX abre um período de crise de conceitos, o que Flusser chamou de loucura conceitual que caracteriza o pensamento histórico. Contra os textos, tornados fim em si e não mais articulados com a realidade concreta, se dirigem as imagens técnicas, a fim de libertar a humanidade. Mas, diferente da função simbólica das imagens tradicionais, essas novas imagens não se pretendem mediadoras, mas se querem objetivas, sintomáticas. Sugerem ser capazes de possibilitar vivência imediata, ou seja, experiência direta. Porém, as imagens técnicas são produzidas por aparelhos, caixas pretas “que funcionam com engrenagens complexas para realizarem um programa”.¹⁸⁴ “Na realidade” – dirá Flusser – “os aparelhos transcodem sintomas em símbolos, e o fazem em função de determinados programas.”¹⁸⁵ As imagens técnicas são metadiscursos que não mediam o universo da experiência concreta, inacessível, nessa pós-história, pelo ser humano objetificado e automatizado pelo funcionamento dos e nos aparelhos. O que elas mediam é o universo dos jogos, que são os modelos de conhecimento e ação do mundo contemporâneo, realidade particular e fechada, que encobre a realidade em si. Assim, a própria experiência concreta é programada por esses jogos. A experiência concreta vive, por meio das imagens técnicas, para esses jogos, para suas regras. O que há de profundamente transformador nisso não é exatamente o fim da consciência histórica; ela não deixou de “desenvolver-se”, para usar vocabulário tipicamente histórico, no sentido flusseriano. Ao contrário, ela “rola mais rapidamente que anteriormente, porque está sendo sugada para o interior do aparelho”.¹⁸⁶ Se a história corria em direção ao progresso, a realidade a levou a outra direção. “O aparelho se tornou a meta da história. Passa ele a ser represa do tempo linearmente progressivo. A plenitude dos tempos. História transcodada em programa torna-se eternamente repetível.”¹⁸⁷

Dessa forma, o mundo se tornou ambiente no qual não nos reconhecemos – se tornou inabitável – e, em *Nossa Morada*, Flusser afirma que somos todos

¹⁸³ Ibidem, p. 117.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 25.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 118.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 119.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 119-120.

desenraizados, uma vez que o chão no qual nossas raízes repousam sofreu abalo, ou melhor, não há mais chão para fincarmos nossas raízes. “A transcodagem do nosso mundo pelos aparelhos provocou a migração dos povos”,¹⁸⁸ e esse é um fenômeno cujas categorias históricas não são capazes de captar. “A migração atual dos povos embaralhou a história e a geografia”,¹⁸⁹ e o fez de maneira nefasta, sincronizando os diversos tempos que coexistem mundo afora – e Flusser usa o exemplo do tempo místico dos hindus e do tempo mágico dos nordestinos – ao tempo histórico – dos londrinos e dos paulistanos, segundo a comparação que estabelece. A ligação é direta com o não publicado *Fenomenologia do brasileiro*, como fica ainda mais claro no ensaio final, *Retorno*:

No “primeiro mundo” o pensamento linear, histórico, fundado em textos, vai sendo desafiado por pensamento estruturado por códigos pós-textuais, como o é o das tecnoimagens. No “terceiro mundo” estão sendo empreendidos esforços para alfabetizar adultos. Nas sociedades ocidentais a consciência histórica, política, está cedendo lugar a um novo tipo de consciência, ainda dificilmente caracterizável. As sociedades não-ocidentais estão procurando, por vezes violentamente, politizar-se e irromper história adentro. A atualidade está marcada por defasagem das formas sociais, das estruturas do pensamento, dos níveis de consciência vigentes. (Flusser, 2011, p. 183)

A eliminação progressiva das fronteiras do mundo provoca a inundação do futuro pelo passado, porém, de forma defasada. O passado persegue o futuro na forma de progresso, de modo que temos o futuro às costas, na massa de migrantes que deseja sincronizar-se à história que perdeu o sentido. “O prazo longo se manifesta pela invasão da sociedade histórica, aparelhística, pelas sociedades ‘pré-históricas’, as quais procuram ‘conquistar a história’, mas, na realidade, avançam pós-história adentro.”¹⁹⁰ E ainda: “A tragédia da sincronização da defasagem é que o primeiro mundo esvaziou o futuro do terceiro mundo ao ter esvaziado a história, pela sua transformação em jogo”.¹⁹¹ O resultado é sermos todos desorientados, no que Flusser faz eco a Hartog, uma vez que “A engrenagem sincronizada de pré-história, história e pós-história, que caracteriza a atualidade, vai triturando a vivência, o pensamento, e o comportamento de todos”.¹⁹² Está aí mais um sentido para o possessivo nosso/nossa que intitula os ensaios de *Pós-história*.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 90.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 90.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 92-93.

¹⁹¹ Ibidem, p. 184.

¹⁹² Ibidem, p. 197.

Nesse horizonte sincronizado, em que o supermercado e o cinema formam asas de ventilador que insufla o movimento do progresso¹⁹³ em massa que se realiza no consenso, imagens técnicas programam o comportamento, que escoo no consumo. Imagens técnicas são, assim, superfícies significativas, quer dizer, em que os signos possuem significados – transmitem mensagens –, nas quais as ideias se interrelacionam magicamente. Magia é, para Flusser, em seu pequeno glossário, “existência no espaço-tempo do eterno retorno” – “de modo que o ritmo da vida em sociedade de massa é manifestação do ‘eterno eterno do sempre idêntico como vontade de poder’ no sentido anti-nietzscheano”.¹⁹⁴ Assim, sugere que as mensagens transmitidas por essas imagens operam de maneira cíclica, que borra as fronteiras entre espaço e tempo, em engrenagem que se automatiza e separa de seus emissores. Dizer que as imagens técnicas articulam e codificam o mundo pós-histórico corresponde a pensar irônico sobre o que Hartog chamou de regime de historicidade. Nesse caso, mais do que “ser histórico”, no sentido moderno de história, ligado aos valores absolutos e iluminados da Revolução Francesa, é preciso entender a ideia de historicidade como “esta experiência primeira de *estrangement*, de distância de si para si mesmo que, justamente, as categorias de passado, presente e futuro permitem apreender e dizer, ordenando-a e dando-lhe sentido”.¹⁹⁵ Não se trata de uma realidade diretamente observável, mas de chave de leitura que torna inteligíveis determinadas aporias, certos comportamentos ou manifestações. Assim, Hartog formula a hipótese de que a contemporaneidade articula o tempo de forma distinta à modernidade, ao experimentar a hipostasia do presente. Parodiando o conceito de futurismo, que metaforizaria, em sua opinião, o ápice do regime moderno de historicidade, cria o neologismo “presentismo” para refletir sobre determinada sensibilidade de presente estendido, caracterizado por uma imediatez que não se realiza mais no futuro.

Longe de ser uniforme e unívoco, este presente presentista é vivenciado de forma muito diferente conforme o lugar ocupado na sociedade. De um lado, um tempo dos fluxos, de uma aceleração e uma mobilidade valorizada e valorizante; do outro, aquilo que Robert Castel chamou *précariat*, isto é, a permanência do transitório, um presente em plena aceleração, sem passado – senão de um modo complicado (ainda mais para os imigrantes, os exilados, os deslocados) –, e sem futuro real tampouco (o tempo do projeto não está aberto para eles). O presentismo pode, assim ser um horizonte aberto ou fechado; aberto para cada vez mais aceleração e

¹⁹³ Flusser, 2011, p. 87.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 87.

¹⁹⁵ Hartog, 2011, p. 12.

mobilidade, fechado para uma sobrevivência diária e um presente estagnante. A isso, deve-se acrescentar outra dimensão de nosso presente: a do futuro não mais percebido como promessa, mas como ameaça; sob a forma de catástrofes, de um tempo de catástrofes que nós mesmos provocamos. (Hartog, 2011, p. 14-15)

A pós-história de Vilém Flusser se apresenta como presente entrópico, não exatamente cíclico, mas abissal, labiríntico. Trata-se, como para Hartog, de situação de crise, que pede reflexão, mas que nunca se explica de maneira satisfatória. Cada um dos instantâneos do livro obedece apenas a esta estranheza de coexistência de tempos e sistemas de significados e experiência, que se sobrepõem, ora se anulando, ora entrando em combustão.

Flusser cria suas próprias categorias de espaço-tempo, pré-história, história, pós-história – assim como, em *Thinking about Nomadism* e outros textos de *The Freedom of the Migrant*, propõe repensar a divisão do mundo em Paleolítico, Neolítico e o Futuro Imediato. Lá, a proposta de Flusser rearticulava a história em função do uso do espaço; aqui, em *Pós-história*, ela embaralha as categorias temporais a partir do conhecimento.

A dinâmica temporal com a qual Flusser lida é mais claramente explorada nos capítulos *Nossa espera* e *Nosso receio*. As três sociedades que descreve na forma de pré-industrial, industrial ou pós-industrial, e que correspondem às sociedades pré-históricas, históricas e pós-históricas, possuem o que chamou de “climas distintos com relação à experiência do tempo”.¹⁹⁶ A primeira se caracteriza pela paciência das colheitas; a segunda, pela esperança do progresso; enquanto a última, a nossa sociedade atual, é marcada pelo tédio. Na sociedade agrária, o tempo é circular e o destino recoloca tudo em ordem pré-estabelecida. Na sociedade industrial, o tempo é reta, sequência de eventos irrepitíveis. “O tempo linear é histórico: progride rumo ao novo. Provêm do passado e demanda o futuro.”¹⁹⁷ A forma atual de experiência de tempo é a forma da espera tediosa dos aparelhos, como o tempo da espera do passaporte – intervalo sem paciência nem esperança, que dará origem apenas a novas esperas, frente a outros aparelhos.

Na sociedade pós-industrial o tempo é abismo. Vórtice do presente que suga tudo. O presente é a totalidade do real. Nele todas as virtualidades se realizam. Se “apresentam”. E o presente está parado. Aonde quer que esteja eu, lá é o presente. Tudo advém ao presente, tudo se apresenta. O tempo não mais flui do passado rumo ao futuro, mas flui do futuro rumo ao presente. E o futuro não está mais na ponta de uma reta: é ele o horizonte do presente, e o cerca de todos os lados. Por onde quer que olhe, lá, está o futuro. Não há mais progresso, nem vanguarda. Todo

¹⁹⁶ Flusser, 2011, p. 137.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 141.

ato é gesto pelo qual alcanço o futuro para apresentá-lo. Em não importa que direção aja. E não há passado no significado do modelo linear: o que advém não é o ontem, mas o amanhã. O passado não é senão aspect do presente. As coisas apresentadas são guardadas no presente. Tal armazém presente é “passado” em dois sentidos: está disponível (memória), ou indisponível (recalque). O passado está presente nessas duas formas. De maneira que não serve para “explicar” o presente; O presente é o que o “explica”. (Flusser, 2011, p 141-142)

Flusser alerta para o clima apocalíptico no qual vivemos, não mais de espera do futuro, mas de receio de sua inexistência. Também Hartog aponta o impacto de futuro, não mais pensado como promessa de aprimoramento, mas como catástrofe, para essa nova sensibilidade presentista. Contudo, ressalta principalmente uma nova relação com o passado. História tradicionalmente entendida a partir de uma cisão entre passado e presente passa a se confrontar com uma multiplicidade de memórias coletivas, cada qual com sua própria lógica e historicidade, que emergem a partir das rupturas causadas pela modernidade. Além de provocar uma mudança na própria forma de se fazer e pensar a história, essa profusão de discursos e elementos memoriais, sobretudo sob a forma física de monumentos, promove uma maneira nova de experimentar o passado, que se faz presente, por um lado, mas automatiza e determina o tipo de reflexão que dele se faz.

