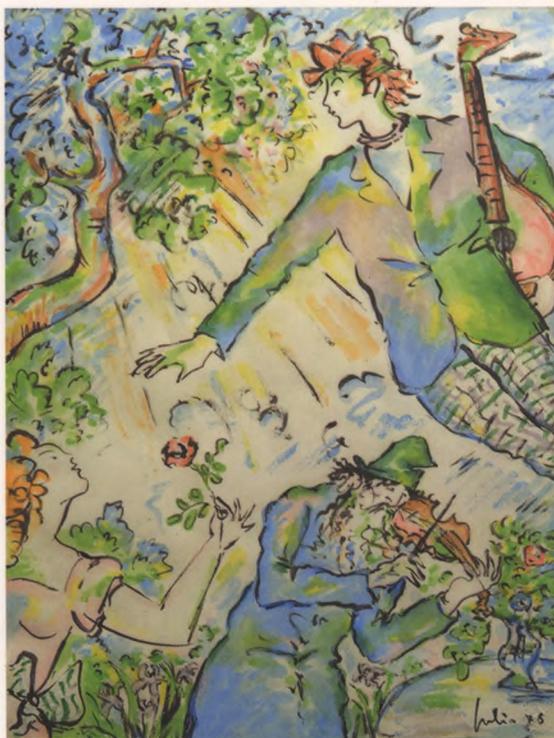


REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



ARTES

VOLUME 32, 2011

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A ARTE DO ENSAIO: A VOCAÇÃO SOCRÁTICA DE PROTEU

1. Introdução

O que é o ensaio? De um ponto de vista essencialista, é indefinível. Centrado no sujeito da escrita e nos seus destinatários-interlocutores (reais ou imaginários) furta-se à mensurabilidade e a uma compreensão que fica sempre além da desejável. Mas se é indefinível não quer dizer que não seja identificável. Não é um paradoxo, nem uma contradição. Podemos não saber definir, essencialmente, um objecto (um frigorífico, por exemplo), mas essa ignorância não impede que saibamos identificá-lo. E sabemos identificá-lo pelos "usos" e função da linguagem que utilizamos para o designar. O mesmo acontece com o "ensaio".

Mas os usos da linguagem são indissociáveis dos seus usuários e estes, relativamente, à linguagem, usam-na como sua, como própria, como parte de si mesmos. Dito de outro modo, linguagem e pensamento são, vulgarmente, para os seus usuários, uma e a mesma coisa, ou melhor, fazem parte do mesmo "corpo", ainda que saibam - embora façam de conta que não sabem - que não são. Mas esta identificação habitual não se fica por aqui. Também, habitualmente, os usuários da linguagem, identificam as palavras com as coisas, crêem que aquelas reflectem ou espelham estas, embora a convicção desta correspondência seja, continuamente, perturbada pela prática linguística quotidiana. Não o fazem por estupidez, pois seria absurdo que alguém se interrogasse,

* Universidade do Minho.

cada vez que pensa num determinado objecto, se a palavra que, usualmente, utiliza para o designar, é verdadeiramente essa ou podia ser outra (por exemplo, se não poderia designar o objecto "cadeira" não pela palavra "cadeira" mas pela palavra "jornal"). Palavras, pensamentos e "coisas" parecem ter, pois, usualmente, um invisível cordão umbilical a unificá-las, como se fossem faces de uma mesma realidade (como acreditava Bonald, por exemplo). Ainda hoje é cómodo agir como se assim fosse; o que mostra, entre outras coisas, que a "verdade" só é importante para a vida, quando é um caminho "estreito".

Mas a unidade triádica supracitada só é sustentável numa *Weltanschauung* (incluindo a natureza, o homem e a sociedade), holista e fechada, onde os "universais" se impõem ou pela *fé* nos seus dogmas (como a mundividência aristotélico-escolástica) e/ou pela *razão* imanente das suas ideias claras e distintas (como a pró-naturalista saída das Luzes). Todavia, a partir do século XVI, a unidade entre a fé e a razão, entrou num conflito irreversível (ainda não encerrado) e, com ela, oscilou e desmoronou-se o paradigma que a sustentava e legitimava - o aristotélico-escolástico. Como consequência, entre outras, daquela rotura, a linguagem *adjectivou-se* (perdeu a sua natureza eidética), o seu referente (Jakobson) passou a ser um "objecto" exterior a ela (a natureza) e a razão ficou entregue a si própria, solitária (muito embora invocasse, como caução para a sua autoridade, ser um "prolongamento da razão divina"). Desta revolução epistemológica, resultou, sem dúvida, que o homem ficou mais só (mas mais adulto e autónomo, dirá Kant). Perdeu a "protecção" imediata da Providência divina - que lhe permitia viver numa eterna infância - e deixou de ter outras "luzes" a não ser as que podia encontrar em si e na "outra parte dele" (a Natureza). Foram essas luzes - conquistadas através de uma razão experimental e mecanicista (paradigmáticamente, de inspiração newtoniana) - que o levaram ao conhecimento de "constantes invariáveis" ou "leis" que lhe permitiram repor a unidade perdida (a linguagem, o pensamento e as "coisas"). Mas a unidade reposta se sobejava em razão, mingua de fé. Tornou-se, pois, uma unidade controversa, arrastando, consigo, dúvidas e críticas sobre a linguagem, o pensamento e as "coisas". E a insegurança. É neste contexto de emergência de um paradigma pró-naturalista de inteligibilidade da natureza, do homem e da sociedade - cujas "leis" a razão natural diz serem a "ordem oculta" de Deus no mundo (mas leis susceptíveis de progresso e, portanto, "débeis" como diria Vattimo) - que

surge a precedê-lo e/ou, a par dele, a *crítica* e o *eu*, pressupostos desse novo *modo de pensar*, questionamento radical e *meditativo*, nuns casos (como em Montaigne), em outros, de "compromisso" com a natureza e *argumentative* (como em Bacon, Locke, Hume, etc.).

