



FILOSOFIA NOS MOLDES DA POESIA: UM DRAMA POÉTICO QUE PRINCIPIOU O CAMINHO DE VILÉM FLUSSER

EVA BATLIČKOVÁ¹

RESUMO: O presente artigo procura contextualizar a crítica de Flusser ao discurso acadêmico na filosofia e a busca das alternativas que recorrem a elementos literários. Fontes de inspiração de Flusser podem ser encontradas na filosofia alemã das décadas de 1930 e 1940, mas também no próprio ambiente cultural e intelectual de Praga. Embora Flusser tenha se tornado conhecido pela forma ensaística de seus textos, focamos aos seus primeiros passos no campo da escrita que se deram no campo literário no sentido estrito do termo. Levantamos uma série de aspectos na sua peça poética de teatro *Saul* (1936) com intuito de apontar às raízes do seu trabalho com texto e do modo de abordar tanto os problemas urgentes da sua época como os temas essencialmente filosóficos.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia alemã, Poesia, Drama, Antissemitismo, Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT: This article seeks to contextualize Flusser's criticism of academic discourse in philosophy and the search for alternatives that use literary elements. Sources of Flusser's inspiration can be found in German philosophy of the 1930s and 1940s, but also in Prague's own cultural and intellectual environment. Although Flusser became known for the essayistic form of his texts, we focus on his first steps in the field of writing, which took place in the literary field in the strict sense of the term. We raised a series of aspects in his poetic play *Saul* (1936) with the aim of pointing out the roots of his work with text and the way he approached both the urgent problems of his time and essentially philosophical themes.

KEYWORDS: German philosophy, Poetry, Drama, Anti-Semitism, World War II.

Ein jeder Engel ist schrecklich. / Todo anjo é terrível.
(Rainer Maria Rilke)

Vilém Flusser era um grande crítico do discurso acadêmico na filosofia. E não se satisfazia apenas com a crítica, ele foi um dos pensadores que conseguiu oferecer um discurso alternativo para abordar tanto os temas tradicionais da filosofia nos campos da epistemologia e da ética, como os temas atuais. O que alguns podem identificar nos seus trabalhos como falta

¹ Professora Assistente pela Masaryk University (República Tcheca). Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), na área de concentração em Estudos Judaicos. Mestre em Filosofia pela Universidade Masaryk. E-mail: eva.batlickova@phil.muni.cz.

de respeito às regras elementares de um trabalho científico, pode ser entendido como o desenvolvimento radical da ideia da volta às raízes, aos primórdios da filosofia. Uma ideia relacionada à recuperação e à renovação da filosofia e das ciências humanas em geral contaminadas pela racionalização exacerbada. O tema já se manifestava fortemente sobretudo nas universidades alemãs desde a década de 1930. Uma das primeiras manifestações está, aliás, diretamente relacionada a Praga, onde nesta época Flusser vivia.

1. Crítica da racionalização radical do pensamento filosófico

Em setembro de 1934, na capital da então Tchecoslováquia, foi realizado um Congresso Filosófico Internacional sob o tema *A crise das ciências europeias e a Psicologia*. Os organizadores solicitaram a Edmund Husserl que se pronunciasse a respeito da “missão da filosofia atual”. Husserl, uma das maiores autoridades filosóficas da época, naquela altura proibido de publicar na Alemanha devido a perseguição nazista aos judeus, não veio pessoalmente, no entanto, atendeu ao pedido redigindo um texto com o mesmo título que foi lido na sessão plenária. Um ano mais tarde, já por iniciativa própria, o filósofo proferiu um ciclo de palestras em Viena, *Filosofia na crise da humanidade europeia*, e ao final do ano, um outro ciclo em Praga com o tema próximo: *A crise das ciências e da psicologia europeias*. Os três eventos acadêmicos serviram de base para a elaboração do último grande projeto de Husserl, *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental*, que entrou na história como uma das primeiras críticas sistemáticas à racionalização instrumentalizada e devastadora não apenas das ciências, mas de todo o pensamento da civilização europeia.

O começo do processo da profanação e do esvaziamento do sentido da realidade Husserl atribui ao Renascimento, quando a humanidade abandona o modelo medieval religioso. Tudo se intensificou, por motivos óbvios, nas ideias de Descartes. Husserl, porém, não renuncia à razão, mas exige a revisão deste conceito, sugerindo uma volta às suas origens. Estas origens encontram-se na filosofia grega, na sua concepção da razão enquanto logos. Logos no sentido do discurso autêntico que revela aquilo sobre que discorre e o torna acessível aos outros. Ele critica a transformação da racionalidade da cultura ocidental que no século XIX sucumbiu ao positivismo. Essa redução da razão pelas ciências positivas, como ele as chama, esvaziou o conhecimento do sentido.