“O que urge atualmente é repensarmos o significado do termo teoria no novo contexto”, diz Flusser em *Nosso trabalho*. A passagem da sociedade aristotélica para a industrial representa o fim do modelo teórico aristotélico de formas imutáveis, enquanto, para a sociedade industrial, teoria era a elaboração constante de novos modelos. Já na sociedade pós-industrial, teoria seria provavelmente a estratégia de jogos.¹⁹⁸ A pós-história representa reformulação de todas as categorias epistemológicas com as quais se compreendia o mundo. Ela torna obsoletos todos os mapas produzidos até então e impõe a criação urgente de novos.

No ensaio *Nosso saber*, Flusser retoma sua reflexão sobre as visões finalística, causal e programática de mundo para discutir as transformações epistemológicas que elas representam, que culminam na transformação da ciência em mais um aparelho. Parte da premissa de que o saber científico, ou o saber histórico, se coloca como autoridade que impede qualquer outro tipo de saber. Qualquer outro tipo de saber que concede valor é tido como ideológico, de modo que o saber científico se sustenta na eliminação de valor de toda forma de

¹⁹⁸ Ibidem, p. 54.

conhecimento que lhe seja alternativa. “Os valores desapareceram do campo de visão da humanidade. O que restou são funções, não mais imperativas.”¹⁹⁹

Frente a isso, a crítica da ciência, como “análise lógica das proposições que compõem o discurso das ciências”,²⁰⁰ perde sua razão de ser, o que representa, para Flusser, problema não apenas para a filosofia, mas para as ciências humanas e sociais de modo geral.

Isso coloca o problema da relação entre ciência e crítica da ciência, entre saber e sabedoria. O da relação entre ciência e filosofia. Um dos aspectos que distingue nossa cultura de todas as demais é que, no Ocidente, a filosofia da luz à ciência, e que a ciência vai devorando a filosofia da qual nasceu. Aonde quer que a ciência se firme, de lá a filosofia vai sendo expulsa. Para os gregos pré-socráticos, a natureza era o campo da filosofia, e ainda os barrocos falavam, de maneira metafórica, em “filosofia natural” ao fazerem a ciência da natureza. Mas atualmente os fenômenos naturais não permitem que sejam filosofados: a ciência os ocupa. O fenômeno parecia por muito tempo da filosofia, mas foi ocupado pela ciência, sobretudo pela psicologia, até recentemente disciplina filosófica, mas atualmente “especialização” científica. O último exemplo desse processo é a ocupação do campo da política pela politologia, e da estética pela informática. O fim da filosofia. O único campo que resta à filosofia é o da crítica da ciência, mas trata-se [sic] de campo escorregadio: desliza ciência adentro. O saber vai devorando a sabedoria. (Flusser, 2011, p. 60-61)

A ciência é o tipo de discurso típico da modernidade, o que chamou de discurso em árvore²⁰¹ e que se caracteriza por crescer, a partir de informação nova, ramificando-se em muitas especialidades e subespecialidades, de modo que suas mensagens se tornam indecifráveis para o todo da sociedade. “De modo que, a partir do século 20, os discursos em árvore deixavam de ter recepção geral, e passaram a ser absurdos enquanto métodos comunicativos.”²⁰² Fechado em si mesmo, sem abertura para o diálogo capaz de permitir informação nova, o saber científico não diz mais respeito ao mundo em que vivemos concretamente; ele se tornou absurdo.²⁰³

Contra esse saber, o livro *Pós-história* se ergue ao propor um discurso que corre do desespero à esperança – embora tênue, como ressalta em *Modo de usar*.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 104.

²⁰⁰ Ibidem, p. 58.

²⁰¹ Flusser associa os modos de comunicação a modelos de conhecimento no mundo contemporâneo e distingue entre dois tipos de diálogo e quatro de discursos: “Os diálogos são *circulares* (exemplos: mesas redondas, parlamento), ou *redes* (exemplos: sistema telefônico, opinião pública). Os discursos são *teatrais* (exemplos: aulas, concertos), *piramidais* (exemplos: exércitos, igrejas), *árvores* (exemplos: ciência, artes), e *anfiteatrais* (exemplos: rádio, imprensa). A história ocidental pode ser vista enquanto jogo comunicativo que vai aplicando tais métodos de comunicação como estratégias”.

²⁰² Ibidem, p. 76.

²⁰³ Ibidem, p. 61.

“O que distingue o discurso do diálogo é sobretudo o clima: o diálogo se dá em clima de responsabilidade”,²⁰⁴ e o livro se constrói como ato responsável, que convida o leitor à reflexão sobre sua condição, como forma de superá-la.

Os textos de *Pós-história* não são ensaios desinteressados; eles estão envolvidos em profundo clima de responsabilidade. Assim, a maioria dos ensaios do livro termina apontando para esperança ou mesmo direção. O necessário imperialismo do programa e a abertura para *feedbacks*, que permite que siga incorporando novas realidades de modo que todas as virtualidades estejam nele, torna o programa contraditório. É na fenda aberta por essa contradição que se encontra a possibilidade de sua emancipação.

No mapa do mundo contemporâneo que cria Flusser com *Pós-história*, o que está em jogo não é a busca de sentido, mas de solução. Entendendo crítica histórica como aquela que procura motivo por trás das coisas, Flusser se distancia do conhecimento histórico tradicional. Ao contrário, ele age, por meio de sua escrita, no sentido de abrir caminhos para a emancipação do homem.

Devemos captá-los [os aparelhos] em sua concretude cética de funcionamento programado, absurdo. A fim de compreendê-los e destarte inseri-los em metaprogramas. O paradoxo é que tais metaprogramas são jogos igualmente absurdos. Em suma: o que devemos aprender é assumir o absurdo, se quisermos emancipar-nos do funcionamento. (Flusser, 2011, p. 44)

Como Hartog, Flusser crê que a situação de crise na qual se configura a pós-história pede reflexão, mas vai além, propondo que a própria reflexão se constitui ação. Assim, o livro deve ser lido como atitude frente ao conhecimento e, com ele, à realidade.

A solução da aporia está em mudança de atitude com respeito ao conhecimento. O conhecimento deve ser admitido como sendo uma entre as formas da existência humana. Forma inseparável das demais, sob pena de tornar-se desumana. O homem está no mundo ao vivenciá-lo, avaliá-lo, e conhecê-lo. Só pode conhecer o que vivencia e avalia. Ciência que não admite isso, que não admite suas dimensões estéticas e políticas, é ciência desumana. Somente depois de ter assumido tais responsabilidades, pode a ciência começar a elaborar teorias do conhecimento. Com efeito: há sintomas de uma tal reformulação da atitude científica, e de teorias de conhecimento novas. Sobretudo na atitude fenomenológica, a qual não mais pressupõe conhecimento objetificante. (Flusser, 2011, p. 70)

A crise da ciência em curso transforma o mundo em objeto de conhecimento do homem, criando, entre ambos, abismo. A saída fenomenológica de Flusser, certamente devedora de Husserl, como ele próprio cita em diversas situações, não

²⁰⁴ Ibidem, p. 71.

deve, contudo, ser explicada a partir de uma possível herança. Trata-se da fenomenologia de Flusser, “esse apelo para que retornemos às coisas mesmas”,²⁰⁵ ou seja, a realidade intersubjetiva e contextual do mundo. Em *A dúvida de Vilém Flusser*, Gustavo Bernardo Krause reflete sobre o sentido de fenomenologia para Flusser. Retomando Husserl e Ricoeur, ressalta que não se trata de um sistema teórico estruturado; ao contrário, consiste numa consciência que os fenômenos do mundo só existem na medida em que são vivenciados e, assim, compreendidos. É a intencionalidade investida nos objetos que os constitui, o que significa dizer que estamos entrelaçados ao mundo numa relação de sentido. “As coisas mesmas” só existem a partir do sentido que possuem para nós, uma vez que a consciência desse sentido é a única forma de chegar a elas. Trata-se de reconhecer o valor que atribuímos às coisas e tomar responsabilidade em assumi-lo. É, portanto, o oposto do que faz a ciência moderna.

O homem, funcionário ou programador, programado por aparelhos para operar como agente de objetificação, receptor de discursos que jamais se convertem em diálogos, é ser profundamente solitário, uma vez que não é capaz de reconhecer-se nos outros homens. É desorientado, pois não se reconhece no mundo em que habita. Da solidão do ser humano pode surgir a possibilidade de recusa em participar do programa. Se ele é minimamente aberto para *feedbacks*, por meio dos quais recebe informação nova, que vai garantir que siga ampliando seu domínio, há, nessa mesma brecha, a possibilidade de perfurá-lo; desautomatizar o programa.

Esta brecha é perceptível, por exemplo, no trabalho do que Flusser chamou “produtor de filmes”, na realidade, o editor – o símbolo mais contemporâneo (após Kissinger) de programador. Ele manipula uma fita, ou seja, código linear, levando em consideração a estrutura do aparelho que precisa operar para tal, em atitude trans-histórica. Olhando-a de fora, brinca com ela, repetindo eventos, saltando de passado para futuro, acelerando o tempo e fazendo com ele o que bem entender. Não se trata, no entanto, de criação, mas de composição.

Pois o gesto do programador de filmes é reconhecível nos demais terrenos da atividade atual. Todos os programadores, futurólogos, apparatchiks, ministros de planejamento etc., executam gestos comparáveis. Para eles os eventos, a história, não passam de matéria-prima a ser manipulada com tesoura e cola. Todos eles visam transformar história em programa. Todos eles são jogadores. Mas nenhum deles é homem emancipado. Todos eles são restritos a algumas regras de jogo, e

²⁰⁵ Ibidem, p. 61-62.

formulam suas estratégias em função delas. Todos eles funcionam. (Flusser, 2011, p. 125-126)

Em *Fenomenologia do brasileiro*, Flusser destaca o surgimento, no Brasil, do *homo ludens*. Já neste livro, Flusser se preocupa em refletir sobre as categorias históricas tradicionais, ao dizer que o Brasil é país a-histórico atravessado de elementos históricos. Ali, observava a situação de miséria na qual se encontrava – e segue se encontrando – grande parte do país, e intuía que se converteria no correspondente à angústia, por meio da qual, de acordo com Heidegger, é possível formular o problema da liberdade.

E esta possibilidade aberta pela angústia se realiza na preocupação, que é uma forma de ser da existência tipicamente humana. Porque preocupação é um preocupar o futuro, um apresentar o futuro, um existir para o futuro. É claro que esse conceito do futuro em nada tem em comum com o futuro do historicismo. O historicismo toma futuro como tendência de um processo objetivo e universal, e o existencialismo o toma como possibilidade aberta para a existência humana, tipicamente humana. (Flusser, 1998, p. 115)

O objetivo final de toda a reflexão flusseriana é devolver ao homem a humanidade perdida, por meio da consciência que se converte em capacidade de agir – algo impossível no homem objetificado, que não se reconhece em outros e não é reconhecido por eles. Flusser não chega a investir na criação de novas categorias históricas em *Fenomenologia do brasileiro*, mas o livro parece oferecer importante contribuição ao amadurecimento das ideias sobre história. Talvez justamente por não ter sido suficientemente amadurecida, tendo a realidade do país entrado cada vez mais em choque com os anseios de Flusser de transformar o “país do futuro”, em sentido histórico, em país do futuro da humanidade. Mas o *homo ludens* encontra eco em *Pós-história* como fracasso.