2. Crítica à "forma mentis" dos séculos XVI e XVII

A *crítica* emerge com o Humanismo e a Renascença, as Descobertas, o Protestantismo e a Revolução científica dos séculos XVI e XVII. Por via dela, o mundo torna-se aberto, infinito, em constante e regular movimento (muito diferente do "organismo" essencialista, aristotélico-escolástico), o critério de inteligibilidade do mundo desloca-se da "revelação" e da fé para a "razão natural" (alegadamente um prolongamento da "razão divina"), subjectiva e inter-subjectiva, e o ponto de partida do conhecimento deixam de ser os "universais" e a síntese para passarem a ser a observação e a análise, o elemento e não o conjunto, a parte e não o todo, não Deus mas a sua "imagem" (o homem), etc. Ora, ao contrário do que muitas vezes pensaram Descartes, Boyle, Newton, S'Gravesande, entre tantos outros, a razão natural estava longe de ter a força do dogma e a análise a força da síntese. Por isso a nova visão do mundo ou mundividência que trouxe a revolução científica dos séculos XVI e XVII não foi pacífica - e nunca o será - mas controversa, e, em absoluto, inconclusiva e inacabada, em suma, em contínuo progresso (quando não retrocesso, como advertiu Kant e Rousseau). Como não podia deixar de acontecer, também a *linguagem* registou esta revolução. Num primeiro momento, as "gramáticas filosóficas" procuraram fixá-la, derivando o funcionamento da linguagem de "ideias claras e distintas", inscritas na natureza humana (como se houvesse em nós uma gramática profunda, natural) e descobertas pela razão analítica, onde as anomalias, a prazo, acabariam por ser explicadas (assim o fizeram o Brocense e os port-royalistas, entre outros). Também apareceram "físico-teologias" (como a de Derham) e filosofias (como a de Kant) que pretendiam explicar a razão pura e a razão prática, à maneira newtoniana. A linguagem perdera o seu hermetismo, o seu encanto fugidio, metafórico e alusivo, deixara de ser um *rito* para ser uma "representação" verdadeira do mundo. A verdade tornou-se inconcebível sem a mediação da razão; e a razão, para afirmar, incontestavelmente, a sua fiabilidade metodológica

e ontológica, tornou-se matemática. Assim apareceu a linguagem "científica", como a expressão da verdadeira representação objectiva do mundo. Mas também não se ignorava, nos séculos XVI e XVII (e di-lo-á, entre outros, Diderot na *Encyclopédie*, em meados do século XVIII) que a razão não esgotava a nossa compreensão do mundo e que seria descabido generalizar o paradigma racionalista e analítico a problemas onde não tinha cabimento: como os sentimentos. Havia uma auto-crítica e uma lógica do "eu" (mais tarde reafirmada por Pascal) a que a razão não tinha acesso. Era o campo expressivo das Artes e dos seus géneros; e também desse novo modo de expressão que será o ensaio.

3. A emergência do ensaísmo de Montaigne

A montante do paradigma pró-naturalista e mecanicista das Luzes e no horizonte agónico do paradigma aristotélico-escolástico, agiganta-se a figura do "eu", irreduzível condição incondicionada, quer da compreensão essencialista e qualitativa do homem quer da sua explicação fenomenalista e quantitativa. Tendo ambas a experiência como seu ponto de partida, dedutiva ou indutivamente, constroem uma concepção do mundo, que pressupõe uma realidade "em si", metafísica (sobrenatural ou natural). O conhecimento, num ou noutro desses paradigmas, constrói-se como uma "teia de Penélope", objecto exterior ao sujeito, ainda que mero pretexto ou mediação. Mas existe. Mas essa relação cognitiva está imersa (o que esquecem ou desvalorizam aqueles paradigmas) num espaço amniótico que a precede e condiciona, a *vida* (como diria Simmel), o "eu" concreto, singular, vivido e pensado, em suma, poliédrico e indissolúvelmente, sincrético, que o pensamento, convencionalmente, dissocia (e, ao fazê-lo, de certo modo, desfigura e debilita) mas que o Humanismo, a Renascença e a revolução protestante reabilitarão, tornando-o "o centro de tudo", ponto de partida e ponto de chegada do indivíduo *humano*, com as suas grandezas e misérias, onde o homem-humanidade está nele incluso e não o inverso⁽¹⁾. Mas se o "eu" tem toda a força da vida, tem, simultaneamente, a fraqueza do caos que

⁽¹⁾ Sílvio Lima, *Ensaio sobre a essência do Ensaio*, Coimbra, Arménio Amado, Editor, 1944, pp. 52-53.

lhe é inerente. Assim é o *ensaio* inaugurado por Montaigne - que poderíamos definir como "um género de discurso escrito que permite ao escritor pensar, livremente, fora dos constrangimentos da autoridade estabelecida e das normas retóricas tradicionais"⁽²⁾ - vagamente, tributário nas suas formas de expressão, de Plutarco, Séneca, Erasmo e de sentenças e adágios renascentistas⁽³⁾ ⁴, mas de modo algum, portador de uma doutrina. A sua força vital não está no seu ponto de partida, ou seja, na experiência (própria ou comparada, vivida ou livresca, mas nunca ficcional), que é sempre contingente, fugaz e descontinua⁰⁰; afirmá-lo, dizer que, à ilogicidade do mundo, o ensaísta contrapõe o "eu", "como único fio condutor a que nos podemos acolher, como uma espécie de "boia" de salvação (e de redenção também, ainda que para consumo próprio)" (Sílvio Lima), é crer que o ponto de chegada do ensaio *não é* o próprio "eu", mas *outra coisa* (que o ensaio nunca pretendeu ser). O "eu" de Montaigne não tem a substância metafísica do "ser" aristotélico-escolástico nem um *upokeimenon* de matriz cartesiana e / ou newtoniano; é um "eu" débil, co-substancial à obra do seu autor, mergulhado em incertezas, que faz mais perguntas do que dá respostas e que, quando quer ir para além das aparências, recorre à metáfora, à figura de estilo: alude mas não mostra, porque é, intrinsecamente, incapaz de o fazer; por isso a escrita do "eu" é o voo de um pássaro de asas cortadas; reduz-se a uma possibilidade impossível, mais *sentida* que pensada. O seu campo é o campo da incerteza, atravessado pela vontade do ensaísta, que acentua a relativização que é inerente à sua forma. Estrutura-se como se pudesse suspender-se a qualquer momento (como anota Adorno). A descontinuidade é-lhe intrínseca e encontra a sua unidade através de roturas e suspensões. Daí que a "primeira característica que salta à vista, na emergência do *ensaio* é a sua *negatividade* [mão não a de um "puro pirronista"], a dissociação que exprime

(2) Michael L. Hall, "The emergence of the essay and the idea of discovery", in Alexander J. Butrym (dir.), *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, Athenas and London, University of Georgia Press, 1989, p. 78 e André Tourmon, *Montaigne. La glose et l'essai*, Paris, Honoré Champion Éditeurs, 2000, pp. 7-9.

(3) François Rigolot, *Les métamorfoses de Montaigne*, Paris, PUF, 1988, pp. 79-94.

