

4. Vida ensaio para escrever ensaios

Quem tem a sua práxis, quem vive ensaisticamente (isto é, não apenas quem escreve ensaios, mas aquele para o qual a própria vida é ensaio para escrever ensaios), sabe que, a rigor, o problema do tema a ser escrito nunca se coloca.
(Vilém Flusser – *Bodenlos*)

A forma escolhida pelo filósofo Vilém Flusser é o ensaio. Em sua busca de si, após percorrer o interior do Brasil para finalmente encontrar-se em outros – ou, para ser precisa, naqueles outros que chama de seus -, após enfrentar seus próprios demônios até desconstruí-los e dominá-los, descobre no ensaio o meio ideal para construir suas ideias. Construir e não expressar, pois assim como a vida não precede a escrita, mas é criada por ela, é também a escrita, na prática de escrever, que cria os pensamentos. Escrevendo, Flusser pensa e vive.

É ele mesmo quem afirma que sua vida recomeça na descoberta do potencial manipulável da língua falada no Brasil (a língua “brasileira”, com ele mesmo diz), quando pode enfim seguir sua vocação de escritor. Não obstante ser a filosofia a teoria que dá substrato à sua escrita, à carreira que escolhe e ainda à sua forma de pensar, é a vocação de escritor que declara. Declara e pratica, escrevendo sua filosofia em ensaios e também escolhendo o ensaio como forma para expressar-se a si mesmo em *Bodenlos*. Aí e assim escreve sua práxis: sua práxis é a escritura. Na falta de chão, Flusser encontra na letra sua morada.

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)

De fato a forma eleita não poderia ser outra para esse filósofo de formação autodidata e verve estética, professor e orador, ensaísta de colunas de jornal, que migra por temas e áreas de conhecimento como migrou por países por toda a vida. Mais do que habitat apropriado, o ensaio será o único possível para o exilado que se encontrou na apatridade e que cultua esse mistério como seu mito fundador. Trata-se da extensão discursiva necessária do exílio visto como instituição produtiva, aquela que Flusser constrói para si e que exalta em *Bodenlos*. Forma estranha à qual não se aplica nenhuma regra que não o trânsito, *work in progress*, o ensaio é potência criativa.

Quem vive ensaisticamente migra, flutua, transita sem fixar-se em nenhum lugar. Usa outros para falar de si, assim como usa a si mesmo para falar do mundo, transitando entre “eu”, “nós” e “a gente”, assumindo-se, portanto, várias “gentes” e mantendo como meta o jamais parar. É sem fundamento, como é esse tipo de escrita, que não possui tradição e faz disso sua bandeira e estandarte, que usa o desconforto e mal-estar de não ter lugar como sua maior virtude, aproveitando-se de cada detalhe, usando e quebrando regras em rebeldia, formando-se sem nunca assumir forma definitiva. Escrita que combina o pessoal, formal e o informativo, falando de si para falar em plural, misturando-se a seu próprio objeto, criando imagens a partir de letras e fazendo delas passeio incerto sem preocupar-se em onde irá chegar.

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, se quer encontrar parceiro. O diálogo é, para ele, possível apenas ao nível do tear, nunca ao nível do próprio tecido. (FLUSSER, 2007. p. 83)

É Alberto Giordano quem diz: “ni el exame minucioso, ni la pesquisa erudita atienden a aquello que el ensayo busca prolongar: ‘la vida misma’ de la obra literaria”.⁶⁵ Parece-me exatamente o caso de *Bodenlos*, autobiografia-ensaio onde se ensaia uma vida que é ensaio para escrever ensaios. Livro que faz as

⁶⁵ GIORDANO, 2005. p. 96

vezes de palco no qual coloca a si e a seu objeto (o “si”) em cena, experimentando verdades e versões, figurando e desfigurando máscaras, velando uma vida enquanto revela outras. Obra que não começa no início nem tem um fim, ou melhor, estende-se por 20 anos até encontrar-se com seu fim como fim da própria vida. Segue dela o fluxo prolongando-a ao papel, criando-a e recriando-a todos os dias, em diferentes línguas e usando diferentes estratégias.