Em *Fenomenologia* ele é aquele capaz de criar o novo; em *Pós-história* ele é símbolo daquele que funciona para o nada, para o fim do jogo, porém sem vistas a construir nada no lugar. Ele foi sugado pelo aparelho. Se o futuro das sociedades jovens – as do terceiro mundo – é penetrar história adentro, em busca da conquista de determinado futuro, nas sociedades velhas, nas quais o futuro já chegou sob na realização do eterno retorno do tempo abissal programático, o problema é o que representa este novo homem. “No primeiro mundo está surgindo o novo homem, com pensamento, comportamento e cosmovisão novos, jamais vistos anteriormente.”²⁰⁶ Mas esse novo é tão somente a compreensão de que todos os

²⁰⁶ Ibidem, p. 185.

esforços de dinamismo não passam de uma das várias dimensões da estrutura programática. “Ressentimos, no novo, a negação do próprio solo no qual estamos enraizados. A negação do supremo valor da nossa cultura histórica: o da dignidade do sujeito humano.”²⁰⁷

Ao longo do livro, Flusser, a cada novo texto, lança uma nova cena que compõe a sociedade pós-histórica, deixando, no entanto, sempre uma pequena brecha aberta. A pós-história está sempre raiando nas páginas do livro, mas nunca está inteiramente estabelecida. Em *Retorno*, finalmente esclarece:

Não podemos aderir, de boa consciência, nem ao velho, nem ao novo, já que ambos os repugnam. Mas, o que podemos fazer é tirar o corpo de tal contenda que se passa na nossa mente. Dar um passo atrás da arena, e retornar para a origem da contenda. Trocando isto em miúdos: podemos recusar-nos a todo engajamento histórico, e a todo funcionamento dos aparelhos. (Flusser, 2011, p. 189)

O que Flusser busca é a forma de transformar a solidão na massa, que é a solidão do homem programado – mas que é também a solidão do exilado, a sua própria solidão, aquela que, em *Bodenlos*, o faz flertar com o suicídio, o impede de conectar-se com outros estrangeiros, em busca desesperada de encaixe na sociedade brasileira dos 1940-50 – em meio de retornar à vivência concreta, a partir da qual é possível recuperar a dignidade e conectar-se ao outro. Ou onde é possível enxergar o outro em sua humanidade e, assim, entender-se novamente para além de seu lugar como engrenagem de aparelho. “A despeito da maré que nos cerca, e que vai engolindo-nos, estamos abertos para tal reconhecimento de nós próprios no outro.”²⁰⁸

Os dois instrumentos – “simulação de um órgão do corpo humano que serve ao trabalho”, de acordo com o glossário da *Filosofia da Caixa Preta* – que Flusser aponta para isso são a droga e a arte. São meios para proporcionar vivência imediata e, assim, escapar à entropia programática. Ambos proporcionam certa embriaguez que desautomatiza e, por consequência, suspende o funcionamento do aparelho. Mas, diferente da droga – por meio da qual o usuário, em busca de vivência imediata, se retira e nega o espaço público programado –, a arte escancara o funcionamento do aparelho. “A arte, depois de ter mediado entre o homem e a experiência imediata, inverte tal mediação, e faz com que o imediato seja

²⁰⁷ Ibidem, p. 188.

²⁰⁸ Ibidem, p. 191.

‘articulado’, isto é: mediatizado em direção da cultura. Artista é inebriado que emigra da cultura para reinvidi-la.”²⁰⁹

O gesto²¹⁰ do artista é gesto de liberdade, que obriga a cultura ao contato com a experiência imediata. “Trata-se nele de movimento que se dirige para o ‘além’ do espaço público rumo ao privado, e que agarra um pedaço do espaço privado, uma ‘experiência imediata’, para lançá-lo sobre o espaço público em forma codificada.”²¹¹ Flusser dirá que a arte é órgão sensorial da cultura, que transforma o fantasma, o recalado, em símbolo, o inconsciente em consciente. Publica o privado, ele diz, o que significa transformar a experiência em modelo e, assim, abrir ao homem o imediatamente concreto. A arte, desse modo, é gesto repolizador que cria informação nova e transcende a entropia do programa.

Entretanto, arte é apenas mais uma metáfora de Flusser: “Acresce-se que o gesto artístico não se limita ao terreno rotulado como ‘arte’ pelos aparelhos. Pelo contrário, tal gesto mágico ocorre em todos os terrenos: na ciência, na técnica, na economia, na filosofia.”²¹² Arte, assim, tira o homem da solidão, recolocando-o no espaço público como modelo. Enquanto gesto de liberdade, re-humaniza-o e emancipa-o. Fora do programa, consciente do seu absurdo, o homem volta a ser responsável pelas suas ações e escolhas, e volta a dar sentido ao jogo da sociedade.

Os ensaios de *Pós-história* colocam em tensão questões pertinentes ao homem contemporâneo, que Flusser vê como estrangeiro no mundo, reconhecendo-se nele. Esse lugar de estranhamento, no entanto, é o que permite a distância de si mesmo necessária à reflexão libertadora. O próprio livro pode ser livro como esforço de articulação e libertação desta condição, extremamente sensível em momento de brecha no tempo, em que suas contradições atingem grau de ebulição quase explosivo e a coexistência de tempos regidos por ordens distintas, insuportável.

O mundo pós-histórico é inabitável, por isso somos todos estrangeiros. Mas é do incômodo causado por essa condição que se torna possível a ação transformadora. Trata-se, portanto, de condição potente, já que, como lembra Flusser, “*According to Aristotle, the starting point of philosophy has always been*

²⁰⁹ Ibidem, p. 158.

²¹⁰ Ao final de sua carreira, Flusser estava desenvolvendo um pensamento sobre gestos, reunido no livro *Gestos*.

²¹¹ Ibidem, p. 159.

²¹² Ibidem, p. 160.

unsettledness”.²¹³ É da consciência da inexistência de chão que será possível a criação de novo espaço público, onde homens voltam a se reconhecer enquanto tais.

²¹³ Idem, 2003, p. 25.

5 Espaço

Bodenlos, a vida-escrita de Vilém Flusser não começa na infância, como as narrativas autobiográficas mais tradicionais. Fabrica início para criar, a partir dele, vida, e desenrola-se como se pudesse seguir ao infinito, reiniciando-se em seções que indicam novos significados. Por isso, tampouco termina no fim, imaginando que o fim de uma autobiografia seja o momento em que foi projetada sua publicação. Também pode encerrar-se a qualquer momento, como parece ser o caso. Como escrita de si, é despropositada por vários motivos. Traz textos e reflexões que extrapolam o sujeito, embora também se dirijam a ele, e, ainda, textos sobre outras pessoas como estratégia dialética de dissimulação e revelação. Seu trajeto e sua forma convergem para articular experiência que se expressa por termo intraduzível, *bodenlos*, em condição caracterizada como “filosófica”. Carregam, assim, combinação de sentidos que não apontam para estabilidade, mas, ao contrário, complexificam-se para apresentar ao leitor experiência sem fundamento. Não à toa, a descoberta da língua brasileira se converte, em Flusser, na descoberta do ensaio, esse gênero, como ele, sem fundamento.

Fenomenologia do brasileiro configura-se em tentativa de projetar mapa sobre determinado mundo – o Brasil urbano do início dos anos 1970 –, explicando-o, do ponto de vista de um intelectual brasileiro emigrado da Europa, como pré-requisito para nele encontrar-se. A meta é assim poder modificá-lo; o método, é o que chama de fenomenologia, como descrição “despreconceituosa”, sob a forma do ensaio. “É óbvio que a tentativa de encontrar-se pode falhar em não importa qual dessas fases, e esta é a razão porque a ensaiamos tão raramente”²¹⁴ – dirá, atestando a zona de instabilidade na qual se lança. E ainda: “neste ensaio será tentada uma descrição fenomenológica de um Brasil vivido, para servir de mapa, por analogia e contraste, a humanidade tão perdida quanto o é o próprio ensaio”.²¹⁵ Seu ensaio se

²¹⁴ Flusser, 1998, p. 32

²¹⁵ Flusser, 1998, p. 38.

assume perdido, ou seja, impreciso, arriscado e incompleto, uma vez que lança luz a uma realidade a partir de um ponto de vista pessoal.

The Freedom of the Migrant e *Pós-história* compartilham do caráter fragmentado; ambos os livros são reunião de ensaios publicados ou escritos para serem lidos em outras ocasiões. Diferem na realização e pode-se dizer que o último tem o clima que teria o primeiro se o autor tivesse tido a chance de publicá-lo em vida. Como corpos independentes, ora se contradizem, ora acrescentam novas camadas de compreensão sobre um mesmo tema. Dizem com outras palavras, comentam e desdizem, testando argumentos e explicações, operando por analogias e contrastes, como assumido em *Fenomenologia. Pós-história*, enquanto obra concluída, embora nunca conclusiva, declara e torna clara, ainda, a preocupação com a forma, que pode ser sentida de maneira mais gritante em *Bodenlos*.

Obras tão distintas como o são *Bodenlos*, *The Freedom of the Migrant*, *Fenomenologia do brasileiro* e *Pós-história* se aproximam por descortinarem questões em cascata, de maneira não linear, não consequente e não conclusiva, mas testando enfoques e explicações que, ao se contraporem ou se completarem, oferecem visões cada vez mais elaboradas, embora jamais absolutas. Procedem por meio de imagens, de metáforas, de recortes, analogias ou contrastes. Inscrevem-se ironicamente, desdizendo para melhor dizer. Compartilham, cada uma à sua maneira, da instabilidade da escrita ensaística, que usa a indefinição e a incompletude como sua principal potência.

Para compreender melhor o gênero ensaístico, Jean Starobinski recorre à etimologia da palavra ensaio. Em francês, *essai* provém do latim *exagium*, que significa balança, enquanto ensaiar deriva de *exagiare*, pesar. Termos correlatos, *examen* refere-se à agulha da balança e também ao ato de pesar, a exame e controle, ou ainda ao enxame de abelhas; enquanto *exigo* quer dizer empurrar para fora, expulsar e, mais tarde, dá origem a exigir. De modo que, segundo o autor, “*decir ensayo es decir pesada exigente, examen atento, pero también enxame verbal que libera su impulso*”²¹⁶. E ainda: “*se trata, convengámoslo, de cartas de nobleza semántica que nos llevan a admitir que la mejor filosofia es la que se manifiesta bajo la forma del ensayo*”.²¹⁷

²¹⁶ Starobinski, 1998, p. 31.

²¹⁷ Ibidem, p. 32.

Starobinski dá ao ensaio status de filosofia, aproximando-se, assim, de Theodor Adorno, que no texto *Ensaio como forma* define o gênero como negação do *Discurso sobre o método*, de René Descartes, espécie de mito-fundador do discurso científico moderno. Por outro lado, Georg Lukács o define como obra de arte. Trata-se de falsa querela, reveladora de toda a potência do gênero, que vem justamente da sua indefinibilidade e instabilidade.

Ao tratar o ensaio como arte, Lukács não o defende como pura peça de literatura; ao contrário, sublinha seu status de crítica. Trata-se, no entanto, de tipo de crítica, em que a forma e, portanto, a escrita e suas opções estruturais, são os elementos primordiais. Porém, opera em outro sentido. “Talvez se possa formular a diferença da maneira mais breve da seguinte maneira: a literatura retira da vida (e da arte) os seus motivos, para o ensaio a arte (e a vida) serve como modelo.”²¹⁸ O ensaio está, assim, ligado à vida e à arte, em relação especular, e sua escrita se conecta irremediavelmente a seu objeto, o que significa que obedece apenas a ele e não a suposta realidade exterior. Seu objeto, sejam obras de arte, literatura ou a própria vida, serve também como modelo, o que significa dizer que nele reside sua verdade. É da reflexão ou da crítica sobre o que já foi, sobre uma existência, que se compõe o ensaio. Ele não se dá do nada, mas da manipulação e do reordenamento daquilo que foi vivo alguma vez. Por isso, Max Bense diz que “o ensaísta é um combinador que cria incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto dado”,²¹⁹ sendo esse processo um tipo de conhecimento, ao qual não se chega por via dedutiva, mas, sobretudo, pela imaginação. Trata-se de criação por composição.