(4) Sobre o papel da experiência nos *Essais* de Montaigne, 1er Kuisma Korhonen, *Textual Friendship. The essay as impossible encounter*, N.Y., Humanity Btooks, 2004, pp. 173-186.

entre *o eu e o mundo*, o *sujeito* e o *objecto*, o *particular* e o *universal*, a expressão da "falta de sentido imanente do mundo" em que surge (Silvio Lima), levada a cabo por "uma espécie de redução fenomenológica", que re-orienta o veredicto pronunciado sobre um determinado facto para a instância do juízo, "quase pirrónico" que o pronunciad Por isso escrita do ensaio é, radicalmente, crítica e anti-autoritária, errante e *testemunhal*, hostil a qualquer método lógico-discursivo (como as regras do método cartesiano)⁵ (6). Mas esta prisão do "eu" à contingencia e à dúvida, por necessidade e por desígnio, não quer dizer que o ensaio não procure a verdade ou seja alógico. Mas a verdade do ensaio é como a da pintura de um retrato: não está na sua correspondência com uma determinada realidade ou objecto, mas na intensidade da *vida* que representa, é configurativa de um campo de forças. Por isso, a verdade, no ensaio, não é um fim - afasta-se da ilusão de um mundo sensível, no fundo lógico, pré-estabelecido, regido por uma inexorável necessidade ou vontade - mas um processo regido por uma lógica incerta e indeterminada, onde ela se revela e progride, por aproximações sucessivas, por via de uma hermenêutica onde o *sentido* se sobrepõe à verificação. Por isso, nem o ensaio nem a sua visão devem tomar-se como leitura verdadeira; são apenas variações na série aberta das aproximações, que possibilita percorrer não só a distância mas também o outro rosto do percebido, aquela história que nunca aconteceu. Essa distância relativamente ao evidente é o que faz do ensaio a forma crítica por excelência; o seu exercício é uma provocação do ideal da *clara et distinta perceptio* e da certeza livre de dúvida. Por isso o ensaio é uma obra aberta, anti-dogmática e assistemática, profunda quando metafórica, trivial quando

(5) André Tournon, *Montaigne en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1989, p. 79. Esta debilidade metódica dos *Essais* de Montaigne não fazem deles um modo de escrita, meramente, negativista, recreativo e inocuo; uma síntese breve e arguta das suas virtualidades, pode ler-se em Graham Good, *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, London, Routledge, 1988, pp. 2-9.

(6) *Idem*, *Montaigne. La glose et l'essai*, Paris, Honoré Champion Éditeurs, 2000, p. 129 e François Rigolot, *ob. cit.*, pp. 100-101. É na *Apologie de Raimond Sebond* onde Montaigne leva a cabo a sua crítica mais contundente à ciência e ao poder da razão em geral (ver Elaine Limbrick, "Doute sceptique, doute methodique: vers la certitude subjective", in *Montaigne. Regards sur les Essais*, ed. por Lane M. Heller e Felix R. Atance, Ontario (Canadá), Wilfrid Laurier University Press, 1986, pp. 47-59).

conotativa. Antecipando de vários séculos o cepticismo sobre as virtualidades salvíficas do cientismo, que as Luzes iniciaram sob a forma da ideia do "progresso", o ensaio é tributário quer da herança de Vico sobre o papel determinante do homem na construção da sua própria história, quer da *critica* (que vem da exegese bíblica renascentista e da Reforma protestante) que erigem o "eu" em medida do que *deve ser*, subsumindo nele o que *é*. O ensaio não aparece, pois, em contra-ciclo com o seu tempo; pelo contrário: acompanha a revolução científica e filosófica, mas refreia as suas ambições, aponta as suas limitações e, por fim, perante um mundo cujo conhecimento, mais certo, se fica por aparências (em devir) cujo maior proveito é "instrumental", desloca o "humanismo" para o sujeito - mas para um sujeito desprovido de dogmas e com uma racionalidade de curto alcance; um sujeito frágil, que se constitui, constituindo-se, num contínuo fazer e desfazer, em incessantes ensaios e erros, em *corsi e ricorsi* sem fim. Parece um "eu" perdido, sem bússola; e na verdade, o "eu" do ensaio é um "eu" perdido, que vai conquistando e reencontrando o seu caminho andando, cuja desorientação é o caminho da sua crescente orientação; daí o "eu" do ensaio não ser um ponto fixo, arquimédico, mas ser um "eu" que se vai construindo com o futuro, com a sua multiplicação; o "eu" só nos outros "eus", interactiva e dialogicamente, vai *sendo* (como diria Heidegger), se constitui, se vai transformando no que *é*, ganha substância; por isso, a sua eideticidade, contraditoriamente, está na sua transitoriedade e alteridade, na sua finitude, na mudança, no problema, na errância, em suma, na precariedade. Não é, pois, descabido dizer-se que o traço mais característico do ensaio é a sua subjectividade⁽⁷⁾. Mas não se reduza esta subjectividade ao "eu", porque este não pretende ser mais do que um ponto de vista, uma *perspectiva* sincrética do *ethos* do enunciador (mas não um relato confessional, ainda que eventualmente, o possa ser como coadjuvante da autenticidade daquela perspectiva e possa ter um valor genérico, porque a experiência vivida de cada homem encerra, como diz Montaigne, "a forma inteira da condição humana"), ainda que não desdenhe dos modos de persuasão da retórica aristotélica - como a *phrónesis* (sensatez intelectual, saber

⁽⁷⁾ Elena Arenas Cruz, "El ensayo como clase de textos del género argumentativo: un exemplo de Ortega y Gasset", in *El ensayo, como género literario*, eds. Vicente Cervera, Belén Hernandez y M.ª Dolores Adsuar, Universidade de Murcia, 2005, p. 55.

raciocinar bem, ser claro e atractivo no estilo), a *areté* (franqueza, sinceridade, o amor pela justiça e pela verdade) e a *eunoia* (respeito pelo auditorio, diante do qual se deve mostrar modéstia, cortesia, moderação)⁽⁸⁾ - o que põe sob suspeita a sua neutralidade diante da realidade, ou seja, que não pretenda ser mais do que uma *pintura* do seu "eu individual", em toda a sua singularidade e irredutibilidade aos outros⁽⁹⁾*, onde o círculo do homem e do universal está incluso e se revela no círculo do indivíduo e do particular. A ser assim, não teria razão Emerson, citado por Sílvio Lima, quando diz que "o ensaio é o livro menos escrito que existe", porque o ensaísta procura viver - ainda que criticamente - o próprio livro, ser parte e protagonista dele, como se essa história, fosse, também, a sua história. Mas Montaigne vai mais longe. Como, finalmente, notou Sílvio Lima, Montaigne escarpeliza o *eu*, não para mostrar um documento pungente, mas como um cirurgião; e compara-o a Vesálio: assim como este estudou, directamente, sobre o cadáver, a fábrica do corpo humano - ainda que em busca da sua anatomia impessoal e "ideal" (ainda que fiável), "Montaigne - propulsado pelo mesmo sopro individualista do Renascimento e pelo culto do concreto - estudou, directamente, sobre si próprio a 'fábrica⁷ do eu humano"⁽¹⁰⁾, operando sobre a experiência vivida e pensada, na sua imediatez. Por isso o ensaísmo de Montaigne não pode derivar de um qualquer sistema⁽¹¹⁾; é rebelde a qualquer sistema, porque o "eu" - e a vida de que se alimenta - é, em grande parte, da ordem do indeterminado e irredutível à racionalidade; quando se exprime *testemunha* mais do que argumenta, aponta, simplesmente, saídas possíveis, conclusões provisórias, problemáticas e subjectivas⁽¹²⁾. Mas não basta que o ensaio seja a escrita de um "eu" para ser um ensaio. Se assim fosse, tínhamos nas *Confissões* de Santo Agostinho, um exemplar acabado de ensaísmo. Para que a escrita do "eu" seja um ensaio é preciso que o protagonista do "eu" seja o seu *autor*, isto é, "que pertença a uma dada unidade criativa que, embora tenha carácter representativo,