Comentei que *Bodenlos* é obra póstuma, que foi encontrada nas versões alemã e portuguesa, e que, neste último caso, a última parte, *Reflexões*, ainda não havia sido traduzida pelo autor. Na ocasião também foi encontrada uma versão em francês, cuja estrutura difere um pouco das outras duas. Nesta versão, ainda não publicada, a obra também está dividida em quatro partes, embora sob termos distintos: *Passivité, Disponibilit , Engagement e D gagement*.⁶⁶ A categoriza o respeita o que Flusser acreditava ser a especificidade da língua francesa e respeita também seu próprio método de trabalho que tem na tradu o um ponto nevrálgico. Em artigo chamado “Retradu o enquanto método de trabalho”, ele explica:

O jogo com palavras, o qual   minha voca o,   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 fun o da sua traduzibilidade. Quanto mais dificilmente traduzível determinado assunto, tanto mais me desafia. Porque vai provocar a tensão dialética entre as diversas léguas que me informam, e vai obrigar-me a procurar sintetizar as contradi es entre elas. De modo que dar a palavra às coisas   empresa não tanto epistemológica quanto existencial: o que procuro conhecer não   tanto as coisas quanto meu próprio estar no mundo. (FLUSSER, s/d in: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a202.htm>)

Flusser assume-se letra, fazendo do jogo com palavras seu próprio estar-no-mundo. Assim, toma um assunto qualquer em alemão, por exemplo, a língua que usa com sua mulher e na qual escreveu seus primeiros poemas de adolescência. Traduzir  o texto para português logo em seguida, a língua de seus filhos e de sua escolha, na qual logrou em seguir sua voca o e a partir da qual foi primeiro reconhecido culturalmente. Depois retraduzir  para o inglês, aquela língua sobre a qual se debruça na maioria de suas leituras, e retraduzir  esta última versão para o francês, a língua que articulou os últimos 20 anos de sua vida. Por

⁶⁶ Em português: Passividade, Disponibilidade, Engajamento e Desengajamento.

fim, passará novamente ao português e será esta última versão a que destinará à publicação. A ordem não precisa ser necessariamente essa, mas o método se repete em cada texto seu. Assim sintetiza, a cada nova escrita, as línguas que o formam, sintetizando-se a elas e sintetizando também a sua escrita. Esta é dura, concisa e cheia de elementos estranhos que confundem, sugerindo erros. No entanto, duvido que o sejam. Flusser joga com palavras e tem pleno domínio desse jogo. Ao declarar-se escritor, corrobora com as palavras de George Steiner quando diz que “o escritor é um mestre especial da língua”⁶⁷.

Flusser diz que usa a língua para informar, mas não há nada de informativo e objetivo em sua escrita. Ela carrega consigo enigmas e fragmentos de outras línguas. Nada disso, no entanto, está ali para ser desvendado, da mesma forma que não parece ser seu interesse dar respostas finais, ou mesmo dar respostas. Ao contrário, sua vocação é o jogo com palavras e o bom jogador sabe que o mais importante é continuar jogando. O método é não deixá-lo terminar. Se escrevendo pensa, o fará de acordo com a escrita e portanto também com a língua que usa. Isso significa que, tomando um argumento qualquer, pode chegar a conclusões diferentes dependendo do idioma que está usando. Dialoga com a língua e consigo mesmo através da língua e da escrita. Nesse sentido, a contradição não é falha, mas sintoma. Sintoma de pensamento em progresso, em devir constante sem intenção de conclusão.

Ao encontrar-se na escrita Flusser não termina o caminho que percorre em busca de si mesmo, mas o inicia. Escrever é para ele buscar-se a si mesmo e por isso sua busca é eterna. Como deve ser e como é sua escrita, que abre novas questões e obedece a novos fluxos a cada mudança de idioma, em uma espiral interminável que não visa chegar a lugar algum, mas a continuar tecendo e jogando, permanentemente fazendo perguntas. Por isso o que importa não é o tema ou assunto – como não importa também o tema ou assunto quando se coloca como professor em sala de aula. O que importa é a própria busca.