A exclusividade com que, na segunda metade do século XIX, toda a visão do homem moderno se deixou determinar pelas ciências positivas, e cegar pela “prosperity” a elas devida, significou um virar as costas indiferente às questões que são as decisivas para uma

humanidade genuína. Meras ciências de fatos fazem meros homens de fatos. [...] Na urgência da nossa vida – ouvimos – esta ciência nada nos tem a dizer. (HUSSERL, 2012, p. 3)

O positivismo, desta forma, “decapita a filosofia” (HUSSERL, 2012, p. 5). Essa transformação não aconteceu apenas no campo da filosofia, ela aconteceu em todo o pensar.

Assim, a crise da filosofia significa a crise de todas as ciências modernas enquanto elas da universalidade filosófica, uma crise inicialmente latente, mas que emerge depois cada vez mais à luz do dia, crise da própria humanidade europeia em todo o sentido da sua vida cultural, em toda a sua “existência”. (HUSSERL, 2012, p. 9)

Nesta grave crise, a filosofia tem um papel fundamental, ela se torna uma luta pela existência contra o ceticismo. Para Husserl, trata-se de uma luta das filosofias vivas contra as céticas, uma luta pelo sentido da humanidade genuína. A humanidade como tal, sem razão filosófica, “é um mero delírio histórico-fático, uma aquisição acidental de uma humanidade acidental, no meio de muitas outras humanidades e historicidades; [...]. (HUSSERL, 2012, p. 11).

Husserl não estava sozinho em seu apelo pela volta às raízes do pensamento grego na filosofia. Karl Jaspers, na segunda metade da década de 1940, com a mesma intenção dirige sua atenção ao conceito do trágico. Em 1952 foi publicada a tradução inglesa de uma parte do seu livro de mais de mil páginas *Von der Wahrheit* (1947) dedicado a este conceito, sob o título *Tragedy is not enough*. O primeiro capítulo “Conhecimento do trágico” começa com as seguintes palavras: “Está na essência da natureza humana poder olhar nas profundezas da verdade. A verdade está ao seu alcance e dentro de sua mente, onde quer que haja língua, por mais bruta e obscura que seja.”² (JASPERS, 1952, p. 23) E embora reconhecesse a importância da filosofia sistemática, ao seu ver, não deveriam ser desmerecidos os antigos entendimentos da verdade, que se revelava, entre outros, em mitos, cultos e rituais. Neles a verdade se revelava em imagens. As imagens não foram perdidas pela filosofia, muito ao contrário; a filosofia continua baseada nelas e, de alguma forma, ou as rejeita ou as incorpora. Porém, há imagens que são irreduzíveis, não são apreensíveis pelos instrumentos da filosofia sistemática. A existência destas imagens deve-se ao fato de que antigamente havia apenas uma “língua da verdade” que abrangia religião, arte e poesia e que apenas mais tarde se ramificou. “Tal separação divide a língua da verdade em vários ramos. A sua unidade original, no entanto, continua a ter o seu efeito sobre todos estes ramos e os mantém ligados.”³ (JASPERS, 1953, p.

² It is essential to the nature of man that he should look into the depths of truth. Truth is within his reach and within his mind, wherever there is language, however crude and obscure. (Tradução nossa)

³ Such separation splits the language of truth into several branches. Their original unity nevertheless continues to have its effect upon all these branches and keeps them linked. (Tradução nossa)

24) Assim, como Husserl, também ele reflete sobre a perda da dimensão religiosa (e poética) da filosofia dita sistemática e do pensamento ocidental através da sua racionalização. Jaspers alega que a renúncia à dimensão religiosa seria o fim da própria busca filosófica.

Para o homem, abandonar e esquecer completamente a religião seria pôr fim à própria busca filosófica. Seria substituído por um desespero irracional e ignorante de si mesmo, uma vida vivida apenas de momento a momento, uma espécie de niilismo cheio de superstições caóticas. Por fim, até a ciência morreria.⁴ (JASPERS, 1952, p. 25)

O outro marco do seu pensamento encontramos na concepção da arte. Para Jaspers, existe uma arte transcendental que, assim como a filosofia, consegue revelar a verdade. Isso se manifesta fortemente na poesia. Ela, ao contrário da língua comum que transforma experiência em conceitos, consegue expressar a vivência imediata, o saber imediato. Jaspers entende a poesia no sentido amplo e inclui nela dizeres mágicos dos rituais, palavras de sacerdotes e hinos religiosos. “A poesia é o berço da própria língua, o primeiro discurso criado pelo homem, visão e ação. É em forma de poesia que a filosofia surge pela primeira vez.”⁵ (JASPERS, 1952, p. 26)