Em leitura desavisada, pode-se pensar que o ensaio se converte em arte por questão de representação; por ter como objeto preferencial a arte ou a literatura, obedece suas regras, mimetizando suas características. O ensaio é arte, na medida em que cria forma a partir da vida, da vivência imediata. O ensaio também, e principalmente, é arte, uma vez que compartilha da mesma autonomia e independência de que goza a arte. Autonomia que se manifesta na forma e a ultrapassa para o conteúdo – é a experiência da própria vida o objeto dileto do ensaio, que assume a liberdade de debruçar-se sobre qualquer tema. Trata-se de crítica, porém criativa, que cria a partir de seus objetos e da vida mesma. Cada

²¹⁸ Lukács, 2008, p. 8.

²¹⁹ Bense, 2014.

ensaio cria mundo próprio, que só obedece aos próprios limites, subvertendo toda e qualquer referencialidade que lhe seja exterior.

O crítico argentino Alberto Giordano trata o ensaio como diálogo com a literatura, no lugar de tratá-lo como literatura em si. Enquanto crítica literária, não interpela seu objeto de fora, a partir de teorias ou metodologias, mas de dentro, comportando-se ao seu modo, leia-se: ao modo da literatura. Acompanha seu movimento, jogando com ele e duplicando-o. Partindo de um detalhe, por vezes simples palavra, o ensaísta arrasta sua leitura para além do papel, até os limites de sua própria vida, fazendo-a escrita. Pois o ensaio é também escrita de leitura – leitura escrita. O ensaísta diz e desdiz com suas próprias palavras, usando suas próprias imagens, aquilo que leu, preenchendo e abrindo lacunas a seu bel prazer. Sua escrita reflete seus gostos e sensibilidade, rejeitando qualquer certeza. Como crítica em geral, opera certa literaturalização do saber. Sua força não está na interdisciplinaridade, mas na transdisciplinaridade. Não se situa entre dois saberes, atravessa os saberes sem subserviência a uma disciplina em particular, a partir de modo de conhecer que é literário, pois se reconhece escrita. O ensaio usa a forma para valorizar o prazer da leitura. É dialógico em sua relação com a literatura, mas a ultrapassa, estabelecendo diálogos entre ensaísta, texto e leitor, e ainda entre leitor, texto e o próprio mundo da experiência.

A insistência de Lukács no ensaio como arte se explica, em sua defesa, como gênero próprio, independente e particular. O contraponto é o discurso científico moderno que, desde que se separou da arte, também se descolou da vida. Mas enquanto o ensaio surge, para ele, como alternativa de reconciliação entre ciência-arte-vida, meio de traduzir certa essência inarticulável – e não à toa, Lukács se refere a Platão como o modelo de ensaísta –, Adorno parte da cisão entre arte e ciência como dado irreversível da modernidade, para defender o ensaio pela sua negativa. O ensaio é, para ele, a negação mesma de todo e qualquer método.

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado ou odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. (Adorno, 2003, p. 16-17)

Se, por sua riqueza semântica, Starobinski defende o ensaio como gênero filosófico, a afirmação se completa na evocação de Adorno, que o articula à

liberdade de espírito do homem moderno. O ensaio manifesta seu mundo físico e existencial marcado por incertezas, instabilidades e incompletudes. Reflete o que é amado e odiado por esse sujeito, que tem em Montaigne, como inaugurador do ensaio moderno, metáfora fundadora. Trata-se do sujeito que anseia por compreender o mundo ao entorno, pois se entende em relação a ele e se vê capaz de nele agir. Felicidade e jogo lhe são essenciais, uma vez que parte da escrita de homem livre para pensar e criar. Essa autonomia que o aproxima da arte não faz com que se confunda com ela; trata-se da autonomia da filosofia, mas de filosofia já consciente da inexistência de ordem das ideias precedente ao mundo real e, portanto, que se permite criar nova ordem a partir de suas palavras.

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz formulação de Espinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou intuitiva. Ele se revolta sobretudo com a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos de filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. (Adorno, 2003, p. 25)

Ao rejeitar as regras da ciência e se voltar ao cotidiano e pessoal, o ensaio não procura o eterno no transitório, remetendo a saber essencial e absoluto, mas, ao contrário, busca eternizar o transitório,²²⁰ ou seja, elevar a experiência a status de conhecimento, substituindo a noção de saber baseada em ideal absoluto. A noção de saber – e, com ela, a de verdade – se desloca para a sensibilidade individual. Adorno dirá que o ensaio não começa com Adão e Eva, mas simplesmente com o que é do seu desejo falar, assim como termina onde se sente ter chegado ao fim.²²¹ Desestrutura, com isso, toda relação com o originário, com o absoluto e com a linearidade das explicações teleológicas do pensamento científico – e, segundo Flusser, também do pensamento histórico. Abre-se ao fragmentário, não visto como possível acesso a uma essência anterior, mas afirmando a legitimidade do fragmento em si, renunciando à ânsia de completude e continuidade.

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que sua própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao busca-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. (Adorno, 2003, p. 35)

²²⁰ Adorno, 2003, p. 27.

²²¹ Ibidem, p. 17.

Transitando entre a felicidade e o jogo, e, ainda, entre o fracasso de traduzir em linguagem, a sensibilidade viva da experiência de expressar e expressar-se em uma realidade fraturada, o ensaio paira em contradição, sem fixar-se jamais. Sua autonomia coincide com abertura e liberdade sem paralelos, porém esbarra no rigor com que nega a estabilidade – de conceitos ou de verdades –, o que se manifesta na forma. “A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites”.²²² Se o ensaio possui uma regra, é a de que sua própria verdade encontra eco em sua forma, e se manifesta na autorreflexividade de seu autor e seus procedimentos. É escrita viva que, como a vida, manifesta sua imperfeição e seus descaminhos, que sua e que sangra, mas que também se regozija com suas próprias aventuras.

Fundada nessa consciência de não identidade, equilibrando-se entre o irrepresentável e a liberdade de criação, é marcada por elemento de crise, que encontra eco na afirmação de Flusser de ser tão perdida quanto a humanidade que lhe dá origem. Por isso, é a escrita que ele assume para articular a sua própria experiência de crise, parafraseando Rilke, ao dizer que o ensaio é o meio ideal para quem é “exilado nos picos do coração”.

O ensaio, essa forma híbrida entre poesia e prosa, entre filosofia e jornalismo, entre aforismo e discurso, entre tratado acadêmico e vulgarização, entre crítica e criticado, constitui um universo que é habitat apropriado para o “exilado nos picos do coração”. (Flusser, 2007. p. 83)

Ao assumir esse gênero “degenerado” para escrever, Flusser borra as fronteiras entre literatura e pensamento crítico, afirmando a potência criativa da liberdade de pensamento que não busca soluções definitivas. O ensaio é ato discursivo com características particulares: trata-se de conhecimento que se faz por meio de tipo específico de escrita, não pautada pela sistematização, mas pela subjetividade, e, por meio delas, pela contestação da noção de verdade una e estável. Mais ainda, de conhecimento voltado para o outro, uma vez que se faz escrita, em relação ao mesmo tempo discursiva e dialógica; uma vez que se quer transmissora de informações ou ideias, mas que o faz de maneira aberta, que se completa no leitor. Nesse sentido, a liberdade de pensamento do ensaio converte-se em ação responsável. O ensaio publica o privado, fazendo dele modelo de ação por escancarar que é o ordinário, instável e transitório a medida da dignidade humana.

²²² Adorno, 2003, p. 37.

No caso de Flusser, essa medida é atravessada pela experiência de exílio, que o joga na condição inarticulável da falta de fundamento. Nesse sentido, arrisco dizer, contrariando Adorno, que *Bodenlos* é uma “obra-prima” do gênero ensaístico. Todas as escolhas do livro revelam a preocupação com forma capaz de articular essa condição, mantendo latente sua impossibilidade e ressaltando sua instabilidade pelas elipses, pelas fissuras e pelos silêncios, tanto quanto pelas afirmações e escolhas. Se Adorno afirma a resistência do gênero a esse paradigma, associado às noções de ideal e totalidade, é a própria impossibilidade de *Bodenlos*, enquanto obra jamais concluída, que a eleva a esse status. Forma e conteúdo são cuidadosamente trabalhados ao longo de duas décadas para formular uma espécie de síntese – não no sentido de mistura, mas no sentido que Flusser dá ao termo, levando em conta a evidência e a permanência de todos os fragmentos que a compõe – de vida sem fundamento, portanto igualmente impossível. Ao mesmo tempo, constitui-se em prolongamento e realização dessa mesma vida. Sua fragmentação, ao mesmo tempo em que constesta as noções de início e de totalidade, testa formas para diferentes expressões, evidenciando a ligação entre forma e conteúdo, e contestando a validade de um único caminho e uma única verdade.

O *Monólogo*, primeira parte do livro, que mais se assemelha a autobiografia tradicional, percorre trajetória que vai do desespero da perda das raízes, centradas em uma Praga tida como centro do mundo, herdeira de uma tradição cultural e intelectual na qual havia estabelecido origens e sentido, à esperança de encontrar-se em uma língua, confundida com cultura na qual poderia agir e reconhecer-se. Contesta, desse modo, as genealogias, corta com cronologias tradicionais, ao criar início para si – início que se redefine a cada nova seção. Embora seja autorreflexivo em sua escrita, interrompendo-se por diversas vezes para se colocar, ora guiando o leitor por seus pensamentos, ora confundindo-o, atraindo-o para o presente da escrita, o texto, durante todo seu percurso, dissimula esse presente, silenciado para dar voz ao período que vive no Brasil e às relações que aqui estabelece. Nenhuma palavra sobre o período de intensa produção e circulação mundial, que lhe rendera reconhecimento mundial por meio de obras como a *Filosofia da Caixa Preta*, dedicada à reflexão sobre a fotografia e, com ela, às imagens técnicas. Em presente estendido, cria passado infinito. E o faz, por todo o livro, sobretudo nas seções seguintes, de forma fragmentada, em textos e partes que se articulam entre si sem continuidade, podendo ser lidos também separadamente.

Esta forma de escrita espelha, inclusive, o processo que Flusser conduz em toda sua vida produtiva. Em *Bodenlos*, *The Freedom of the Migrant* e *Pós-história*, é possível identificar textos que foram publicados em versões independentes em outros livros e coletâneas. É o caso do diálogo com Romy Fink e do capítulo que abre a seção *Reflexões*, chamado *Habitar a casa na apatridade*. O primeiro foi publicado no livro *Ser Judeu*, lançado no Brasil apenas em 2014, e o último, em *The Freedom of the Migrant*. Mas é possível que outros textos também tivessem tido outros destinos. Isso porque Flusser escrevia traduzindo-se e retraduzindo-se, fazendo desse processo seu método de trabalho. Em *Retradução enquanto método de trabalho*, confessa “nenhuma das ‘minhas’ línguas é central, e mantenho relações ilícitas de amor e ódio com todas elas, relações que são todas de intensidade comparável, mas cada qual com colorido distinto”.²²³ O resultado é o transbordamento, na escrita, de elementos, sonoridades e, sobretudo, de estranhamento constante na forma de imagens e de determinado clima – para usar o termo do autor –, que se convertem em uma espécie de língua própria, na qual resistem resíduos das diversas línguas, e que só existe enquanto prática escrita.