⁶⁷ STEINER, 1990. p. 15

4.1 Sem fundamento

Refletindo sobre o que chama de “forma do ensaio”, Theodor Adorno escreve:

O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo da irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde mais nada resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. (ADORNO, 2003. p. 16-17)

O ensaio é gênero sem fundamento. Não há método para escrever ensaios e talvez ele seja exatamente a negação do método. Pelo menos é o que diz Adorno, que não apenas afirma que o ensaio tira todas as consequências da crítica do método, como diz também que foi o único gênero a duvidar de seu direito incondicional. Enquanto o ensaísta não cultiva qualquer esperança de explicações definitivas e se resigna a dar interpretações sobre suas próprias ideias, partindo daquilo que ama ou odeia, o purismo do discurso científico tem como pilar a separação do sujeito e do objeto. De modo que qualquer impulso autoexpressivo lhe é extremamente nocivo e coloca em risco sua integridade, “que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma”.⁶⁸ Para esse tipo de escrita, a forma não é um valor, embora deva seguir padrões rígidos para ser menos sentida. Ela não merece destaque nesse palco. No mundo da ciência, a arte é ex-esposa, e o divórcio foi litigioso. Ainda segundo Adorno, “a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do ‘originário’”.⁶⁹

A vida-escrita de Vilém Flusser não começa na infância, como as narrativas autobiográficas mais tradicionais. Cria um início para criar a partir dele uma vida, e desenrola-se como se pudesse seguir indeterminadamente, ao passo

⁶⁸ ADORNO, 2003. p. 19

⁶⁹ ADORNO, 2003. p. 16

que também pode encerrar-se a qualquer momento. Por isso, tampouco termina no fim, imaginando que o fim de uma autobiografia seja o momento em que foi projetada sua publicação. Termina, isso sim, publicada, e para tal foi escrita. Como escrita de si, é despropositada por vários motivos. Traz textos e reflexões que extrapolam o sujeito, embora também dirijam-se a ele, e ainda textos sobre outras pessoas como estratégia de esconde-esconde de si. Sua forma e seu trajetos são únicos, e não poderia ser diferente.

Ao dizer que *Bodenlos* é escrita na forma de ensaios, posso entrar em contradição com o que sustentei até aqui. Sustentei que a autobiografia é escrita memorialística que cria um passado em função de um futuro. E que Flusser, ao voltar-se ao passado, cria retóricas que figuram para si uma posição cultural específica. Com “específica”, no entanto, não quero dizer unívoca, mas definida. Flusser constitui-se filósofo de orientação prática ligada ao ensaísmo e à docência – todos inseparáveis – e cuja forma de agir e pensar só é possível graças à condição de exilado. Firma com sua obra o compromisso com um projeto de si e de vida, destinado a inscrevê-lo em determinado universo cultural e a sobreviver-lhe.

Segundo Adorno, porém, “o ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito”,⁷⁰ e sua forma obedece exatamente à negação de toda e qualquer sistematização, quiçá de projeto. Parece, portanto, paradoxal que uma autobiografia possa tomar a forma de um ensaio. Afinal, “o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva”.⁷¹

No capítulo “A língua brasileira”, além de contar seu caminho de engajamento na escrita, Flusser descreve como opera na manipulação dessa língua. Encanta-lhe no português sua sujeição a interferências, sua potência de reflexividade. Apaixona-se por esta língua e passa a utilizá-la como instrumento para tornar-se, enfim, escritor e assim recuperar o que foi perdido com o abandono de Praga: seu futuro. O futuro que tinha projetado para si mesmo ainda quando

⁷⁰ Idem. Ibidem

⁷¹ Idem. p. 25

estava em Praga, quando estudava filosofia na Universidade Carolíngia e escrevia seus primeiros poemas em alemão.

Ao apaixonar-se pelo português e começar a manipulá-lo, toma-o como semelhante e cúmplice. Era a língua que deveria ser manipulada pelo alemão contaminado pelo tcheco, e cortada por cada uma das outras línguas que haviam formado seu pensamento. A maneira como pensa isso, no entanto, é bastante peculiar:

o alemão e o inglês são como vertebrados, nos quais um esqueleto de regras sustenta um organismo em crescimento, e o português é como uma concha, na qual cascas crescentes de regras protegem um organismo. (FLUSSER, 200. Pg 76)

Flusser vê a língua como algo orgânico, portanto vivo, e a língua “brasileira” como altamente complexa, pois “sua sintaxe desafia o manipulador, mas se quebra com grande facilidade”.⁷² Complexidade valiosa, já que “pelas rachaduras da casca que assim surgem transparece a matéria mole do léxico português, e as pérolas duras, brilhantes e opacas (...) que nela se escondem”.⁷³ Ela seduz justamente por convidar 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. Como ele mesmo afirma, “a ortografia muda constantemente por convenção acadêmica (quase diplomática) e para adaptar-se ao fluxo das pronúncias em diferentes contextos”.⁷⁴ Essa seria sua maior potência de riqueza.