Também Heidegger era grande defensor da volta às raízes da filosofia grega e muitas das suas obras da fase madura destacam a poesia como a única parte da língua capaz de articular as verdades mais profundas da existência humana e do mundo ao redor. Particularmente importante neste sentido é a coletânea de ensaios *Holzwege*, publicada pela primeira vez na Alemanha em 1977, que traz os textos de Heidegger desde 1936. A tradução portuguesa saiu em 1998 sob o título *Caminhos de floresta*. Em “O dito de Anaximandro” (1946) o autor mostra o processo hermenêutico da tradução e da interpretação do dito considerado o mais antigo do pensamento filosófico ocidental. Para entender o pensamento pré-socrático é imprescindível entender sua dimensão poética.

O pensar, porém, é poetar, e não é, na verdade, apenas um modo de poesia, no sentido da obra poética e do canto. O pensar do ser é um modo originário de poetar. Só nele, antes de em qualquer outra coisa, a linguagem se torna linguagem, quer dizer, se torna aquilo que é. O pensamento dita a verdade do ser. O pensar é o *dictare* originário. O pensar é a arqui-poesia que precede toda a obra poética e também o poético da arte, na medida em que esta vem a ser dentro do domínio da linguagem. Todo o poetar, neste sentido mais lato [...], é, no seu fundamento um pensar. A essência poetizante do pensar preserva o campear da verdade do ser. (HEIDEGGER, 1998, p. 380)

Não é por acaso que a crítica do estado do pensamento ocidental e a busca da sua recuperação eclodem no ambiente alemão justamente nas décadas de 1930 e 1940. Elas estão

⁴ For man, to abandon and forget religion completely would be to end the philosophic quest itself. It would be replaced by unreasoning despair ignorant of itself, a life lived merely from moment to moment, a kind of nihilism full of chaotic superstition. Ultimately, even science would die. (Tradução nossa)

⁵ Poetry is the cradle of language itself, man's first created speech, insight, and action. It is as poetry that philosophy makes its first appearance. (Tradução nossa)

vinculadas diretamente aos acontecimentos relacionados à Segunda Guerra Mundial, como mais uma consequência nefasta da objetivação do ser humano e de todas as partes da sua vida. E o jovem Vilém Flusser encontra-se no meio destes acontecimentos, vivendo a catástrofe histórica na própria pele. Nasceu num dos centros culturais da Europa, filho de pais judeus cultos. Antes de sua origem tê-lo obrigado a deixar o país natal, em 1939, a família lhe proporcionou um ambiente rico intelectual e culturalmente. Ávido leitor sobretudo de textos filosóficos, na sua maioria em alemão, frequentemente discutia a seu respeito com seu primo mais velho Gustav, que mais tarde tornara-se também um intelectual reconhecido internacionalmente. Sob o nome David Flusser que aceitou mais tarde na comunidade judaica, entrou na história como um dos maiores especialistas no cristianismo primitivo, atuando na Universidade Hebraica de Jerusalém.

2. Flusser, poesia e drama

Vilém Flusser publicou seu primeiro livro em 1963, *Língua e realidade*. Pela maturidade da monografia que pode ser considerada a obra prima do autor, não é difícil de adivinhar que estava longe de ser a primeira a ser escrita. Na década de 1950 Flusser já trabalhara em três extensos textos, todos em alemão: *A história do pensamento do século XVIII; O século XX: busca de uma síntese subjetiva; A história do diabo*.

Quando começa a publicar suas primeiras obras e escrever regularmente nos jornais e revistas brasileiros, seu estilo já está consolidado e manifesta as características particulares que serão mantidas até o fim da sua vida. Flusser explica seu método de abordar os problemas filosóficos claramente no seu texto bastante conhecido e debatido “Ensaio” publicado originalmente no *Suplemento literário de Estado de São Paulo*, em 18 de agosto de 1967, e mais tarde como parte da coletânea organizada por Maria Lília Leão, com o apropriado título de *Ficções Filosóficas* (1998). Lá ele escreve:

Indo há um pensamento único articulável em duas formas. Duas sentenças diferentes são dois pensamentos diferentes. A decisão de tratar de um tema erudito de forma acadêmica ou de forma viva é a decisão de tratar desse tema de dois ângulos diferentes. [...] E o estilo acadêmico é um caso especial de estilo. Reúne honestidade intelectual com desonestidade existencial, já que quem a ele recorre empenha o intelecto e *tira o corpo*.” (FLUSSER, 1998, 93)

Nas linhas que seguem fica bastante claro, que para Flusser a honestidade existencial vale muito mais do que honestidade intelectual que resta aos filósofos acadêmicos. O ensaio torna-se a sua forma de expressão por excelência. Mas não foi sempre assim. Os primeiros

passos de Flusser no campo da escrita, mesmo ainda tímidos, deram-se no plano da poesia no sentido estrito do termo.