No capítulo dedicado à língua brasileira, descreve como opera a criação dessa língua particular. Pouco importa, nesse sentido, a veracidade das informações, mas o esforço de significá-las em preocupação formal, que seria, por si só, expressiva de determinada condição. Diz apaixonar-se pelo português e começar a manipulá-lo, tomando-o como semelhante e cúmplice, ao assumi-lo como “matéria-prima para realizar a vida” – a meta era “tornar-se escritor brasileiro”.²²⁴ Era a língua que deveria ser manipulada pelo alemão, a partir do qual havia realizado sua educação formal em uma Praga germanizada. Mas um alemão contaminado pelo tcheco materno e cortado por cada uma das outras línguas e leituras que lhe constituíam:

Eis, pois a situação na qual a gente se abria ao português: ia ser a língua que devia ser absorvida para ser manipulada pelo alemão invadido pelo tcheco, latim, grego e hebraico, e pelo inglês, tendo Ortega como modelo. Tarefa, novamente, para toda uma vida. A vida recomeçava. (Flusser, 2007, p. 75)

Flusser vê a língua como algo orgânico, portanto, vivo, e a língua “brasileira” como altamente complexa, pois “sua sintaxe desafia o manipulador,

²²³ Flusser, 2013.

²²⁴ Idem, 2007, p. 71.

mas se quebra com grande facilidade”.²²⁵ Encanta-lhe sua sujeição a interferências; sua potência de reflexividade e sua sedução vem do convite a ser quebrada e, assim, libertar-se das regras que a prendem. É aberta a receber novos termos e multiplica significados a partir da simples alteração de palavras em uma frase ou mesmo de nuances de oralidade – “a língua portuguesa é posta em questão, toda ela, toda vez que vai sendo manipulada”.²²⁶ Diferente de suas outras línguas, “a ortografia muda constantemente por convenção acadêmica (quase diplomática) e para adaptar-se ao fluxo das pronúncias em diferentes contextos”,²²⁷ o que faz com que seja quase cantada, à medida que o ritmo se coloca como elemento expressivo fundamental.

A maneira que conta ter encontrado para articular linguisticamente sua experiência de falta de fundamento no português foi usar seu caráter rítmico para introduzir elemento dissonante: o hexâmetro, ou seja, a acentuação da primeira sílaba, tônica da sua língua materna. Trata-se de estratégia de ressaltar certo estranhamento na sensibilidade da leitura, porém, de modo não racional, brincando com a forma para causar o desconforto daquele que se vê forçado a viver entre línguas.

O desafio era, pois, este: hexametrizar a língua portuguesa. Isto era assim porque o hexâmetro é ritmo em tudo oposto ao “espírito” do português, mas inato na gente, e porque o hexâmetro articula um clima épico e dramático que convinha à gente, tanto direta como ironicamente, para comunicar sua mensagem (que era sempre a da existência sem fundamento). Mas estava igualmente claro que o uso do hexâmetro excluía o fazer poesia no sentido exato do termo. Isto teria sido arcaísmo inautêntico e preciosismo. [...] De modo que, se a gente se viu desafiada pela língua portuguesa a escrever hexametricamente, a gente se viu obrigada a escrever prosa. De preferência, ensaios. Mas o problema era que o hexâmetro devia ficar de tal maneira escondido no texto que o leitor, embora comovido por ele, não devia senti-lo conscientemente. Devia sentir certa estranheza no texto, sem poder localizá-lo. (Flusser, 2007, p. 80-81)

O autor confessa o fracasso de sua empreitada, no sentido de que foi compreendida por muitos como falta de domínio da língua portuguesa. Este fracasso, por outro lado, cumpre com sucesso o papel de estranhamento que queria atingir. Além disso, é como se o português o levasse naturalmente ao ensaio, por sua maleabilidade e abertura, por ser impossível controlá-lo, mas, principalmente, por ter essa dimensão rítmica, portanto, sensorial, que extrapola sua própria visualidade.

²²⁵ Flusser, 2007, p. 76.

²²⁶ Ibidem, p. 77.

²²⁷ Ibidem, p. 78.

O esforço com o qual afirma manipular o português coloca em jogo a dialética entre a liberdade daquele que perdeu todas as bases de sua vida e a disciplina controlada com que trabalha, como escultor, em uma escrita que dá novo significado a esta vida. Do modo como construída no *Monólogo* de *Bodenlos*, afinal, a própria vida de Flusser parecer ter sentido na escrita.

Tendo sua autobiografia como espaço de confecção de sentido à sua vida, é possível supor que o “ser ensaísta brasileiro”, que persegue e alcança, acaba por balizar sua atitude frente à escrita de modo geral, não apenas frente à língua portuguesa. Trata-se de escrever que entende as imagens que usa como compor letras em superfície – de modo que todos os temas do mundo deveriam caber no espaço das quatro páginas datilografadas que correspondiam à sua coluna no Estado de S. Paulo –, uma espécie de fazer desenho, como na poesia concreta, mas também como compor partituras – a exemplo do tempo-espaço de 50 minutos de aula, nos quais os textos de *Pós-história* foram originalmente apresentados em diversas línguas.

Por meio da ação, do trabalho constante e disciplinado, e da prática da tradução de seus próprios escritos, que dão a eles sutis camadas de sentido, o ensaio é espaço onde a forma encontra a razão. Onde é possível sentir o traço sutil da transição da poesia à prosa,²²⁸ para Max Bense, marca de grandes obras literárias. Este, a pedido de quem Flusser se empenhou na tradução de partes das *Galáxias*, de Haroldo de Campos, para o alemão, ressaltava a potência do tipo de escritor que se coloca ao mesmo tempo como intelectual, representante de uma convicção, e poeta, ou artista, que opera na criação. Trata-se de reunir, a um só tempo, as dimensões éticas e estéticas do trabalho de escrita. “Só o escritor movido por uma convicção pode igualmente ser cientista, filósofo, crítico político ou religioso.”²²⁹

Ora, pode-se observar nesses mesmos escritores uma peculiar coincidência de convicção e criação. Esses autores são todos casos intermediários, no sentido mais genuíno da palavra. Em sua criação reside inegavelmente a poesia, mas a expressão, a forma como a criação se dá e apresenta, é da ordem do argumento porfiado – não do argumento fundado no páthos ou na demonstração cabal e grandiosa, mas do argumento que se articula discretamente, por meio da repetição incansável. Tal prosa lança luz e vida sobre objetos de que ela fala e que ela gostaria de dar a conhecer; ao mesmo tempo, ela fala sobre si mesma, ela se dá a conhecer como expressão autêntica do espírito. (Bense, 2014)

²²⁸ Bense, 2014.

²²⁹ Ibidem.

O ensaio, assim, é ainda o espaço onde a forma e a razão encontram a vida, onde não apenas o conhecimento, mas também sua expressão, põem em movimento a vontade do autor, nas palavras do mesmo Bense. É terreno intermediário, expressão de modo de pensar e agir, ser e conferir significado, onde os argumentos vão se revelando aos poucos, pela repetição e pelo estranhamento, pela ironia que esconde mais do que expõe.

Fazendo eco ao contraponto que Adorno faz do ensaio do *Discurso sobre o método*, em texto de 1967, Flusser faz defesa ao gênero ensaístico, contrapondo-o ao que seria o gênero acadêmico, que, em suas palavras, reuniria honestidade intelectual com desonestidade existencial – quem recorre a ele empenha o intelecto, tirando fora o corpo.²³⁰ “Substitui o ‘eu’ pelo bombástico (embora aparentemente modesto) ‘nós’, ou pelo ‘se’, que não compromete.”²³¹ Ao contrário, o ensaio seria estilo vivo, espontâneo, uma vez que pessoal. Sua escolha é decisão existencial e, portanto, arriscada.

Direi que a escolha entre fazer um tratado e um ensaio é uma decisão existencial no sentido estrito do termo. Marcará minha atitude perante os que lerão meu trabalho, “os meus outros”. No caso do tratado, pensarei meu assunto e discutirei com meus outros. No caso do ensaio, viverei meu assunto e dialogarei com meus outros. No primeiro caso, procurarei explicar meu assunto. No segundo, procurarei implicar-me nele. No primeiro caso, procurarei informar os meus outros. No segundo, procurarei alterá-los. A minha decisão dependerá, portanto, da maneira pela qual encaro meu assunto e os meus outros. No ensaio, assumo-me no assunto e nos meus outros. No ensaio, eu e meus outros são assunto dentro do assunto. No tratado, o assunto interessa, no ensaio, intersou e intersomos no assunto. A decisão pelo tratado é desexistencializante. É a decisão em prol do “se”, do público, do objetivo. (Flusser, 1998, p. 94-95)

O “a gente” de *Bodenlos* ou o “nosso” de *Pós-história* encontram seu sentido e comprometem-se com a escolha do ensaio. Marcam a decisão existencial de tratar seus assuntos de maneira pessoal e subjetiva, ou seja, na verdade da convicção, que contesta a verdade objetiva e unívoca sobre a qual se apoia o discurso científico. Essa opção marca, ainda, a abertura ao outro. Entrelaçam autor e leitor em uma arriscada dança na qual o assunto pode perder-se – e talvez se realize exatamente nessa perda, adquirindo novos sentidos. Assim, de certa forma, a opção pelo ensaio é falsa opção. Escreve ensaios quem vive ensaísticamente, e, nas palavras de Flusser, “quem tem a sua práxis, quem vive ensaísticamente, (isto é, não quem apenas escreve ensaios, mas aquele para o qual a própria vida é ensaio

²³⁰ Flusser, 1998, p. 93.

²³¹ *Ibidem*, p. 94.

para escrever ensaios), sabe que, a rigor, o problema do tema a ser escrito nunca se coloca”.²³² O tema do ensaio, nesse sentido, não será nunca assunto em si, mas sempre um assumir-se perante determinado assunto, em relação a seus leitores. Por meio dessa opção, Flusser assume-se igualmente discurso e diálogo, ou tentativa de equilibrar-se entre ambas as categorias – a partir das quais sintetiza sua compreensão de mundo –, mesmo que precariamente. “Pois uma das ambivalências do ensaio é seu caráter a um tempo monológico e dialógico, isto é: ser um monólogo em busca de resposta.”²³³

Bense dirá que o ensaio é forma de literatura experimental, no sentido em que tira seu substrato do universo da experiência, portanto, da vida. Em Flusser, essa vida é formada por contexto e contatos, como sugere a inclusão de textos sobre outros e de textos sobre os temas marcantes de sua vida intelectual em escrita de si, por exemplo. A atitude de Flusser em relação aos temas que apresenta é de contestação da sistemática do *status quo* científico e de valorização da experiência. “Já falei, em outro lugar deste trabalho, da minha dupla aproximação com a teoria da comunicação: a partir da minha obsessão linguística, e a partir de uma filosofia da ciência como eu a entendia”.²³⁴ Essa atitude é o que lhe permitirá, ao longo de sua vida, transitar por áreas de saber tão distintas como linguagem e novos meios de comunicação, natureza e religião, ciência e fenomenologia. Com isso, é o seu entrelaçamento aos temas sobre os quais escreve que configura o substrato de suas teorias.