Mas o organismo do português não pode crescer sem romper as regras que o encerram. Em consequência, a introdução de elementos estranhos significa libertação da língua, e é engajamento contra a sintaxe. Pois tais neologismos se infiltram constantemente na língua, e o fazem a partir de contextos parcialmente exóticos, por exemplo, do bantu, guarani, japonês e iídiche: de modo que surge a perigosa dialética entre o enriquecimento da língua e a perda da identidade da língua. Tal dialética é apaixonante e pode ser assim formulada: a língua

⁷² FLUSSER, 2007. p. 76

⁷³ Idem. Ibidem.

⁷⁴ FLUSSER, 2007. p. 78

portuguesa é posta em questão, toda ela, toda vez que vai sendo manipulada. (FLUSSER, 2007. p. 77)

Essa dialética reflete a própria cultura brasileira, formada por síntese difusa de todos os elementos que lhe deram origem e que continuam a modificá-la até os dias atuais. Vista desta forma, suas possibilidades não se esgotariam jamais porque ela é também aberta a interferências e se coloca em questão a cada nova manipulação, a cada novo contato, apenas para seguir-se alterando. Desta forma, acolheu Vilém Flusser e mais várias levas de migrações de nações amigas e inimigas entre si, adaptando-se e forçando adaptações. Adapta-se tanto que o adaptar-se virou sua própria identidade. Enriquece-se justamente com o que poderia ser visto como defeito. No lugar de procurar uma identidade cultural estável, aceita-se em permanente trânsito.

Visto em consonância com a cultura, o português espelha a própria figura flusseriana construída em *Bodenlos*. Assim como inclui onze pessoas em sua autobiografia para melhor falar de si, Flusser de certa forma faz da língua “brasileira” espelho no qual se encontra e se reflete. Frente ao qual “ajeita melhor sua máscara”. Vê-se nessa língua, procurando nela aquilo que vê de melhor em si, ou que vê de melhor para si, projeto dentro do qual se inscreve. Ela é, no texto, construída para tomar lugar ao lado do exílio como instituição potente e da carreira filosófica. Possui o mesmo valor que é dado aos textos sobre Filosofia da Ciência e Teoria da Comunicação: ser mais uma das faces de sua constelação de “eus”.

Mas ao dizer isso não estou me referindo à língua simplesmente, com sua sintaxe e sua semântica, suas regras e sua sonoridade. Refiro-me à língua-escrita de Flusser, aquela que cria para fazer sua filosofia e também sua literatura. Pois se considera ensaísta, e esse é o ponto de convergência de todas as máscaras que figura para si. Comenta Gustavo Bernardo:

O que faz o filósofo: toma cada assunto como se fosse o tapete imaginário e o ergue várias vezes, mas a cada vez por um ponto diferente, o que provoca

grandes variações na tessitura original do seu tema. Ele não está preocupado em achar a verdade, ou seja, a concordância final entre o conceito e a coisa de que fala, mas sim em explorar a verdade, à moda do poeta ou do contador de histórias. Dessa forma, o estilo flusseriano, o mesmo nas aulas, nas conferências e nos livros, encontrava-se aberto a interpretações, alterações, acréscimos e reduções, mais ou menos como uma espécie de *Wikipedia*, de enciclopédia dinâmica *avant la lettre et la Internet*. (BERNARDO in BERNARDO, FINGER & GULDIN, 2008. p. 133)

Seja escrevendo ou ensinando, o maior compromisso de Vilém Flusser é o de engendrar novos pensamentos, o que justifica a escrita ensaística. Nela, o tema nunca é primordial. O ensaísta escreve para opinar, antes de qualquer coisa. Alberto Giordano trata o ensaio como um 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 o duplicando. Partindo de um detalhe, por vezes uma 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 uma escrita de leitura, uma leitura escrita. O ensaísta diz e desdiz com suas próprias palavras, usando suas próprias imagens, aquilo que leu, preenchendo e criando lacunas a seu bel prazer. Sua escrita reflete o que é amado ou odiado, nunca o que é certo. Certeza, aliás, só tem do que quer.