No espólio de Vilém Flusser no Arquivo Berlim podemos encontrar uma série de textos provenientes das décadas de 1930 e de 1940, muitos deles poemas. Além delas, uma peça de teatro denominada pelo autor *Saul*. Trata-se de um texto que não é interessante apenas por si mesmo, mas também como um fragmento valioso no mosaico do entendimento às raízes do pensamento de Flusser. Na cópia guardada no Arquivo encontramos uma breve anotação à mão também em alemão: escrito com 15-16 anos. Pode ser então datada do ano 1936.

Por mais inusitado que seja o gênero dramático no contexto da obra de Flusser, já nele encontramos uma série de características que estarão sempre presentes em seus textos: o engajamento social, a denúncia dos mecanismos opressores, o foco no estilo e na importância da forma escolhida da sua mensagem. O jovem Flusser expressa a aflição agonizante diante da ameaça da população judaica às vésperas da Segunda Grande Guerra. O drama gira em torno da angústia e da lenta morte no desespero do primeiro rei dos hebreus, Saul. Um rei exigido pelos judeus contra a vontade divina “Eu sou Iahweh, vosso Santo, o criador de Israel, vosso rei.” (Is.43:15), proclamado pelo povo contra sua própria vontade (na hora de ser indicado, em pânico, Saul esconde-se entre as bagagens) e finalmente substituído por David, escolhido por Deus pelo coração: “Não se trata daquilo que os homens veem, pois eles veem apenas com os olhos, mas Iahweh olha com coração”. Cabe acrescentar que Saul foi escolhido como rei por meras características físicas: “[...] um belo jovem. Nenhum outro havia entre os israelitas mais belo do que ele. Dos ombros para cima, ele ultrapassava todo o povo.” (1 SM: 9:2). Seu sofrimento tanto na Bíblia como na peça de Flusser perante o destino inclemente é uma paralela clara com o fardo que carregam milhões de judeus, tradicionalmente chamados de povo eleito.

Assim como o tema reflete acontecimentos e a atmosfera da época, a forma em que a peça é escrita também condiz em vários aspectos com as influências modernistas que ressoavam nos palcos, livros e revistas. O leitor adentra ao mundo onírico dos surrealistas assim como à atmosfera angustiante do expressionismo. Há luz e sombra com significados simbólicos e a linguagem poética, que molda os tempos bíblicos, oposta à científica, evocando os tempos modernos.

Vejamos mais de perto algumas partes. O que percebemos logo no início da leitura é o grande cuidado de Flusser com a descrição de cada cenário; um compromisso importante não só com os eventuais encenadores, mas sobretudo o trabalho que serve sobretudo para completar o significado de cada cena.

O drama inicia-se com a seguinte descrição:

O palco está vazio. A parede ao fundo é branca. Domina uma luz azul fraca. Saul e sua esposa. No decorrer dos próximos acontecimentos, a luz se concentra em Saul de maneira que sua mulher fica praticamente invisível. (BATLICKOVA, 2019, p. 102)⁶

Embora o foco da luz permaneça em Saul, é sua mulher quem rompe o silêncio:

Ah, noite, recosta-te silenciosamente sobre nós, aqui embaixo
e nos cobre com teu mágico manto de diamantes
e concilia luz e penumbra
e bem e mal, morte e vida.
Com as gotículas de tua alma rega nossos tormentos, [...] (Ibid., p. 102)

A maior parte da peça é composta pelos cantos em verso livre e as personagens que se revezam no palco não dialogam, mas declamam seus monólogos numa atmosfera delirante. Além das personagens bíblicas, Moisés, Davi, Samuel, o próprio Saul e a voz de Deus, há personagens femininas relacionadas a Saul: a esposa, a mãe, uma moça num prado no quadro cênico, que acompanha a primeira fala do rei e a Noite, o arquétipo do elemento feminino, da mãe natureza. Os jogos de luz e sombra exercem papel importante na peça, assim como desafios à lógica comum quando, por exemplo, uma brusca metamorfose da época bíblica para o século XX surpreende os espectadores, que contemplam o mesmo Saul, outrora vivo e jorrando poesia, agora um corpo sem vida circundado pelo prosaísmo científico.

A atmosfera de desespero, sentimentos exacerbados beirando a loucura, monólogos desconexos, elementos alógicos, assim como a revolta contra a autoridade e contra a ordem vigente são algumas características que aproximam a peça de Flusser ao mencionado expressionismo com fortes traços de questionamentos existenciais. Como podemos ver na fala de Moisés que se refere a Deus.