Ensaio é literatura experimental também por articular escrita e vida, ou prática e teoria. Isso impõe autorreflexividade da escrita, que se entende, antes de tudo, prática e exercício constante, mas que permite a Flusser brincar, jogar com todas as referências que lhe constituem, como na irônica *Introdução* – aludindo um tratado acadêmico – da seção *Discurso*, na qual diz:

Doravante descreverei minhas investidas, e a maneira como o mundo a elas resistia. E tal descrição será, ela própria, investida contra o mundo. Em outros termos: até aqui dei depoimento engajado quanto ao meu mundo, doravante darei depoimento engajado quanto ao meu engajamento. Em suma: até aqui falei e escrevi a respeito de coisas e homens, e doravante falarei e escreverei a respeito do meu falar e escrever sobre coisas e homens. (Flusser, 2007, p. 201)

²³² Flusser, 2007, p. 83.

²³³ Ibidem, p. 83.

²³⁴ Ibidem, p. 212.

No diálogo com Haroldo de Campos, Flusser reflete sobre o que chama de dialética entre espontaneidade e deliberação, a mesma que subjaz à falsa escolha entre ensaio e tratado, como o preço a ser pago pela perda de ingenuidade do distanciamento de si mesmo. Essa condição de autorreflexividade, em que, “ao fazer, sabemos o que estamos fazendo, como o estamos fazendo, e dentro de certos limites até porque [sic] o estamos fazendo e para que o estamos fazendo”²³⁵ – que não é senão o mesmo falar e escrever a respeito do próprio falar e escrever –, é a metaprática do ensaio. A prática do ensaio influencia a própria prática da vida e, por isso, todo ensaio é ensaísmo de uma vida-ensaio.

Por isso, Flusser, em *Pós-história*, clama pela reformulação da noção de teoria, de modo a levar em conta outros tipos de saber que não o da ciência objetificante. Que não se furte à valoração, mas que a ressalte como condição necessária de produção de conhecimento. Forma de conhecimento que não prove, mas que ponha à prova aquilo que está próximo, num contexto em que o saber científico não se refere mais à concretude da vida – “Parece, pois, que pode haver outro tipo de saber, proveniente de outro tipo de disciplina (por exemplo, da filosofia, da intuição artística, etc.) [...]”²³⁶.

A relação do ensaio com a experiência, seu caráter experimental, sugere ainda ser ele próprio uma experiência, no sentido de tentativa, como aponta Starobiski. Tentativa de conhecimento outra que se implique em seu próprio objeto. É busca de resposta na qual a resposta importa menos do que a busca em si. “Para o ensaísta, a cultura é um tecido linguístico que sai de um tear no qual ele próprio é chamado a manipular os fios. Não é no tecido, é no tear que se deve engajar [...]”²³⁷ Como aponta Bense, o ensaio não busca formular leis, ao contrário:

Escreve ensaísticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que se pode dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor. O ensaio busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições da escrita. (Bense, 2014)

Essa valorização do transitório, daquilo que se dá a conhecer nas condições de escrita, é, por sua vez, o reconhecimento do movimento e da transitoriedade da vida em si e, portanto, da condição de instabilidade do próprio homem. Contra o

²³⁵ Ibidem, p. 145.

²³⁶ Ibidem, p. 58.

²³⁷ Ibidem, p. 83.

conhecimento que objetifica na busca de verdades estáveis, o ensaio inscreve o processo de dar a conhecer algum objeto – o que pode ser igualmente conclusão ou origem de pensamentos, como bem observa Bense.

Nesse sentido, é interessante ler *Fenomenologia do brasileiro* como tentativa de compreensão e apreensão de determinada realidade que estava prestes a abandonar – antes de o saber. O clima do livro se distingue inteiramente daquele de *Bodenlos*. Enquanto o primeiro celebra, o segundo parece ruminar para despedir-se. O ponto de vista do intelectual brasileiro emigrado da Europa deu lugar ao ponto de vista (e de vantagem, como no “*vantage point*” de *The Freedom of the Migrant*) do apátrida, entendido como aquele que armazena várias pátrias como forma de não se enraizar em nenhuma – ou seja, capaz de operar síntese que não misture, mas que crie espaço novo. O Brasil de *Fenomenologia* está fortemente fincado no presente, como justificado no capítulo final, e atesta a esperança de que aí a humanidade comece a acordar para o progresso que a leva para o abismo. O Brasil de *Bodenlos* é passado presente e, em certo sentido, seus diálogos prestam contas a *Fenomenologia*. Dos dois desfechos possíveis, sinalizados em *Fenomenologia* – “ou o Brasil é um país em pleno desenvolvimento (vale dizer, à beira daquele abismo), ou o Brasil é país que dá origem a uma nova maneira de estar no mundo”²³⁸ – é o primeiro que parece ter se concretizado, e o livro, assim, se revela fracasso.

Contudo, o fracasso de *Fenomenologia* é também a epopeia do ensaio, que dá a conhecer seu objeto no processo de escrita. Embora ele ateste o fim de determinada esperança, ele parece ser o início de uma série de pensamentos – em particular sobre sua própria condição de exílio. Se em *We need a Philosophy of Emigration*, Flusser ainda é emigrante da Europa e imigrante no Brasil, clamando por filosofia da emigração que permitisse ao homem experimentar a liberdade de rearticular suas referências, no fim de sua vida, opõe-se ao nacionalismo como um todo e nomeia o projeto do livro não publicado de “liberdade do migrante”.

O *homo ludens* que estaria surgindo no Brasil de *Fenomenologia*, no início dos anos 1970, aquele para quem a arte é melhor do que a verdade e que joga com os elementos que lhe constituem subvertendo as leis históricas, é visto, em *Pós-história*, justamente naqueles lugares em que o progresso histórico teria chegado em seu ponto de ebulição, ou seja, nas sociedades ditas “velhas”, onde o futuro já

²³⁸ Idem, 1998, p. 166.

estaria realizado na forma do eterno retorno. Através das páginas do primeiro livro, Flusser enxerga no interesse burguês em cultura a fuga de realidade insuportável, que pode acabar representando o engajamento em nova realidade brasileira. Na outra obra, deposita na arte, ou na criação, para falar com Bense, a potência de emancipação do homem da cultura, entendida como modelo por meio do qual captamos o mundo.

A arte, embora não somente ela, mas sobretudo ela, configura-se em gesto por meio do qual é possível retornar “às coisas mesmas”, como diz, em *Pós-história*, em relação também à fenomenologia. Não se trata de instrumento reificado, mas gesto simbólico que pode se manifestar de outras formas. “A viscosidade ambivalente da arte está na viscosidade ambivalente da cultura toda.”²³⁹ Ela publica o privado, como diz Flusser, ou media o imeditado, o que entende como maneira de interromper o funcionamento do programa que carrega a história para o abismo da pós-história. O privado e o imediato devem ser entendidos como a experiência concreta que informa – ou seja, dá forma e, portanto, sentido – a realidade como vivenciada por cada um; tarefa que se revela ao mesmo tempo vitoriosa e fracassada, na medida em que nega a objetividade. Em *Pós-história*, dirá:

Todos os ensaios precedentes procuraram captar tal reviravolta do privado em político, alguns explicitamente, a maioria implicitamente. Não conseguiram por certo captá-la, dada a viscosidade escorregadiça de tal salto do concreto para o símbolo necessariamente abstrato. Não obstante: embora os ensaios tenham falhado, continuo convicto da necessidade de ensaiá-los na situação na qual estamos. Continuo convencido que, para quem sofreu na própria carne e no íntimo da mente a ruptura atual do solo que nos sustenta, a única atitude digna é a de procurar reconquistar o contato perdido com a vivência concreta. E de, em seguida, procurar articular o inarticulável. Procurar *mediar* o *imediato*. (Flusser, 2011, p. 189-190)

Com Samson Flexor, que se inspira em Marx, Flusser entende o artista como órgão instaurador da nova realidade para a humanidade – “artista é quem sonha e projeta seus sonhos sobre a realidade, e será vanguarda se tais sonhos subverterem a infra-estrutura [sic] da realidade e provocarem salto revolucionário seguinte”.²⁴⁰ A atitude do artista é desalienadora por trazer à superfície – literalmente, dar forma – o imaginável, tornar consciente o inconsciente. Eleva, assim, a sensibilidade e a imaginação ao status de conhecimento, ao torná-la objeto material. Sobre Mira

²³⁹ Idem, 2011, p. 159.

²⁴⁰ Idem, 2007, p. 121.

Schendel, dirá que suas obras são “ensaios de tornar imagináveis conceitos” ao procurar traduzir “o conceito de transparência e o conceito de significado em imagem de transparência e imagem de significado”.²⁴¹ O privado é exatamente aquela sensibilidade que confere ao homem sua condição de humanidade e cuja expressão constitui ato de liberdade.

O problema e a potência da liberdade são desses temas que surgem no trabalho de Flusser, por meio do argumento que aparece em repetição incansável, sob diferentes nuances. Associada à responsabilidade e à potência criativa, a liberdade é o que torna possível aos homens se identificarem como tais. Assim, reconhece-se no artista – por meio de Samson Flexor – afirmando “a gente não era artista, mas professor e ensaísta. Os sonhos da gente não eram visões, mas dúvidas, e tais dúvidas, quando comunicadas, atingiam as infra-estruturas [sic], embora indireta e lentamente”.²⁴² Suas dúvidas articulam-se na forma do ensaio.

As aproximações e afastamentos estabelecidos entre as quatro obras sobre as quais se debruça este trabalho só se justificam tendo a escrita ensaística como medida. É ela esse espaço cinzento e zona viscosa onde estética é ética. Onde o inexplicável adquire formas para ser comunicado, mesmo sob o risco de fracassar. A opção pelo ensaio é, antes de tudo, a opção pela tentativa e, com ela, pela dúvida. Ela compartilha a viscosidade escorregadia da arte e, sobretudo, da própria experiência de Vilém Flusser, enquanto quem sofreu na própria carne e no íntimo da mente a ruptura atual do solo que sustenta toda a humanidade.

Segundo Bense, o ensaio é a forma da categoria crítica do espírito humano, ele articula a crise da vida e do pensamento à qual estão todos os homens, em alguma medida, submetidos.

Ao privilegiar a forma literária do ensaio, o crítico se instala naquele terreno intermediário entre o estado ético, e um lado, e o estado estético-criativo, de outro; não pertence a nenhum dos dois, seu lugar é essa zona intermediária, o que, de um ponto de vista sociológico, significa que ele se situa entre as classes e entre as épocas, que ele encontra seus confrades ali onde se preparam as revoluções (explícitas ou silenciosas), as resistências, as subversões. (Bense, 2014)

Bense aponta que desde seu nascimento, o ensaio marca épocas críticas. Montaigne e Bacon, em França e Inglaterra, respectivamente, inauguram tradição crítica que se consolida nos séculos seguintes. Também o Romantismo alemão é marcado pelo ensaio, tanto em forma de literatura experimental, quanto de crítica

²⁴¹ Ibidem, p. 190.

²⁴² Ibidem, p. 123.

teórica sobre a própria escrita. Desta tradição saem, por exemplo, Adorno, teórico do ensaio e arauto da impossibilidade de se fazer poesia após Auschwitz, e Walter Benjamin, que afirma que todo monumento de cultura é também monumento de barbárie e que aponta o assombro com os episódios do século XX: “Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável”.²⁴³

Todos esses críticos encontram-se nessa zona intermediária entre os tempos e, portanto, trazem consigo elementos de ambos os tempos que os constituem – aquele cujo fim sua própria existência atesta e aquele que inauguram. Mas, na maneira única como expressam e articulam essa espécie de fenda no tempo, são também exemplos de tempo nenhum, de crítica pura e simples, da capacidade de reflexão que impõe movimento à vida e ao mundo. Nesse lugar intermediário, que ainda não é e já não é mais, o ensaio se constitui o espaço de crítica, onde reflexão se converte em ação apenas por se fazer manifesta. Sua própria expressão é contestação, é inauguração de um tempo único e particular, cujas consequências são impossíveis de prever.