⁽⁸⁾ *Idem, ibidem.*

⁽⁹⁾ Sílvio Lima, *ob. cit.*, p. 50; ver André Tournon, *Montaigne. La glose et Vessai*, Paris, Honoré Champion Éditeurs, 2000, p. 285.

^m*Idem, ob. cit.*, pp. 80 e 82.

⁽¹¹⁾ André Tournon, *Montaigne. La glose et Vessai*, Paris, Honoré Champion Éditeurs, 2000, p. 292.

⁽¹²⁾ Sílvio Lima, *ob. cit.*, p. 54.

o obtenha como consequência da sua própria obra autobiográfica ou confessional ou ensaística.⁽¹³⁾ Deste modo é a obra que vai criando a categoria de *autor* (como diz Chartier) e o "eu" vai além de sujeito da representação, tornando-se, também, o seu objecto.

Certamente o ensaio não obedece a uma ordem lógica perfeita, nem a uma ordem retórica sem falhas; mas permanece estruturado formalmente: a sua constituição baseia-se, fundamentalmente, em "cruzamentos", isto é, descontinuidades temáticas, no interior de um processo de roturas, derivas e ziguezagues. Montaigne deu o tom ao dizer que era inimigo de uma narrativa extensa, e que não valia a pena a composição e a explicação fosse qual fosse. Portanto, do seu ponto de vista, o ensaio devia resistir, "por natureza", à retórica (pelo menos a dos discursos de Cícero, não a das *Cartas* de Séneca) e construir-se, inclusivé, contra ela, ainda que a anáfora seja a figura retórica mais frequente na sua sintaxe, a par da apóstrofe e da interrogação^{13 (14) 15}; assim como o seu ordenamento se devia edificar contra a tradição da *disposition* e contra as regras (exaustividade, totalidade e continuidade de longas cadeias de raciocínios) do método cartesiano, protótipo da *mimesis*⁽¹⁶⁾. Deste modo, o ensaísmo de Montaigne, parece "uma forma ambulatória que desenvolve, à aventura, uma série de tópicos que se oferecem ao

⁽¹³⁾ José M^a Pozuelo Yvancos, "El género literario 'ensayo'", in *El ensayo, como género literario*, eds. Vicente Cervera, Belén Hernandez y M^a Dolores Adsuar, Universidade de Murcia, 2005, p. 184. Sobre as diferenças entre o ensaio, por um lado, e o "diário" e a "confissão", por outro, ver Graham Good, *ob. cit.*, p. 27.

⁽¹⁴⁾ André Tournon, *Montaigne. La glose et l'essai*, Paris, Honoré Champion Éditeurs, 2000, pp. 116-117 e 288. Sobre o papel da retórica nos *Essais* de Montaigne ver Kuisma Korhonen, *ob. cit.*, pp. 89-114 e François Rigolot, *ob. cit.*, pp. 112-148; para uma síntese ver Mary McKinley, "Montaigne Reader: A Rhetorical and Phenomenological Examination", in *Montaigne. Regards sur les Essais*, ed. por Lane M. Heller e Felix R. Atance, Ontario (Canadá), Wilfrid Laurier University Press, 1986, pp. 69-77.

⁽¹⁵⁾ Pierre Glaudes e Jean-François Louette, *L'Essai* (1999), 2^a ed., Paris, A. Colin, 2011 p. 249. Ver André Tournon, *Montaigne. La glose et l'essai*, Paris, Honoré Champion Éditeurs, 2000, p. 117.

⁽¹⁶⁾ Ver Elaine Limbrick, in *ob. cit.*, pp. 47-59.

acaso do seu caminhar"⁽¹⁷⁾, "sem designio e sem promessas"⁽¹⁸⁾, como a zetética de um projecto que se opõe a todo o discurso e a toda o sistema⁽¹⁹⁾, à margem das filosofias codificadas e sistemáticas; ausência de plano - como se o ensaio não tivesse nada para dizer e não passasse de uma mera diversão linguística - que lhe dá uma instabilidade essencial, como sublinhou Adorno⁽²⁰⁾.

Mas se a retórica é afastada por Montaigne e a suspensão do juízo e a incerteza são a bússola da auto-reflexão vivencial, só o dialogismo com um interlocutor que *conviva* com ele, com os seus pontos de vista, pode densificá-los e enriquecê-los (que não é o mesmo que resolvê-los). Por isso, o estilo não é indiferente ao ensaísta. Não o estilo com a finalidade de convencer o seu destinatário, mas apenas com a finalidade de o aliciar, de o desafiar e comprometer; de *re-viver*, com ele, os desafios que põe sobre a mesa⁽²¹⁾. O estilo acaba por ser uma arte de sedução. Daí o seu recurso ao biográfico, ao narrativo, ao poético, ao *encantamento do leitor* de modo a torná-lo receptivo a uma experiência entimemática (que põe juízos conceptuais) para o levar a forjar a sua própria verdade⁽²²⁾. O estilo não torna apenas perceptível a ideia, "faz a ideia"; a sua aparente desordem é um modo de chamar a atenção do leitor, dado que lhe impõe que não proceda a uma leitura linear, o obriga a repensar as ideias que lhe vão aparecendo e a reflectir, recorrentemente. Embora o ensaio adopte um estilo, aparentemente, espontâneo e natural, na verdade é um estilo trabalhado. O leitor é sempre invocado como testemunha, por vezes, apostrofado, e a sua cumplicidade como interlocutor virtual cria um

⁽¹⁷⁾Pierre Glaudes e Jean-François Louette, *L'Essai* (1999), 2ª ed., Paris, A. Colin, 2011, p. 249. Ver Claire de Obaldia, *L'Esprit de l'Essai* (1995), Paris, Éd. du Seuil, 2005, pp. 13 e 73.