Como crítica em geral, opera uma certa literaturalização do saber. Sua força não está na interdisciplinaridade, mas na transdisciplinaridade. Não se situa entre dois saberes, atravessa os saberes sem subseviência a uma disciplina em particular a partir de um modo de conhecer que é literário, pois se reconhece escrita. O ensaio não ignora a forma, mas a usa para valorizar o prazer da leitura.

O que faz Flusser enquanto intelectual, é atravessar os saberes. Dá aulas de Filosofia da Ciência, de Teoria da Comunicação, ficou mundialmente conhecido como teórico com novos mídia, e uma de suas obras mais famosas é *A filosofia da caixa preta*, sobre fotografia. Outro de seus livros, *Ficções Filosóficas*, reúne ensaios ficcionais para apresentar e incitar reflexões sobre temas filosóficos. Em

Bodenlos, por sua vez, atravessa a filosofia com a literatura, e a literatura com a filosofia. Estrangeiro de saber bastardo, sem diploma e portanto sem reconhecimento institucional formal, cria para si uma instituição de palavras e proclama sua insubordinação a qualquer instância. Liga-se irremediavelmente a seu objeto, ao passo que se faz objeto de si mesmo, criando-se em letra. Sua filosofia é ficcional e sua autobiografia são filosóficas. Religa, une novamente em matrimônio, arte e ciência.

Fazendo-se objeto de si mesmo, Flusser interpela-se de dentro, buscando as origens do próprio pensamento, mas sobretudo acompanhando-o. Sua escrita é pensamento de papel. As pausas que impõe não raro colocam-no em contradição consigo mesmo. Duplica-se no uso do “a gente”, essa primeira pessoa plural coloquial que é também terceira pessoa sugestiva de universalidade (ela - toda a gente), colocando-se entre sua gente e ao mesmo tempo lendo essa gente e a si como que de fora. Comporta-se como *metteur en scène* de si mesmo, encenando outros e fazendo da língua seu principal espetáculo. Não parece estranho que o primeiro livro que publica seja sobre filosofia da linguagem, chamado *Língua e Realidade*. Eva Batlickova comenta:

Flusser no seu trabalho emprega um conceito amplo de língua. A estrutura do cosmo é idêntica à estrutura da língua; o conhecimento, a realidade e a verdade são aspectos da língua; a ciência e filosofia são as investigações da língua; e a religião, com a arte, são as disciplinas criadoras da língua. (BATLICKOVA, 2010. p. 62)

Partindo da premissa de que língua não apenas cria realidade, mas é a própria realidade, escrita e pensamento se confundem. Se religião e arte são criadoras da língua, é porque a arte da língua é sua religião, sua re-ligação. Espaço onde se encontram filosofia e literatura, ambas atravessadas pela preocupação estética.

Para compreender melhor o gênero ensaístico, Jean Starobinski recorre à etimologia da palavra ensaio. Em francês, *essai* provém o latim *exagium*, que

significa balança, enquanto ensaiar deriva de *exagiare*, pesar. Termos correlatos, *examen* refere-se à agulha da balança e também o ato de pesar, à exame e controle, ou ainda ao exame 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 exame verbal que libera su impulso”.⁷⁵ E ainda: “se trata, convengámoslo, de cartas de nobleza semántica que nos llevan a admitir que la mejor filosofía es la que se manifiesta bajo la forma del ensayo”.⁷⁶

O ensaio não segue as regras de ciência organizada, isso já foi dito, mas também trabalha com conceitos. No lugar de tratar daqueles universais e absolutos, no entanto, dá atenção ao que é efêmero e transitório, aquilo que não é considerado digno da grande filosofia tradicional. Recusa-se a defini-los e confere à experiência o mesmo valor da teoria. Parte do mundo mediado com a consciência incontestável de que se trata do mundo em si. E, como alerta Adorno, “o ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório”.⁷⁷