As estrelas angustiadas empalidecem perante tua ascensão, o sol,
prostrando-se perante o poder, que o envolve com seus trovões. [...]
Dia, tu conquistaste o mundo – com os braços sangue rubros, sangue dourados, tomas conta das peripécias do mundo, dominando-o e castigando. [...]
(BATLICKOVA, 2019, p. 104-105)

O clima de um pesadelo corresponde, por outro lado, à influência surrealista, com sua tendência de conectar o sonho e a realidade e os unir numa espécie de realidade absoluta (BRETON, 1993, p. 28). Também a exigência da libertação radical do homem ressoa com o clima do drama. Breton declara no primeiro manifesto surrealista que a maior liberdade do

⁶ A peça de Flusser, *Saul*, encontra-se traduzida para o português no livro: BATLICKOVA, E. *Saul de Vilém Flusser: diálogo e subversão*, Annablume, São Paulo, 2019.

homem é a do espírito, estreitamente relacionada à imaginação. “Não será o receio da loucura que nos irá forçar a deixarmos a meia-haste a bandeira da imaginação.” (BRETON, 1993, p. 17). Flusser, nas palavras de Moisés, libera seu espírito de um possível temor religioso, abre as asas da imaginação e cria uma imagem poderosa de um Deus cruel, de um Deus sem misericórdia:

Embora também sejas mera criação das mentes humanas, Iahweh, sabe então,
poderoso é Teu braço e forte Tua palavra.
Tu vingarás os pecados dos pais ainda nos filhos,
até a terceira e a quarta geração cobrarás o soldo.
Erguerás para Ti enormes construções de talos de papiro
e elegerás Israel para esse trabalho escravo.
A maior de todas as construções, Teu palácio divino,
cimentado com suor e sangue, ficará escarnecido pelo tempo.
Dentro morarás, sem forma, sem sangue, solitário,
bem protegido pelas paredes, invisível a todos os projéteis.
Deus e governador do mundo, destruidor do lar da servidão,
confiante estou perante Ti, eleitos, profetas da Tua glória.
Pois conservas para mim meu povo Israel, coroa das nações,
fazes meu povo eterno, coveiro do tempo. (BATLICKOVA, 2019, p. 105, 106)

O tom de acusação de um Deus todo poderoso, porém, não surpreende frente às atrocidades que vítimas da ideologia fascista sofrem diariamente, com os judeus no topo da lista. No ano que antecede o trabalho de Flusser na peça, na Alemanha vizinha entraram em vigor as leis raciais de Nuremberg (1935), conjunto de leis antissemitas que priva a população judaica de seus direitos civis. Quando Flusser escreve *Saul*, faltam dois anos para a Noite dos Cristais, três para a ocupação de Praga pelo exército nazista e a consequente fuga do jovem autor do seu país natal. Como tantas vezes na história, os judeus estão novamente pagando alto preço por serem o povo eleito pelo Deus bíblico.

O elemento autoritário e patriarcal na peça de Flusser está relacionado à luz. Não se trata, porém, da luz da santidade ou da iluminação. É a luz do dia sob a qual ocorrem atos violentos e brutais que marcam toda a história humana. A luz corresponde ao Deus único e ao temor que causa nos seres humanos.

Do lado oposto encontra-se a escuridão. Na peça é personificada pela Noite, um elemento feminino, acolhedor, seguro, despertando a sensação da paz.

Eternidade do ser universal,
eternidades da ilusão universal
Cubro com a capa eterna,
com milhões cientes olhos observando meu descendente,
o mundo,
misericordiosa e clemente,
vendo começo e fim,
que são uma coisa só. (BATLICKOVA, 2019, p. 111)

Saul que está visivelmente incomodado pela luz do palco, volta-se com frequência a este elemento feminino, ansiando pelo retorno à sua terra natal, para a casa dos pais; anseia pelo sossego de sua alma com um desespero de alguém que sabe que jamais o conseguirá.

No lado seguro da escuridão, encontram-se outras personagens femininas relacionadas à vida de Saul: a esposa, uma moça do campo e, principalmente, a mãe.

Mãe, mas tuas mãos,
mas tuas mãos, mãe.
Essas mãos endurecidas de trabalho,
essas mãos maternas apreensivas,
como falavam, como acariciavam.
E a língua de tuas mãos,
mãe, é a mais bela língua,
que um homem pode entender. (BATLICKOVA, 2019, p. 109)

A mãe responde como se fosse de um sonho:

Filho, meu Saul. Ah, que véu nos separa,
ah, que sonhos,
que noite mais que escura. (Ibid. p. 110)

Esses versos, com mínimas alterações, repetem-se na peça várias vezes: a moça do quadro cênico pronuncia-os e o próprio protagonista murmura sobre a “noite mais que escura” duas vezes. É a realidade e o sonho que se juntam num nível mais alto e se fundem na realidade absoluta, um pesadelo palpável.