^m*Apud* Pierre Glaudes e Jean-François Louette, *L'Essai* (1999), 2ª ed., Paris, A. Colin, 2011, p. 250.

⁽¹⁹⁾André Tournon, *Montaigne. La glose et Vessai*, Paris, Honoré Champion Éditeurs, 2000, p. 292.

⁽²⁰⁾Theodor Adorno, "L'essai comme forme", in *Notes sur la Littérature*, trad. do alemão por Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 20 e Pierre Glaudes e Jean-François Louette, *L'Essai* (1999), 2ª ed., Paris, A. Colin, 2011, pp. 250-251.

⁽²¹⁾Aline Geysant e Nicole Guteville, *L'essai, le dialogue et l'apologie*, Paris, Ellipses Éditions, 2001, pp. 43-44.

⁽²²⁾*Idem, ibidem*, p. 44.

modo deliberativo que permite a passagem do *eu* ao *nós*, do subjectivo ao objectivo⁽²³⁾. Por isso, o ensaio é um género polifónico.

Enfim, a dimensão experimental e provisória apresentada pelo ponto de vista do ensaio dá agora lugar a uma forma aberta de organização da realidade, como uma atitude intelectual e existencial que suspeita da linearidade unívoca e conclusa (como a linearidade da História, os sistemas filosóficos e um certo conceito de causalidade), preferindo a valoração e o reconhecimento do incompleto e do fragmentário. Com ele procura-se dar resposta à crise do pensamento teórico sistemático, isto é, à crise das certezas absolutas da ciência e da filosofia. O diagnóstico desta perda abre caminho àquelas experiências de pensamento que se situam na própria consciência da crise e que exigem uma nova estratégia discursiva, representada pelo ensaio e pelas vanguardas artísticas. Musil, Benjamin, Bloch proclamam o carácter plural e mutável do real, a inexistência de um verdadeiro rosto do ser para além das máscaras do devir, a inconsistência de uma realidade ou verdade dada, para afirmar, em seu lugar, as infinitas interpretações, a permanente modificação da ordem dos possíveis; desta posição nasce a necessidade de tratar da realidade como uma tarefa e uma invenção, de abandonar toda a proposição indicativa, isto é, toda a asserção absoluta e definitiva, para passar às formas do conjuntivo, no sentido da possibilidade. O ensaio organiza-se assim como um discurso do incompleto, do não resolvido; é uma incessante emancipação do particular diante da totalidade, onde a negatividade, na ordem dos fragmentos, é entendida como laboratório de uma experimentação, cujo tempo não nos é dado predizer. O ensaio sustenta a tensão entre o negativo da experiência e a forma da utopia à qual aquele negativo se orienta. *Totalidade, continuidade, exaustividade* são preceitos que o ensaio subverte por completo, enfatizando as partes sobre o Todo, deixando em aberto a possibilidade de se acrescentar algo, recusando um princípio unificador e superior (tudo relativiza e imanentiza). Mas se, no ensaio, o *fragmentário* e o *parcelar* tomam, o lugar da *totalidade*, os momentos não podem ser deduzidos a partir do Todo nem o inverso. O ensaio deve iluminar a totalidade através do parcial. Airredutibilidade do fragmento ao Todo, transforma a totalidade da forma

⁽²³⁾ *Idem, ibidem*, p. 46.

ensaística numa "totalidade da não-totalidade" (antecipando a concepção romântica do fragmento como "obra inacabada", cuja unidade se faz se roturas e suspensões).

4. Na pegada das reflexões de Lukács e Adorno

O progresso e a euforia cientistas da segunda metade de Oitocentos, que conduziram o homem à apropriação da Natureza e da História (sua e alheia), viu-se, sem dar conta disso, paradoxalmente, refém, por via da liberdade de pensar, da teia que tecera, dito de outro modo, das "leis" que descobrira. De si, pouco mais restava de irreduzível, ao bisturi da análise, do que a "consciência" e o "eu" - como diziam os anatomistas e fisiologistas do sistema cortical e nervoso, dos fins do século XIX. Até o "sujeito" do devir histórico se subsumira nas suas "leis". E as *leis* da natureza, ainda por conhecer e explicar, não o eram porque fossem incognoscíveis, mas por insuficiência de meios, carências de ordem vária, que o tempo acabaria por colmatar (cientismo). É certo que, no que diz respeito à sociedade (presente e passada) quer no que diz respeito à natureza, as ciências tinham renunciado ao seu conhecimento "em si"; a "realidade" deslocara-se para a esfera dos "fenómenos" e o seu conhecimento para a inteligibilidade das suas "leis". O cientismo (tanto no que diz respeito aos acontecimentos passados e presentes, como no que diz respeito ao conhecimento da natureza) não negava nem afirmava a existência de uma realidade "em si", mas considerava impossível exprimir, objectivamente, essa realidade: tudo o que podíamos saber - e sabíamos - era observar os fenómenos, o que *aparecia* ao observador e investigador, e explicá-los. Mas apesar da *realidade* ser uma *construção e explicação* inteligíveis, não se punha em causa (apesar de explicarem uma cadeia apenas fenoménica), o *conteúdo objectivo* e transcendente da sua representação, o seu referente objectivo.

Mas simultaneamente a este cientismo optimista (prudente, quanto às suas limitações imediatas, pois sabia que não ia além de um conhecimento fenoménico, que considerava, no entanto, preferível a teorias metafísicas mais abrangentes, mas inverificáveis) surgia a sua contestação. No que respeita à história, já os neo-kantianos da escola de Marburgo, como Heinrich Rickert (1863-1936), tinham chamado a atenção para a singularidade e irrepetibilidade dos fenómenos históricos (cujos *factos*