O que aproxima épocas, sensibilidades e formas tão distintas como Montaigne e Flusser, a ponto de atribuir a ambos um mesmo tipo de escrita, é a condição de crise com a qual negociam os autores. O que o ensaísta coloca em pauta é o exemplo do único que se contrapõe à falsa homogeneidade teleológica das explicações tradicionais do mundo, revelando a dissonância entre o tempo histórico e do discurso científico, entre outros, e o tempo humano. Frente à instabilidade do mundo e de si próprio, o ensaísta contesta a história e ensaia categorias – ou desenha mapas – de compreensão e conhecimento que partam de sua própria sensibilidade, como Flusser faz com a criação de seu glossário, com a própria ideia de pós-história ou, em *Bodenlos*, ao dizer:

A cronologia, para a qual o tempo é um fluxo que parte do passado rumo ao futuro ao longo de uma régua métrica marcada com intervalos uniformes (anos, horas, minutos), é método falsificador da memória, para a qual o tempo é um fluxo que parte do presente rumo ao passado ao longo de régua aproximadamente logarítmica na qual os primeiros minutos ocupam espaço maior que os últimos anos. (Flusser, 2007, p. 92)

É da consciência do presente, como espaço do transitório, que surge o homem em sua concretude. O que o ensaio publica e materializa tornando modelo

²⁴³ Benjamin, 2011, p. 226.

é o homem, em sua vulnerabilidade e mutabilidade, com sua própria medida de conhecimento e experiência.

No caso de Flusser, essa medida é profundamente marcada pela condição de exílio, ela própria experiência crítica do nosso tempo. Em suas palavras, “a transcodagem do nosso mundo pelos aparelhos provocou a migração dos povos” e “a migração dos povos embaralhou a história e a geografia”.²⁴⁴ A experiência concreta do exilado escancara a crise em que vivemos. Ele traz consigo o desconforto de não ter lugar, a estranheza de outras línguas, de outras religiões, outros tempos e outras culturas, e torna clara a incapacidade de lidar com diferenças. Ao mesmo tempo em que fixa identidades que a ele se contrapõem, sua própria existência é a prova da ruína de qualquer ideia de estabilidade. Ele é o outro que está em nós mesmos – que nos obriga a rearticular nossas referências, entendendo-nos como outros. O exilado, assim, permite reconhecemo-nos em nossa condição instável e sobretudo limitada, ou finita, de ser humano, e, com isso, abre espaço para a interpessoalidade.

Porém, a experiência de falta de fundamento é inarticulável e não pode ser precipitada sem ser falsificada, mas é fundadora, na medida em que força a construção de mapas para se localizar. A perda da terra natal e do universo de símbolos e significados que vêm com ela representa fissura impossível de ser transposta, mas que dá espaço à criação de novos símbolos e significados para a reconfiguração de todas as categorias de visão e compreensão do mundo. Sua urgência faz dela substrato de toda a nova realidade que se constitui a partir dela.

Nesse sentido, o exílio adquire potência – Flusser vai além, ao dizer que o exilado é vanguarda do futuro. Isso porque, como diz em *Pós-história*, somos todos desenraizados, no sentido de que o chão no qual repousam nossas raízes sofreu tremor tectônico e, como consequência disso, “o mundo se tornou estranho, não mais merece confiança, e, enquanto estrangeiros nele, podemos criticá-lo”.²⁴⁵ O exílio é, assim, condição de crise que se transforma em condição crítica. Mais ainda, a condição de exílio, em Flusser, permite enxergar o desenraizamento de toda a sociedade contemporânea.

Assim, o ensaio, como aparece através das obras de Vilém Flusser, é a forma ideal para articulação de sua própria experiência de exilado, indissociável do tipo

²⁴⁴ Flusser, 2011, p. 90.

²⁴⁵ Ibidem, p. 90.

de conhecimento que se apoia exatamente na experiência mais do que no discurso científico tradicional. Por meio de sua experiência particular, que Flusser extrapola para a experiência do homem contemporâneo de forma geral – esse desenraizado do tempo e do mundo –, é possível intuir que o ensaio, nesse sentido, é meio que expressa de forma urgente as incongruências e a instabilidade do mundo contemporâneo.

Para Flusser, nosso tempo, o tempo da pós-história, que tem em Auschwitz seu marco simbólico e que tornou claro o processo de transformação do homem em objeto do próprio homem, fez surgir nova cultura, que traz consigo o germe de sua própria superação.

Em lugar e tempo nenhum tem sido fácil a vida humana, porque tem sido, em toda parte e sempre, vida e cultura. Pois cultura é simultaneamente des-alienação e alienação, mediação e encobertura, emancipadora e condicionante. Tal ambivalência do ambiente em cultura no qual o homem se encontra cria tensões externas, entre o homem e seu ambiente, e internas, no interior da sua consciência, dificilmente suportáveis. Por isto procuravam os homens, em toda parte e sempre, escapar a tal tensão e embriagar-se. Inventaram meios entorpecentes. Tais meios são característicos da existência humana: o homem não é apenas ente que produz instrumentos, mas também ente que produz instrumentos para escapar à tensão produzida nele por instrumentos. (Flusser, 2011, p. 153)

O embaralhamento de história e geografia proporcionado pelos fluxos de homens, cada qual com seu pequeno universo pessoal de símbolos e significados, pode, finalmente, criar as condições para a superação da própria história e geografia como instituições condicionantes do homem. “*The postwar period has taught us not to trust in hard thing or in persons even more hardened but to look through them.*”²⁴⁶ Em contraponto à existência assentada, surge a existência nômade, que flutua como sopro de vento, que se baseia na experiência e não na posse de verdades sólidas, e que torna urgente a renovação de categorias de compreensão e explicação do mundo.

O homem contemporâneo é desenraizado e, frente a isso, ele pode procurar proteção dos outros homens, esses estranhos, ou embriagar-se na própria estranheza de mundo em que paredes e solos são feitos. Flusser coloca-se ao lado deste último, optando pela liberdade do migrante que se articula na forma do ensaio, esse gênero ideal para o “exilado nos picos do coração”. O ensaio é gênero desenraizado, apátrida, no sentido que dá Flusser de ter em si fragmentos de muitas pátrias para negá-las a todas. Mais ainda, como observa Bense, o ensaio serve à

²⁴⁶ Idem, 2003, p. 49.

crise e à resolução da crise ao levar o espírito a experimentar, e, ao fazê-lo, ele se torna mais do que simples expressão da crise.²⁴⁷

Assim, cada uma de suas obras é a forma da liberdade e, ao mesmo tempo, ação informativa do valor da liberdade para o homem. Por meio de suas metáforas e imagens, contrastes e analogias, é possível captar homem que, consciente da instabilidade do mundo, finca raízes no papel, criando para si espaço possível.

²⁴⁷ Bense, 2014.

7

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

_____. **Minima Moralia**. Lisboa: Edições 70, s/d.

_____. Educação após Auschwitz. In: _____. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 1995. p. 119-138.

AGAMBEN, Giorgio. Política del exilio. **Cuadernos de crítica de la cultura**. Barcelona, n. 26-27, 1996. Traducido por: Dante Bernardi Archipiélago.

_____. Mais além dos direitos do homem. 1998. Disponível em: <<http://www.oestrangerio.net/politica/172-mais-alem-dos-direitos-do-homem-degiorgio-agamben>>. Acesso em: 07 abr. 2014.

_____. We Refugees. **Symposium**. Periodicals Archive Online 49, 2; p. 114. Summer 1995.

_____. O que é um dispositivo?. **Outra travessia**. Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005. ISSN 2176-8552. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>>. Acesso em: 05 fev. 2018. doi: <http://dx.doi.org/10.5007/%x>.

AIBE, Mayumi Senra. A figura do intelectual exilado em Edward Said. **Estação Literária Londrina**. vol. 10A, p. 66-76, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A-Art5.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

APPLEBY, Joyce; HUNT, Lynn; JACOB, Margaret. Introduction. In: **Telling the truth about history**. New York: Norton, 1994.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.

_____. **A vida do espírito**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

_____. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

_____. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

_____. We refugees. In: _____. **The Jewish Writings**. New York: Schocken Books, 2007.

ATKINS, G. Douglas. **Tracing the essay**: through experience to truth. Athens and London: The University of Georgia Press, 1943.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2002

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARTOV, Omer. Wartime Lies and Other Testimonies: Jewish-Christian Relations in Buczacz, 1939-1944. **East European Politics and Societies**. vol. 25, n. 3, p. 486-511, ago. 2011.

_____. Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik's Other Planet: Israeli Youth Imagine the Holocaust. **Jewish Social Studies**. New Series, vol. 3, n. 2, p. 42-76, dez./mar. 1997.

BATLICKOVA, Eva. **A época brasileira de Vilém Flusser**. São Paulo, Annablume, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p.18.

BENDER, Sarah. Transgenerational effects of the Holocaust: past, present, and future. **Journal of Loss and Trauma**, 9:205-215, 2004.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: _____. **Obras Escolhidas II**: Rua de Mão Única. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENSE, Max. **Inteligência brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. O ensaio e sua prosa. **Revista Serrote**, n. 16, 2014. Disponível em <<https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

BERNARD-DONALS, Michael; GLEJZER, Richard. Between Witness and Testimony: Survivor Narratives and the Shoah. **College Literature**, vol. 27, n. 2, p. 1-20, mar./jun. 2000.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. **O livro por vir**. Tradução de Leyla-Perrone Moyses. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BURKE, Peter. **Montaigne**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

- BUTRYM, Alexander J. **Essays on the essay. Redefining the genre**. Athens, London: University of Georgia Press, 1989.
- CAMPRUBÍ, Carles Besa. El ensayo en la teoría de los géneros. **Castilla. Estudios de Literatura**, 2014, n. 5, p. 101-123.
- CARDOSO, Rafael. Introdução. In: _____. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CHARTIER, Roger. History between narrative and Knowledge. In: **On the edge of the cliff: History, language and practices**. Baltimore: John Hopkins University Press: 1997. p. 13-27.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: SANTOS, José Reginaldo (org). **A experiência etnográfica. A antropologia e literatura no século XX/James Clifford**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. p. 80
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012
- CORBISIER, Roland. **Autobiografia filosófica**. Das ideologias à teoria da práxis. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.
- COSTA LIMA, Luiz de. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p.40-56.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. **Memórias para Paul de Man**. Barcelona: Editorial Gedisa, 1989.
- _____. **Otobiografias**. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- _____. **Velos**. Buenos Aires: Siglo xxi editores, 2001.
- DOUBROVSKY, Serge. **Autobiographiques**. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- DUARTE, Lélia. Ironia, humor e fingimento literário. **Cadernos de Pesquisa**, n. 15, 1994.
- DUARTE, Rodrigo. A plausibilidade da pós-história no sentido estético. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 34, p. 155-180, 2011 (edição especial 2).
- _____. **Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos**. São Paulo: Annablume, 2013.
- FERRER, Sidney Rodrigues. **Marginal e apátrida na filosofia brasileira: uma análise sociológica sobre Vilém Flusser**. 2012. Dissertação (Mestrado em

Sociologia) –Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FOUCAULT, Michel. Escrita de si. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **O que é um autor?**. Lisboa: Veja, 1992.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund. A dinâmica da transferência. In: _____. **Obras Completas**, vol. XII – (4), 1912. Disponível em: <<http://www.freudonline.com.br/livros/volume-12/vol-xii-4-a-dinamica-da-transferencia-1912/>>. Acesso em: 15 set. 2017.

_____. O estranho. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**, volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 273-318.