O autor intensifica a expressividade da peça com efeitos visuais baseados no contraste entre luz e escuridão. No auge da tragédia, no momento do maior tormento de Saul, uma tela de projeção é empregada proporcionando intenso jogo de sombra.

A cena desaparece. Do escuro se ouve uma desconexa súplica a Deus balbuciada por Saul. De repente uma luz do fundo da cena ilumina Saul, que aparece como uma silhueta sob a luz no fundo escuro. (BATLICKOVA, 2019, p. 110)

Saul, uma silhueta na tela de projeção, entra no suplício:

O poder radiante
que guardaste no meu coração,
me devora.
Tua palavra dentro de mim,
tira-a de mim,
ela me devasta. [...]
Por que me elegeste,
por que me fizeste radiante?
Por que me deste a luz,
que fala com Tua voz,

que parte o coração.
Minha razão falha,
pois inseriste nela o verme da eleição.
Senhor, eu não quero ser Tua luz.
Devolve minha escuridão. (BATLICKOVA, 2019, p. 110-111)

A luz como fonte do sofrimento e do potencial aniquilador do poder divino corrói as últimas forças de Saul.

Assim como na Bíblia, também no texto de Flusser, a personagem antagônica a Saul é Davi. No entanto, há uma profunda inversão na lógica do Davi bíblico e a personagem do drama. Na peça, Davi, por sua cumplicidade com Deus, vive além do bem e do mal, isento das terríveis dúvidas e sofrimento existencial de um ser humano comum. Enquanto Saul geme na cena, “que noite mais que escura”, Davi adentra o palco cantando:

Doce luar, na noite,
doce luar, tu vigias,
doce luar, beleza prateada,
doce luar, doce luar, doce luar, esplendor prateado.
Grande Iahweh, na noite,
grande Iahweh, estou desperto,
grande Iahweh, por teu poder,
grande Iahweh, grande Iahweh, grande Iahweh, por teu poder. (BATLICKOVA, 2019, p. 106)

A ligação direta com Deus que faz de Davi um herói impecável na história bíblica, na peça o exclui da comunidade dos homens e o torna uma pessoa perversa. Na próxima cena as luzes do palco se apagam e a mesma voz canta, desta vez em louvor a Allah, mostrando Davi desleal com o seu povo.

Ouvis vós, estrelas, que estais paradas,
ouvis vós, brisas, que soprás,
ouve tu, lua, minha oração.
Ouvi vós todos, ouvi vós todos, ouvi vós todos minha oração.
Grande é a majestade de Allah,
grande é Maomé, Seu profeta,
grande é a majestade de Allah,
Allah é grande, Allah é grande, grande é a majestade de Allah.
(BATLICKOVA, 2019, p. 106-107)

O autor interfere até no plano simbólico das vestimentas dos dois protagonistas, trocando algumas características: na Bíblia, a armadura é um símbolo da realeza militar de Saul, e Davi jamais aparece protegido por ela; porém, na peça de Flusser, é justamente Davi quem a veste. Dessa forma, Saul com sua roupa simples desperta um sentimento de vulnerabilidade, enquanto Davi fica seguro dentro da armadura e nela se “fecha” perante o mundo.

Saul, por fim, sucumbe à tortura interna e solta seu último suspiro antes da morte:

O silêncio zumba, luzes se calam
num vento tenebroso,
e no túmulo fundo, fundo,
abre-se uma roda dos mortos. (BATLICKOVA, 2019, p. 114)

Ao lado do corpo de Saul senta-se sua mulher e Davi que fecha os olhos do falecido louvando Deus.

Com Saul sem vida, uma nova configuração invade o palco. O século XX entra com todo seu vigor:

A luz apaga. Depois de um instante, acende-se uma luz elétrica bastante forte. A cena fica vazia por um momento, depois entram duas pessoas. Uma de avental branco de médico, outra de roupa de passeio comum. O médico se curva sobre o cadáver de Saul e o examina, enquanto o outro anda pensativo de um lado para outro. Em seguida, o médico se endireita e fala com voz calma, com um leve tom de pesar, tão típica aos médicos. (BATLICKOVA, 2019, p. 116)

Como a luz no contexto da peça possui uma clara simbologia, a “forte luz elétrica” não se refere apenas às conquistas tecnológicas. O século XX apresentado por Flusser irradia uma ameaça percebida por todos.