se seleccionavam em função de "valores" que transcendiam o sujeito e o objecto) e, portanto, para a impossibilidade de os submeter a "leis", independentes do *ponto de vista* do historiador. De não menor importância que a escola de Marburgo nesta desnaturalização do conhecimento positivista e pró-naturalista, foi Dilthey (1833-1911) ao chamar a atenção para a diferença entre as ciências da natureza e as ciências do espírito, sublinhando que o objecto destas só podia ser "compreendido", porque os estados de "alma" vivem-se, são manifestações da vida, e à vida só podemos aceder através das nossas próprias experiências de vida: pelas nossas *vivências*. O historicismo e o positivismo viram-se, ainda, mais debilitados, devido à crise das próprias ciências, especialmente das matemáticas e da física, dos fins do século XIX (como mostrou Husserl), com os problemas derivados da redução da matemática à lógica (e da exigência de uma linguagem comum - sempre débil - para lhe dar sentido); com os trabalhos filosóficos de Ravaisson, Lachelier, Bergson e Boutroux que punham o acento tónico no papel activo do sujeito na construção da realidade; com a descoberta do indeterminismo micro e macrofísico (que mostrava que, afinal, as leis do "mundo normal" - como lhe chamou Reichenbach - não se aplicavam a todo o mundo); e, por fim, com o convencionalismo científico (como o de Poincaré e Pierre Duhem) que fragilizou as pretensões à descoberta e construção de um "sistema unitário do mundo" (cuja tentativa última será levada a cabo nos anos 30 e 40 do século XX, pelo empirismo lógico do *Wiener Kreis*, especialmente pelo fisicalismo de Carnap), e, concomitantemente, à ruína das meta-narrativas. Afinal, o universo "aberto" pela revolução científica do século XVII, de que nos fala Koyré, mostrava-se rebelde a todas as tentativas, ciladas e astúcias da ciência e das linguagens (formalizadas ou não), para o determinar, de uma vez por todas. As ciências físicas deixaram de ser expressão de uma pura racionalidade e a verificação e a falsabilidade um critério seguro de verdade, depois das investigações de Thomas Kuhn sobre a história social das descobertas científicas. Por sua vez, falharam as soluções pro-naturalistas para os problemas das ciências humanas e sociais, sobretudo, quando os sujeitos da análise, contrariavam os seus hábitos ou sejam quando se afastavam da "natureza". O singular e o irrepitível tornou-se não apenas incontornável, mas o que distinguia os fenómenos, especificamente, humanos dos fenómenos naturais. O homem tornou-se a *medida* da Humanidade, e a experiência passou a ser a *sua* experiência (e a dos seus semelhantes).

3.1. O ensaio: uma obra de Arte?

É a separação entre o homem e a natureza que inquietam Lukács (ainda idealista e num período pré-marxista), porque, em sua opinião, a ela se devia a perda da espiritualidade da época contemporânea, só recuperável pelo reatamento daquela unidade perdida. Mas esse reatamento, em seu entender, só seria exequível pelos artistas, na medida em que só estes eram capazes de vazarem a *vida* numa *certa forma* (ainda que reconhecesse a precariedade e problematicidade deste esforço). E entre os artistas que o podiam fazer, elegeram o crítico *ou* ensaísta (para ele sinónimos), por considerar que o ensaio era a forma artística, mais radical, a respeito das questões últimas da vida (do homem, do destino), aquela que transcendia, mais profundamente, a vida empírica, que estava mais próxima da Ideia (ao contrário da literatura, cujas formas estavam muito próximas do sensível). Mas se o ensaio tinha, sobre as restantes formas artísticas, esta vantagem, simultaneamente, ameaçava-o uma fraqueza incontornável, ou seja, arriscava-se a ser demasiado abstracto e, por isso, "a não conciliar o empírico e o essencial, mas, pelo contrário, a não apresentar senão o esqueleto abstracto da essência, desprovida da vida imediata"⁽²⁴⁾. O ensaio valia, pois, aos olhos de Lukács, por proporcionar a espiritualidade a certas formas de escrita (como a literatura) que, por si mesmas, eram incapazes de a atingir e estas, em contrapartida, forneciam-lhe a ponderação sensível de que era desprovido. Mas o ensaio não era uma obra literária. Há experiências vividas - disse Lukács - como "a concepção [intelectual] do mundo na sua pureza imediata, como acontecimento da alma, como força motriz da vida"⁽²⁵⁾ e "experiência vivida sentimental", que nenhuma obra literária está apta a exprimir; todavia, aspiram a uma expressão. O ensaio, em seu entender, era a única forma de escrita que lha podia proporcionar; e nessa medida podia considerar-se uma espécie de obra de arte, um "género artístico"⁽²⁶⁾. Lukács diz mesmo que o ensaio *ou* a crítica

⁽²⁴⁾ Georges Lukács, "A propos de l'essence et de la forme de l'essai: une lettre a Leo Popper (1910)", in *L'Ame et les Formes*, trad, do alemão de de Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974, p. 11.

⁽²⁵⁾ *Idem, ibidem*, p. 20.

⁽²⁶⁾ *Idem, ibidem*, pp. 12 e 33. Para uma visão do "ensaio como arte" (incluindo um comentário às reflexões de Lukács), ler Graham Good, *ob. cit.*, pp. 9-25

(para ele são sinónimos), no seu melhor, é Arte. Como já o diziam os Gregos. Mas se Lukács falava do ensaio como uma forma de arte, fazia-o de um modo "quase puramente simbólico ou figurado" - como disse - guiado apenas pelo sentimento de que o ensaio tem uma forma, ainda que esta se distinga, inequivocamente, de todas as outras formas de arte; por isso era como forma de arte que o pretendia identificar - mostrando a sua especificidade e, deste modo, a justificação da sua eleição, para cumprir o desiderato que lhe atribuía - e não o que tinha de comum ou semelhante com as obras literárias⁽²⁷⁾.

Num tempo em que os géneros literários ainda eram concebidos como transcendentais e atemporais, Lukács interroga-se sobre a *forma* que dá unidade específica ao ensaio, se essa unidade formal é *possível* e, se no caso de o ser, se se pode considerar, autonomamente; mais: pretende ainda saber como a *forma* do ensaio o faz sair do domínio das ciências e o colocam ao lado da arte, sem todavia apagar as suas fronteiras, dando-lhe força para aceder a uma reorganização inteligível da vida⁽²⁸⁾. Se bem entendo Lukács, o ensaio caracteriza-se por uma certa *forma* específica, que, se por um lado, o distancia das ciências, por outro o aproxima do campo das artes; todavia, não se desloca de tal modo para este campo, ao ponto de ser incapaz de forjar uma reorganização inteligível da vida, mas também não vai tão longe ao ponto de se constituir como um texto científico. Todavia, em sua opinião, há mais afinidades entre o ensaio e a arte do que entre o ensaio e a ciência; nesta imperam os conteúdos, na Arte imperam as formas; na ciência são aqueles conteúdos que agem sobre nós, na Arte é o inverso (são as formas)⁽²⁹⁾. É certo que há uma ciência da arte, mas esta não se confunde com a arte como *expressão*. A ciência oferece-nos factos e as suas conexões, a arte oferece-nos almas e destinos. Ainda que, em tempos passados e primitivos, a ciência e a arte (e também a religião, a ética e a política) se encontrem indiferenciadas

(especialmente pp. 16-17); e sobre a reflexão filosófica de Lukács sobre o ensaio leia-se Claire Obaldia, *ob. cit.*, pp. 158-173; ver ainda uma interessante comparação entre o conceito de "ensaio" de Lukács e W. Benjamin em Richard Wolin, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 85-88.

⁽²⁷⁾*Idem, ibidem*, p. 13.

⁽²⁸⁾*Idem, ibidem*, pp. 10-12.