Flusser eterniza-se em uma vida de papel. Nesse sentido, faz do efêmero do cotidiano matéria bruta para sua filosofia. Primeiro, faz da própria experiência de vida motivo para dedicar-se à filosofia, trajeto que narra no *Monólogo de Bodenlos* e que está associado à descoberta da língua. Ademais, parte da própria experiência para falar de filosofia. No capítulo “O jogo do suicídio e do Oriente”, conta como brinca com filósofos e teorias na tentativa de vencer as ideias de suicídio. Faz isso, por sua vez, usando categorias filosóficas como quando diz: “a gente aceitava o pensamento como ‘Ser’ e abrigava-se no Não-Ser”⁷⁸, entrelaçando teoria e experiência num modo de proceder antissistemático, mas nem por isso não filosófico. Acolhe a teoria na própria reflexão, da maneira que comenta Adorno:

⁷⁵ STAROBINSKI, 1998. p. 31

⁷⁶ Idem. p. 32

⁷⁷ ADORNO, 2003. p. 27

⁷⁸ FLUSSER, 2007. p. 50

O ensaio, em contrapartida, incorpora o impulso anti-sistemático em seu próprio modo e proceder, introduzindo sem cerimônias e “imediatamente” os conceitos, tal como eles se apresentam. Estes só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si. (ADORNO, 2003. p. 28)

No lugar de restringir significações, o ensaio constitui-se em espaço de experiência reflexiva, abrindo-se a indagações e à liberdade de pensamento. A mesma liberdade de pensamento que Flusser atribui à falta de fundamento que lhe é característica. Se procede desta maneira, é porque se libertou da necessidade de identificar-se, seja à pátria ou à cultura, seja ao método tradicional. Libertou-se para não obedecer as regras do academicismo, o que se reflete também na organização de sua autobiografia e na forma que escolhe para escrevê-la.

Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo método. Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total. (ADORNO, 2003. p. 25)

Por isso é possível compreender a afirmação de Starobinski de que a melhor filosofia se manifesta sob o ensaio. Forma que incita à reflexão, que não dita verdades, que parte da vida e que, portanto, fala para ela, o ensaio é onde filosofia e vida se cruzam, onde objeto e sujeito renegam o divórcio. Aí a filosofia tem sua maior potência criativa e não se esgota em si mesma, o que acaba sendo uma espécie de suicídio. No texto ensaístico, o pensamento não segue em direção única, mas se pulveriza em várias direções contestando a ideia de uma verdade única. A fecundidade dos pensamentos que engendra depende exatamente disso.

O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se forem tesouros enterrados. (ADORNO, 2003. p. 30)

Escrever ensaisticamente é pensar enquanto escreve, é escrever para pensar, experimentando, compondo pensamentos com palavras. Mergulha naquilo que é seu objeto, em vez de formatá-lo a partir de ideias alheias. Vira-o a avesso, questiona-o e deixa-se ser questionado por ele, sem pretender totalizá-lo ou dar-lhe um fim. Seguir uma lógica discursiva que busca conclusividade suspenderia a busca que move a própria escrita do ensaio. Obedecendo aos critérios da felicidade e do jogo, o ensaio reflete seu objeto sem violentá-lo, aprofunda-se nele sem reduzi-lo a outra coisa.

O ensaio é, portanto, gênero sem fundamento que se alimenta da incerteza e se movimenta nela. Sua rejeição a firmar verdades e ao método, no entanto, não significa superficialidade ou invalida aquilo que traz por entre suas linhas. É metódico na falta de método. Consciente de seu caráter de linguagem, que necessariamente obedece aos critérios lógicos da língua em que articula, cria seu método apoiando-se na forma, no suporte onde se faz. Mais do que preocupar-se com a clareza de comunicação, flerta com a estética, embora não almeje ser arte. Reduzi-lo a capacidade informativa seria esvaziá-lo, embora seja escrita e, como tal, esteja destinado à leitura. Segundo Adorno, “a consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites”.⁷⁹ Ensaio é escrita que enaltece a forma da exposição.