Na cena fortemente iluminada encontram-se um médico e um transeunte de vocação filosófica e psicanalítica chamado por Flusser simplesmente de “outro”. Os dois conversam sobre a morte e a vida de Saul debruçados sobre seu cadáver. O médico afirma laconicamente que o motivo de seu falecimento era uma febre nervosa, enquanto o homem filosofante não se contenta com essa explicação banal e busca um motivo mais profundo de seu repentino fim:

Outro:

Saul teve, como todo homem, de optar entre a divinização da Natureza e a naturalização de Deus. O que é original em Saul é que ele não se decidiu nem por um nem por outro, tampouco ficou neutro, mas escolheu um terceiro caminho. Esse é, se o senhor quiser, uma divinização do Eu. Ou, melhor dito, uma renúncia do mundo ao redor e um acolhimento dentro de si mesmo.

Médico:

Mas isso não é nenhuma causa de morte.

Outro:

É sim. No sentido mais profundo, certamente. Pois com essa opção não é possível viver, a vida nos força a entrar diariamente em confronto com aquilo que nos cerca. (BATLICKOVA, 2019, p. 118, 119)

Da mesma forma como a poesia da primeira parte da peça parece ser adequada para expressar a complexidade dos sentimentos humanos e do sofrimento, a linguagem científica os banaliza com sua objetivação e relativização. Há uma transformação brusca. Não é mais Deus que tem nossos destinos nas mãos e que possa ser culpado pelo nosso sofrimento. Dessa vez é a ciência que é responsável pela crueldade e pela violência.

Depois de uma breve troca de opiniões sobre a importância ou a irrelevância de Saul para a humanidade, o drama está chegando ao fim:

Médico:

Não quero discutir com o senhor. O que pretende fazer com Saul agora?

Outro:

É o senhor que pergunta? Um médico? Há as ordens de prescrições sanitárias do nosso país e da época na qual vivemos. Enterrar.

(BATLICKOVA, 2019, p. 120, 121)

Além das alusões das desastrosas consequências do olhar científico reducionista nas nossas vidas, há uma clara referência às mencionadas leis de Nuremberg. Elas, entre outras coisas, apelam ao higienismo da raça ariana, proibindo relações sexuais entre judeus e alemães com intenção da paulatina, mas não demorada, limpeza. A erradicação do elemento judaico da sociedade alemã. “Enterrar”.

3. Literatura e filosofia

A força da expressão da peça, sua complexidade e seu estilo altamente elaborado são admiráveis sobretudo se considerada a idade do autor. O amadurecimento precoce intelectual de Flusser, pelo menos em parte, pode ser vinculado ao ambiente cultural singular e fértil de Praga, consolidado pela geração de autores que o antecederam. Desde o final do século XIX, a capital da Boêmia tornava-se um centro onde a literatura escrita em língua alemã florescia ampliando as fronteiras dos estilos literários. Rainer Maria Rilke marcou o início dessa época com sua coletânea de poesias *Leben und Lieder*, em 1894. O poeta logo cansou do simbolismo francês que tanto o inspirou no início, e a maioria de suas obras passou a ser de difícil classificação, sendo considerada precursora do expressionismo e fonte de inspiração para os existencialistas.

Heidegger no seu ensaio “Para que poetas” (HEIDEGGER, 1998) coloca a poesia de Rilke como um exemplo da capacidade de expressar verdades metafísicas, mencionando sua obra *Elegias de Duíno*. E, acima de tudo, volta-se à impactante figura do Anjo.

[...] Pois o Belo nada mais é
do que o começo do Terrível que ainda suportamos;
e o admiramos porque, sereno, desdenha
destruir-nos. Todo anjo é terrível.
(Rilke, 2002, p. 127)

O próprio Rilke busca explicar seu Anjo de *Elegias* na carta de novembro de 1925 endereçada ao tradutor polonês Witold Hulewicz.

O Anjo das Elegias é aquela criatura na qual a transformação do visível em invisível, constituindo para nós ainda um mister, parece estar já realizada ... O Anjo das Elegias é aquele ser que garante o facto de reconhecermos no invisível um grau superior da realidade. (RILKE apud. HEIDEGGER, 1998, p. 358)

A ficção de outro compatriota de Flusser, Franz Kafka, foge dos rótulos classificatórios com o mesmo vigor de Rilke. É marcada pelo pesado fardo da humanidade moderna, refém da administração burocrática das impiedosas maquinarias dos estados modernos e do poder opressor de uma sociedade patriarcal. Flusser no seu ensaio “Esperando por Kafka” publicado pela primeira vez em 1967, procura abranger o pensamento de Kafka e sua mensagem e a aproxima a uma mensagem religiosa.