⁽²⁹⁾*Idem, ibidem*, p. 14.

num tronco comum, a evolução histórica conduziu à sua irreversível e recíproca separação, diferenciação e independência. De tal modo que, historicamente, segundo Lukács, a oposição entre a Arte e a Ciência, acabou por se identificar com a oposição entre a *vida* (a alma) e *a. forma* (salvo raras exceções, como em Platão)⁽³⁰⁾, vendo a *vida* uma restrição nos princípios ordenadores *da forma*, e *a forma* desordem e caos na *vida*. Mas *a forma*, para Lukács, é algo distinto do que entende a ciência: é o lugar de reconciliação da vida empírica e da essência da vida (em termos lukacsianos: de *a vida* e da *vida*). Por isso, a tarefa do artista (como o poeta e o ensaísta), consiste em recuperar a vida pelas suas formas de expressão, em suscitar, em sugerir a "ilusão da vida", percebendo que essa "ilusão" produzida pelas suas formas exprime mais a vida "essencial" do que a vida "real" (de que é parte, todavia). Por outras palavras, a arte (a literatura, o ensaio) não têm que representar *a vida* (empírica), mas ultrapassá-la em direcção *à vida* (essencial). O estatuto desta superação, na óptica de Lukács, dependerá da forma, e o ensaio estará em condições privilegiadas de o assumir, mais do que quaisquer outras formas, se for capaz de dar à opacidade da vida empírica (de que está refém a literatura) ou ao seu determinismo (ciência), "uma visão do Sentido (da vida ou do nosso tempo na sua 'situação transcendental')"⁽³¹⁾. Ora o ensaio, segundo Lukács, consegue, simultaneamente, insuflar *vida* na forma (sem isso seria uma mera abstracção) e dar uma *forma* à vida (que sem isso se perderia na imediatez incoativa). O paradoxo do ensaio é quase o mesmo que o do retrato: tal como diante deste não nos perguntamos se corresponde a alguma *realidade*, todavia, a questão da sua *semelhança* com uma determinada *realidade* ocorre-nos (ainda que não saibamos qual seja)⁽³²⁾. Perante outros quadros, que não sejam retratos, não somos tocados senão pelas suas cores e pelas linhas, e não temos curiosidade pela sua semelhança com alguma coisa; mas os retratos, verdadeiramente, artísticos, além de outros sentimentos que despertam em nós, produzem ainda o sentimento da *vida* de um

^m*Idem, ibidem*, p. 27.

⁽³¹⁾ Guy Haarscher, "introdução" a Georges Lukács, "A propos de l'essence et de la forme de l'essai: une lettre a Leo Popper", in *L'Ame et les Formes*, trad. do alemão de de Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974, p. 9; ver ainda Claire Obaldia, *ob. cit.*, pp. 160-165.

⁽³²⁾Georges Lukács, *ob. cit.*, pp. 24-25.

homem que realmente viveu, ainda que *não* saibamos quem seja⁽³³⁾. Ora, diz Lukács, a representação da "verdade" no ensaio é afim da do retrato, não está numa relação de correspondência (a não ser *intencionalmente*, no sentido husserliano) mas na *expressão da vida* representada⁽³⁴⁾. Pode comparar-se este esforço do ensaio por atingir a verdade, à busca de Saul pelos burros do seu pai, que, em vez deles, encontrou um reino; também o ensaísta atingiu, na sua busca da verdade, um "reino" que não procurava: a vida⁽³⁵⁾. E esta, para Lukács, é a grande diferença do ensaio, enquanto obra de arte, relativamente à obra de arte poética: enquanto esta confere ao que representa uma ilusão de vida, e não imaginamos, em parte alguma, coisa ou alguém que lhe possa servir de "medida", o personagem do ensaio viveu numa certa época, a sua vida tem, portanto, uma configuração; e se é verdade que o ensaio, tal como a poesia, é *interior* à sua obra - pois não há uma medida objectiva e exterior da vida (*Lebendigkeit*) - é mais abstracto e universal que ela, e cria - ao contrário desta - os pressupostos relativos à eficácia e à validade do seu objecto de contemplação⁽³⁶⁾ * *. As suas semelhanças com a poesia ficam-se, pois, por uma mesma *atitude* perante a *vida*⁽³⁷⁾. Quanto ao resto não há qualquer contacto entre elas. Por sua vez, a ambição do ensaísta em ultrapassar o objecto que lhe serve de pretexto (seja um quadro ou livro), dando-lhe uma forma nova (mas não criando uma nova, a partir do amorfo) e o seu compromisso com a verdade (que é indiferente ao poeta) ainda reforçam mais a sua independência relativamente à poesia. Enfim, o ensaio (a que Lukács também chama "poema intelectual") e a poesia, ainda que sejam ambas obras de arte e não se contradigam, criam, no entanto, mundos diferentes.

Mas o ensaio tem outras diferenças, relativamente, à literatura. O ensaio é *errante* - por isso tanto se aproxima da vida! - situa-se entre o que Lukács chamou *forma como destino*^m e *forma como totalidade independente* (como são os sistemas científicos e filosóficos); a forma como destino

⁽³³⁾ *Idem, ibidem.*

⁽³⁴⁾ *Idem, ibidem*, p. 25.

⁽³⁵⁾ *Idem, ibidem.*

⁽³⁶⁾ *Idem, ibidem.*

⁽³⁷⁾ *Idem, ibidem*, p. 33. Ver Claire de Obaldia, *ob. cit.*, p. 25.

^m *Idem, ibidem*, p. 20.

é "o principio criador do seu próprio destino" (este esgota-se nela)⁽³⁹⁾. Esta nova "forma" de *vida* ou *destino* - e não a verdade - é a meta do ensaísta. O ensaísta, embora ligado a um caso determinado, levanta questões à vida, às quais, também, só o destino dá a resposta. A vida e o destino de Sócrates, segundo Lukács, oferecem uma imagem paradigmática dessa forma de destino que é a *forma* do ensaio⁽⁴⁰⁾. Platão, com Sócrates - que sempre viveu mergulhado no seio das questões supremas da vida, que viveu, com energia vital imediata, os conceitos dentro dos quais compreendia a vida na sua totalidade (sendo *todo o resto* apenas uma metáfora dessa única realidade, não tendo valor senão enquanto meio de expressão dessas experiências vividas) - pôde dar "forma" ao seu mito e tirar partido do seu destino, fazendo dele o protagonista das questões que punha à vida sobre o destino. Distintamente da poesia como destino (que recebe deste a sua forma e perfil e não põe questões, porque trata de "puras coisas") a forma do ensaio "torna-se destino"⁽⁴¹⁾, é um "tribunal", onde o essencial é a sentença (como no "sistema") e não o processo⁽⁴²⁾*; esta é a sua lógica, que não é uma lógica bivalente e formal, mas uma lógica de paradoxos, de contradições, de incertezas e hesitações, em ziguezague (como dirá Roland Barthes), cuja aspiração à forma não tem que ter um fim (que faria dela uma pretenciosa tautologia), pois "todo o verdadeiro (*wahr*) fim do ensaio, é um fim verdadeiro (*wahrhaftig*)"^m. Por isso, ainda que o verdadeiro fim do ensaio não avance, lado a lado, com o seu fim verdadeiro, coexiste, porém, com ele, porque aquele "é impensável e irrealizável sem o percurso sempre renovado do caminho, não consiste numa paragem, mas numa sucessão, é uma ascensão e não um repouso"⁽⁴⁴⁾; o que implica a renúncia do ensaio "ao direito absoluto do *método* e à ilusão de poder resolver, na forma do *sistema*, as contradições e tensões da vida"⁽⁴⁵⁾, apresentando-se, em contrapartida,

^mIdem, *ibidem*.