Visto que cometer erros na escrita do português não representa grandes problemas, já que a língua muda com frequência, Flusser entende o maior desafio para quem escreve em português como sendo a paginação e não a ortografia. Ao começar a escrever para o suplemento literário do *Estado de S. Paulo*, diz pensar em termos de páginas a serem escritas no lugar de ater-se a um assunto em particular. Este revela-se e desenvolve-se no processo da escrita. Da mesma forma, fascina-o a forma-aula, contada em minutos de exposição. São esses os pequenos detalhes a partir dos quais o conteúdo se desenvolve. Como a escrita ensaística, que parte do efêmero e do detalhe, Flusser parte da forma e do tempo num modo de proceder ensaístico. Pois não diferencia falar de escrever e ambas são parte de seu estar-no-mundo, numa vida que é ensaio para escrever ensaios.

⁷⁹ ADORNO, 2003. p. 37

No que toca à ortografia, o aspecto visual do português seria manipulável pela modificação da palavra na sentença. Não tanto para compor letras na superfície, mas para transcrever a língua falada. “Trata-se, em outros termos, não apenas de fazer desenho, mas também partitura”.⁸⁰ Fazer partitura, para ele, é dar ao português ritmo que não possuiria naturalmente. Desta forma, valendo-se de uma explicação extremamente refinada e de todo incompreensível para quem não possui conhecimentos de música e versificação, Flusser forjou um estilo próprio, em suas palavras, composto de “três níveis rítmicos, com jogo praticamente ilimitado de simpatias e antipatias entre os níveis”.⁸¹

A explicação de como procede e dos motivos que o inspiraram a construir estilo tão particular, se dá da seguinte forma: a língua tcheca, na qual dizia ser formado o substrato de seu pensamento, acentuava a primeira sílaba, de modo que o hexâmetro lhe parecia natural, o que o desafiava de hexametrizar a língua brasileira. Escrever poesia, porém, seria óbvio.

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. 81)

Mais uma vez Flusser espelha-se a si mesmo em sua escrita. Desenvolve um método para escrever ensaios que parte da própria experiência de poliglota num mergulho dentro de si, das línguas que o formam. Torna a escrita exilada, estranha, da mesma forma que faz Nabokov, que, de acordo com Steiner “banido de Fialta, construiu para si uma casa de palavras”.⁸² Steiner lê a matriz polingüística de Nabokov como determinante para a sua “vida na arte”,⁸³ o que não significa apenas que sua experiência linguística é decisiva para sua escrita, mas que através da manipulação de línguas na prática da escrita, vive. E nesse sentido, Flusser e Nabokov são contemporâneos que vivem na escrita.

⁸⁰ FLUSSER, 2007. p. 77

⁸¹ Idem. p. 82

⁸² STEINER, 1990. p. 19

⁸³ Idem. p. 18

Ao manejar a língua esteticamente sem desejar ser percebido, no entanto, Flusser não descuida do que trata. Seria inocência achar que alguém que traduz e retraduz tudo o que escreve para quatro línguas não tenha pleno domínio do que faz. Cria e segue métodos próprios, organizando conceitualmente sua prática de escrita. Sua intenção não é ditar verdades, portanto trabalha para ser sentido e não compreendido.

Da mesma forma, seria inocente aceitar a descrição das potencialidades e características do português que narra como se fossem verdade absoluta. O português que Flusser descreve, a língua “brasileira”, é antes de tudo o *seu* português. O português de um poliglota estrangeiro mergulhando numa língua para fazê-la sua. Criando explicações para nela espelhar-se e através dela manipular-se. O que conta, através de sua narrativa, é o embate com uma realidade para encontrar-se a si mesmo e encontrar-se frente a ela.

Mas dado o ritmo, todos os temas têm sido e continuarão a ser variações de um único: o problema do engajamento a partir de uma situação sem fundamento. Isso é assim porque a própria vida da gente (vida-ensaio) é variação desse único tema, o qual pode ser aforisticamente formulado como: “busca de fé na desgraça”. (FLUSSER, 2007. p. 83)

O assunto tratado por Flusser, seja quando escreve ou quando assume o papel de professor e orador pouco importa, pois tudo é variação de um mesmo tema. São formas diferentes para continuar pensando, para criar e expressar pensamentos. Busca de fé na desgraça pode ser traduzido por busca de si mesmo, mas busca daquele “si” que é indissociável da escrita. Mas também apenas por busca que se contraponha a desgraça a partir da alegria e felicidade que residem na escrita. O que implica que seja eterna, do contrário perderia seu caráter de busca.