_____. O humor. In: _____. **Obras Completas**, vol. XXI – (4), 1927. Disponível em: <<http://www.freudonline.com.br/?s=o+humor>>. Acesso em: 15 set. 2017.

_____. “O mal estar da civilização”. In: _____. **Obras Completas**. Vol. XXI – (2), 1930 [1929]. Disponível em: <<http://www.freudonline.com.br/?s=mal+estar+da+civiliza%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 15 set. 2017.

FRIEDLÄNDER, Saul. History, Memory, and the Historian: Dilemmas and Responsibilities. **New German Critique**, n. 80, Special Issue on the Holocaust, p. 3-15, mar./set. 2000.

GADAMER, Hans-Georg. **Truth and Method**. London, New York: Continuum, 1989.

GARLOFF, Katja. Essay, Exile, Efficacy: Adorno's Literary Criticism. **Monatshefte**, vol. 94, n. 1, Rereading Adorno, p. 80-95, mar./jun. 2002.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

GEERTZ, Clifford. Estar aqui. In: _____. **Obras e vidas**. O antropólogo como autor. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GEERTZ, Clifford. Estar lá. In: _____. **Obras e vidas**. O antropólogo como autor. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GINZBURG, Carlo. Just one witness. **Threads and Traces: True False Fictive**. Berkeley, CA, USA: University of California Press, 2012.

GIORDANO, Alberto. **Modos del ensayo**. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2005.

- _____. **Una posibilidad de vida**. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2006.
- GÓMEZ-MARTINEZ, José Luís. **Teoría del ensayo**. Segunda edición. México: UNAM, 1992. Disponível em: <<https://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/ensayo1.htm>>. Acesso em: 2 fev. 2018.
- GREENSPAN, Henry; HOROWITZ, Sara R.; KOVÁCS, Éva; LANG, Berel; LAUB, Dori; WALTZER, Kenneth; WIEVIORKA, Annette. Engaging Survivors: Assessing “Testimony” and “Trauma” as Foundational Concepts. In: **Dapim: studies on the Holocaust**. 28:3, p.190-226, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **After 1945: latency as origin of the present**. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- _____. Depois de aprender com a História. In: _____. **Em 1926: vivendo no limite do tempo**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2004.
- HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HUNT, Lynn. **The new cultural history**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1989.
- HUTCHEON, Linda. Historiographic metafiction: the pastime of Past Time. In: **The Poetics of Postmodernism**. New York and London: Routledge, 1988.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KESTLER, Izabela Maria Furtado. **Exílio e literatura. Escritores de fala alemã durante a época do nazismo**. São Paulo: Edusp, 2003.
- KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro o retomo do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- KLUGER, Ruth. The Future of Holocaust Literature: German Studies Association 2013 Banquet Speech. **German Studies Review** 37.2; p. 391–403; 2014.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. **A dúvida de Vilém Flusser**. São Paulo: Editora Globo, 2002.
- _____. A Épokhé brasileira. In: FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do brasileiro, em busca do novo homem**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

_____. A gente de Flusser. In: FLUSSER, Vilém. **Bodenlos, uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007.

_____ & MENDES, Ricardo (Org.). **Vilém Flusser no Brasil**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. **Vilém Flusser, uma introdução**. São Paulo: Annablume, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Revolution in Poetic Language. In: MOI, Toril (ed.). **The Kristeva Reader**. Oxford: Blackwell, 1986, p. 89-136.

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise**. Rio de Janeiro: Eduerj - Contraponto, 1999.

_____. **Futuro passado**. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2011.

_____. The Eighteenth Century as the Beginning of Modernity. In: **The Practice of Conceptual History**. Timing History, Spacing Concepts. Stanford: Stanford University Press, 2002.

LACAPRA, Dominick. **History and Criticism**. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

_____. Language, and Reading: Waiting for Crillon. **The American Historical Review**, vol. 100, n. 3, p. 799-828, jun. 1995.

_____. **History, Politics and the Novel**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.

_____. History and Psychoanalysis. **Critical Inquiry**, vol. 13, n. 2, The Trial(s) of Psychoanalysis, p.222-251, dez./mar. 1987.

_____. **History in Transit**. Ithaca and London: Cornell University Press, 2004.

_____. Intellectual History and Its Ways. **The American Historical Review**, vol. 97, n. 2, p. 425-439, abr. 1992.

_____. Rethinking intellectual history and reading texts. **History and Theory**. vol. 19, n. 3, p. 245-276, out. 1980.

_____. Tropisms of Intellectual History. **Rethinking History**, vol. 8, n. 4, p. 499-529, dez. 2004.

_____. **Writing History, writing trauma**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

LAFER, Celso. Prefácio. In: FLUSSER, Vilém. **A Dúvida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

- LANGER, Lawrence. Hearing the Holocaust. **Poetics Today**, 27:2, jun./set. 2006.
- _____. Memory's Time: Chronology and Duration in Holocaust Testimonies. **The Yale Journal of Criticism**. 6, 2; 1º jan; 1993.
- LEÃO, Maria Lília. Introdução. Flusser e a liberdade de pensar. In: FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. De Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEVI, Primo. The gray zone. In: **The drowned and the saved**. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2017.
- LEWIS, Thomas A. **Habitat, reflection and freedom from anthropology to ethics in Hegel**. 1999. Tese (Doutorado em Filosofia) – Graduate Studies of Stanford University.
- LOUREIRO, Ines. Sobre a noção de “ironia romântica” e sua presença na escrita de Freud. **Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.**, v, 2, p. 78-91. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v5n2/1415-4714-rlpf-5-2-0078.pdf>>. Acesso em: 09 out. 2017.
- LUKACS, G. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. **Revista Serrote**, IMS, n. 18, nov. 2014.
- MAN, Paul de. Autobiography as a De-facement. **MLN**, vol. 94, n. 5, Comparative Literature, p. 919-930, dez. 1979.
- MEDEIROS, Débora. Vilém Flusser in Brazil: Media and the New Human. **Flusser Studies** **20**. Disponível em <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/medeiros-flusser-in-brazil.pdf>>. Acesso em 5 out. 2017.
- MENDES, Ricardo. **Vilém Flusser**, uma história do diabo. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação) –ECA, USP.
- _____. **Cronologia certificada**. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/flusser/>>. Acesso em: 13 dez. 2009.
- MOELLER, Hans-Bernhard (ed). **Latin America and the Literature of Exile**. A comparative view of the 20th century European refugee writers in the New World. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1983.
- MONTAIGNE, Michel. **Ensaio**: uma seleção. São Paulo: Penguin/Cia das Letras, 2010.

- MORAN, Dermot. **Introduction to phenomenology**. London, New York: Routledge, 2000.
- MORIN, Edgar. Do submarrano ao pós-marrano. In: **Meus demônios**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997, p. 109-145.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- NORA, Pierre. **Ensaio de ego-história**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogerio. Introdução. In: _____. **Nova História em perspectiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- OBALDIA, Claire De. **The essayistic spirit. Literature, modern criticism and the essay**. Oxford: Claredo Press: 1995.
- OLINTO, Heidrun Krieger. **Pequenos ego-escritos intelectuais**. Palavra, 10, p.24-44, 2003.
- PAVEL, Thomas. Poetics Today, vol. 17, n. 3. Creativity and Exile: European / American Perspectives I, p. 305-315. Autumn, 1996.
- POPKIN, Jeremy. First Person Narrative and the Memory of the Holocaust. **History & Memory**, vol. 15, n. 1, p. 49-84, mar./set. 2003.
- RICOEUR, Paul. **Autobiografia intelectual**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 2007.
- _____. Narrated time. In: VALDÉS, Mario. **A Ricoeur reader: reflections and imagination**. Toronto and Buffalo: Toronto University Press, 1991.
- SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, 2003. p.46-60.
- _____. **Fora do lugar**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. **As palavras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. **L'existentialisme est un humanisme**. Paris: Les Éditions Nagel, 1970.
- SAUNDERS, Rebecca. **The concept of the foreign. An interdisciplinary dialogue**. Maryland: Lexington Books, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. De Flusser a Benjamin – do pós-aurático às imagens técnicas. **Flusser Studies n. 8**.
- _____. Vilém Flusser: Filosofia do exílio e leitura de um país chamado Brasil. **Tradução em Revista**, p. 01-19, 2010/02.
- SONTAG, Susan. Introdução. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STAROBINKI, Jean. Es posible definir el ensayo. **Cuadernos hispanoamericanos**, n. 575, p. 31-40, 1998.

_____. **Montaigne em movimento**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

STEINER, George. Extraterritorial. In: _____. **Extraterritorial. A literatura e a revolução da linguagem**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SULEIMAN, Susan. War memories: autobiographical readings. **New Literary History**, vol. 24, n. 3, Textual Interrelations, p. 563-575, jun./set. 1993).

TAGER, Michael. Primo Levi and the Language of Witness. **Criticism**, vol. 35, n. 2, Fin de siècle perspectives on twentieth-century literature and culture, p. 265-288, spring, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **L'homme dépaycé**. Paris: Seuil, 1996.

_____. **Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine**. Paris: Seuil, 1989.

TRAVERSO, Antonio; BRODERICK, Mick. Interrogating trauma: towards a critical trauma studies. In: **Continuum**, 24:1, 3-15

TRUGLIO, Maria. The task of the witness: Levi's 'Se questo è un uomo'. **Forum Italicum**, vol. 34, 1: p. 136-156, 1ª publicação 01 mar. 2000.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias. Conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

XIRAU, Joaquín. **Introdução a Husserl**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WHITE, Hayden V. Interpretation in History. **New Literary History**, vol. 4, n. 2, On Interpretation: II, p. 281-314, dez./mar. 1973.

_____. Historical emplotment and the problem of truth in representation. In: FRIEDLANDER, Saul (ed). **Probing the Limits of Representation**. Nazism and the 'Final Solution'. Cambridge, Mass; London: Harvard University Press, 1992, p. 37-53.

_____. Historical text as literary artifact. In: **Tropics of discourse**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.

_____. **Meta-história**. Imaginação histórica no século XIX. São Paulo: Editora USP, 1973

_____. The Burden of History. **History and Theory**, vol. 5, n. 2, p. 111-134, 1966.

_____. Writing in the Middle Voice. **Stanford Literature Review**, vol. 9, n. 2, , p. 179-187, set./dez. 1992.

WIEVIORKA, Annette. The Witness in History. **Poetics Today**, 27:2, jun./set. 2006.

Títulos do autor citados ou consultados:

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**, uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007. Rituras, 2008.

_____. **Da religiosidade**. A literatura e o senso de realidade. São Paulo: Esc

_____. **A dúvida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

_____. **A escrita**. Há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.

_____. Estrangeiros no mundo. In: **O Estado de S. Paulo**, 29 set. 1990.

_____. **Fenomenologia do brasileiro**: em busca do novo homem. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

_____. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

_____. **A história do diabo**. São Paulo: Annablume, 2008

_____. **La force du Quotidien**. Tours: Maison Mame, 1973

_____. **Língua e realidade**. 3ª edição. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. Máscaras. In: **Folha de S. Paulo**. 16 fev. 1972.

_____. **O mundo codificado**. Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Natural:mente**. Vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **Pós-história, vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. Retradução enquanto método de trabalho. In: **Flusser Studies 15**. Disponível em:

<<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-retraducao.pdf>>. Acesso em: 09 fev. 2018.

_____. **Ser judeu**. São Paulo: Annablume, 2014.

_____. **The Freedom of the Migrant, Objections to Nationalism.** Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2003.

_____. **O universo das imagens técnicas.** Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. BEC, Louis. **Vampyrotheuthis infernalis.** São Paulo: Annablume, 2011.