A mensagem de Kafka transporta o nosso pensamento para aquela camada rarefeita que é chamada pelos místicos de unio mystica. É a camada dentro da qual, de acordo com o testemunho dos místicos, pensamento e pensado, “alma” e “Deus”, se fundem. [...] A vivência kafkiana concorda com os místicos quanto ao sentido da vida: é a procura de Deus. Diverge, entretanto, quanto à situação final dessa procura: Deus quando encontrado, revela-se como sendo nada. No lugar no qual a fé postula Deus, a vivência kafkiana descobre o abismo do nada. O pensamento, no seu avanço rumo a Deus, chega a um ponto no qual é tomado por uma vertigem, porque percebe, repentinamente, que Deus não passa de uma reflexão desse próprio pensamento na superfície calma e abissal do nada, à beira do qual o pensamento agora se encontra. (FLUSSER, 2002, p. 80)

Outro autor importante do período, Gustav Meyrink, nasceu em Viena, mas em Praga encontrou seu lar por vinte anos. Nesta cidade escreve sua notável novela *Golem*, fruto de seu fascínio pelo gueto judaico, demolido na virada do século 20. Mencionemos ainda Franz Werfel que na segunda década do século vinte se destaca com poemas expressionistas. Sua prosa, *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (*Quarenta dias de Musa Dagh*), na qual denuncia o genocídio armênio pelos turcos, foi tão sugestiva e inquietante que, logo depois da publicação, em 1933, teve a circulação proibida pelos nazistas.

Mas Praga não era apenas um berço e um lar de grandes espíritos, era também uma sede de marcantes eventos culturais. Um deles foi o congresso surrealista, com a participação de André Breton, em 29 de março de 1935. Breton fala sobre a situação surrealista do objeto e em seguida é apresentada a peça de teatro *O tesouro dos jesuítas*. Escrita no final da década de vinte por ele junto com Louis Aragon, antevê com quase dez anos de antecedência a vinda da Segunda Guerra Mundial

Esse foi o ambiente literário que marcou a juventude de Flusser. O ambiente que absorveu e transformou a *décadence* dos primeiros modernistas franceses junto com o surrealismo das décadas de 20 e 30 e com o expressionismo alemão, tudo temperado pelo chamado poetismo de proveniência tcheca que jamais atravessou as fronteiras do país. Embora

as línguas alemã e tcheca sejam completamente diferentes, as duas literaturas influenciavam-se mutuamente. O ambiente cultural e o contexto histórico uniam as duas culturas e as enriqueciam por suas divergências e pelos diferentes pontos de vista.

Não há dúvida de que Flusser estava muito bem ciente das particularidades da literatura e da filosofia, assim como do potencial de cada uma delas. Quando ele decide enriquecer sua filosofia pelos elementos literários, sejam eles do campo da ficção ou da poesia, ele o faz com a intenção muito clara. Ele se opõe à forma acadêmica de filosofar que tende à racionalização excessiva e, ao seu ver, dirige-se ao ceticismo, ao reducionismo e ao esvaziamento do próprio sentido da filosofia. Ele se coloca, assim, do lado de Jaspers no seu entender do pensamento humano que originalmente se expressava numa só linguagem capaz de revelar a verdade. Para Flusser, religião, arte e poesia continuam sendo uma fonte inesgotável na busca das respostas para as perguntas fundamentais do homem, as perguntas filosóficas por excelência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BATLICKOVA, Eva. *Saul de Vilém Flusser: diálogo e subversão*. São Paulo, Annablume, 2019.
- BRETON, André. *Manifestos de Surrealismo*. Trad. Pedro Tales, Lisboa: Edições Salamandra, 1993.
- BORN, Jürgen; DICKERT, Martina; WAHNER, Klaus Peter. *Deutschsprachige Literatur aus Prag und den böhmischen Ländern: 1900-1925: Chronologische Übersicht und Bibliographie*. K.G.Saur Verlag, München, 1993.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. Annablume, São Paulo, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade*. Escrituras, São Paulo, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Ficções filosóficas*. EDUSP, São Paulo, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. Annablume, São Paulo, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Coordenação da tradução: Irene Borges-Duarte, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998.
- HUSSERL, Edmund. *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica*. Trad. Ferrer, D.F., Editora Forense, Rio de Janeiro, 2012.
- JASPERS, Karl. *Tragedy is not enough*. Trad. Reiche, Moore, Deutsch. The Beacon Press, Boston, 1952.
- RILKE, Rainer Maria. *Os Sonetos a Orfeu. Elegias de Duíno*. Trad. Karlos Rischbieter, Paulo Garfunkel, Editora Record, São Paulo, Rio de Janeiro.