As reflexões de Adorno colocam em suspenso as possíveis contradições com aquilo que vinha tratando até aqui sobre a relação de uma memória projetada que se projeta ao futuro na escrita de uma autobiografia, construtora de passado.

Suspendem, mas não anulam, pois indissociável do ensaio enquanto escrita, a vida-escrita criada em *Bodenlos* respeita as contradições inerentes à vida em si. Contradições abafadas pela escrita científica e também pelas autobiografias tradicionais. Ao contrário, *Bodenlos* se sustenta em sua instabilidade.

A afirmação de Flusser de que vive ensaisticamente nos permite transcender a leitura de *Bodenlos* como livro escrito na forma de ensaios para ler a vida ali criada como vida-ensaio. O ensaio não é apenas a forma que elege o autor, mas é a forma em que transita e se encontra. Para usar as palavras de Adorno, “o ensaio garante um chão para seus pés, por mais duvidoso que seja”.⁸⁴ Através dele, Flusser declara sem precisar fazê-lo diretamente, sua própria identidade indefinida, sem fundamento, trânsito.

Por isso *Bodenlos* é ato. Para além de ser ato criador de futuro, como afirmei no capítulo passado, é ato enquanto extensão prática do pensamento. Acompanha o pensamento prolongando-o ao papel, prolongando com isso a própria vida. Não apenas a vida-escrita do livro *Bodenlos*, mas a própria vida de Flusser, que se mistura à escrita. E, como toda vida, é instável, imprevisível, descontínua em sua continuidade. Não há a verdade de uma vida.

Se a verdade do ensaio move-se através de sua inverdade, então ela deve ser buscada não na mera contraposição a seu elemento intrínseco e proscrito, mas nesse próprio elemento, nessa instabilidade, na falta de solidez que a ciência transfere, como requisito, das relações de propriedade para o espírito. (ADORNO, 2003. p. 41)

Em *Bodenlos*, a instabilidade atravessa várias camadas de leitura e escrita. Instabilidade entre gêneros, formas e saberes. É narrativa que pensa, que se debruça sobre si mesma, deixando escapar, quase como desabafo, seu próprio processo de escrita. Reflete várias vezes sobre o fazer autobiográfico, confessando as dificuldades e estratégias no trato com a memória, e ainda sobre suas próprias verdades, contradizendo-se e colocando-se em perspectiva a todo segundo. Transita entre tempo e espaço ao misturar reflexões do agora em que escreve às

⁸⁴ ADORNO, 2003. p. 40

reflexões teoricamente pertencentes ao passado, problematizando a validade da linearidade escrita em sua própria prática. E o faz duplamente ao rejeitar a narrativa cronológica e assumir a fragmentação e a descontinuidade em seus capítulos.

Problematiza também a estabilidade da própria identidade, não apenas ao assumir-se na falta de fundamento, aceitando-se fruto de tensões de vários teores, mas ao usar “a gente” no lugar de “eu”. Conforme já foi dito, na visão de Gustavo Bernardo, esse recurso questionaria o próprio “eu solar” do cogito cartesiano, instabilizando não apenas sua própria identidade, mas a noção mesma de uma identidade plena. Ademais, o simples fato de ser escrita em ensaio já significa abalo na pretensão de ser arte (literária) tanto quanto de ser filosofia.

Em última instância, porém, tudo isso converge para o ensaio.

É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. (ADORNO, 2003. p. 35)

Visto que fragmentada é a própria vida, talvez seja a forma do ensaio a melhor para criar uma narrativa de vida. A interrupção de *Bodenlos* em decorrência da morte de seu autor não prejudica a unidade que atravessa sua fragmentação. Nesse sentido, ela é obra orgânica que prolonga a vida. E se a autobiografia se apoia no mito da honestidade, *Bodenlos* se realiza plenamente nessa interrupção, uma vez que “quando a falta de fundamento se torna tema público, deixa de ser ela mesma. É ela a experiência da solidão, e derrete, quando discutida publicamente”.⁸⁵

⁸⁵ FLUSSER, 2007. p. 20