^mIdem, *ibidem*, pp. 27 e 29.

^mIdem, *ibidem*, p. 20.

^mIdem, *ibidem*, p. 33.

^mIdem, *ibidem*, p. 32.

^midem, *ibidem*.

(45) Francisco Jarauta, "Tara una filosofía del ensayo", in *El ensayo, como género literario*, eds. Vicente Cervera, Belén Hernandez y Ma Dolores Adsuar, Universidade de Murcia, 2005, p. 38.

de um ponto de vista metódico, próximo do *Umweg* benjaminiano⁽⁴⁶⁾. Por isso a *síntese de vida* que o ensaio exprime, não é, para Lukács, uma síntese transcendental, mas uma expressão recorrente, inacabada e provisória, forjada no interior da dinâmica efectiva dos elementos da vida, que, na impossibilidade de se deixar cativar por uma qualquer forma, oferece-se como síntese de formas possíveis e errantes.

Finalmente, esta dicotomia que Lukács estabelece entre ensaio (almas e destinos) e ciência (relações, conceitos e valores) é, como ele mesmo diz, uma distinção heurística, uma necessidade teórica; na prática - sublinha - corresponde apenas a uma diferença de acentuação, porque a superação da oposição entre a arte (na qual se inclui o ensaio) e a ciência, entre o artístico e o científico - no próprio interior da arte - pressupõe a superação de uma concepção da Arte - no sentido estreito e exclusivo da palavra - numa outra, onde se unem a sensibilidade e a razão, o sensível e o conceptual. O que significa, como dirá Musil, em 1914, que o ensaio é, simultaneamente, arte e ciência⁽⁴⁷⁾.

3.2. O ensaio: nem arte nem ciência

Diz-nos Adorno que, na Alemanha do seu tempo, a arte, em geral, era remetida para o domínio da irracionalidade, enquanto o conhecimento era assimilado "à ciência organizada" que procurava esvaziar - como se de impurezas se tratasse - tudo o que não se submetesse a essa antítese⁽⁴⁸⁾. Ora, em sua opinião, era uma ingenuidade crer-se, que *todo o saber* devia ter, necessariamente, a forma de uma *ciência organizada*. Por várias razões. A verdade não é monopólio da ciência e esta, quando considerada em absoluto não só é falsa e dogmática como é também falsa e dogmática a tendência "positivista" do espírito científico para estabelecer um "rígida" divisão entre a forma e o conteúdo,

⁽⁴⁶⁾*Idem, ibidem*. Sobre o método ensaístico de W. Benjamin leia-se Richard Wolin, *ob. cit.*, pp. 84-90.

⁽⁴⁷⁾ R. Musil, *Essais: conférences, critique, aphorismes et réflexions*, Paris, Ed. du Seuil, 1984, p. 334.

⁽⁴⁸⁾Theodor Adorno, "L'essai como forme", in *Notes sur la littérature*, trad, de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 5. Ver, sobre "O ensaio como Forma", de Adorno, Claire Obaldia, *ob. cit.*, pp. 173-205 e Graham Good, *ob. cit.* pp. 176-178.

porque este nunca é indiferente à forma, como esta não é urna pura convenção nem a sua eventual "expressão" uma ameaça à objectividade científica, como reclama "o purismo científico"⁽⁴⁹⁾. Orientada contra toda a consciência antropomórfica e vivencial, a *ciência* esteve sempre aliada ao *principio de realidade* e foi sempre, como este, inimigo da felicidade⁽⁵⁰⁾. É, pois, de um simplismo inaceitável considerar "impuro" qualquer texto que caia fora da antítese arte (reserva da irracionalidade) e ciência (racional). Apesar destas reservas feitas ao cientismo, Adorno não julgava possível atribuir um domínio específico ao ensaio quer porque este não produzia quaisquer resultados científicos ou artísticos e tinha, como elementos essenciais, os jogos de linguagem e a felicidade, quer porque parava e mudava de assunto, quando lhe aprazia e cria nada mais ter a dizer (mesmo que o assunto ficasse muito aquém de ser esgotado)⁽⁵¹⁾. Por sua vez, os seus conceitos não derivavam de um princípio nem eram induzidos de um conjunto de observações particulares (o que quer dizer que não se fundamentavam, como a razão científica, no juízo predicativo da inerência ou da inclusão, com pretensões à universalidade)⁽⁵²⁾. O ensaio não reflectia, pois, a partir dos elementos para o todo, nem do todo para os elementos, circunscreve-se à errância do "juízo de relação", cuja consistência ontológica é débil, porque assenta nos usos da linguagem e nas vivências recíprocas. Apesar destas debilidades, Adorno reconheceu ao ensaio uma *autonomia formal* relativamente à Arte e à ciência; à arte, quanto aos meios (conceitos) e aos fins (uma verdade despojada de efeitos estéticos)^{(53)*}; à ciência, quanto à lógica e aos seus métodos (recusa da indução e dedução). Vejamos, mais de perto, estas diferenças. A forma do ensaio, diz Adorno, não se

⁽⁴⁹⁾ Theodor Adorno, "L'essai como forme", in *Notes sur la littérature*, trad, de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, pp. 7-8.

^m*Idem, ibidem*, p. 26.

⁽⁵¹⁾*Idem, ibidem*, p. 6.

⁽⁵²⁾*Idem, ibidem*, pp. 6-7.

⁽⁵³⁾*Idem, ibidem*, p. 7. Para Adorno (em contraposição a Lukács) - diz Marc Jimenez - a forma (*Die Form*) é o rigor antagónico do artefacto que o separa do puro existente - sentido distinto do conceito tradicional e idealista de forma - aproximando-o das noções de técnica (no sentido de Benjamin), nas suas relações com o processo (*Verfahrungsweise*). Em suma, é "a linguagem polémica da obra" e "a síntese não violenta do disperso", *Theodor W-Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, pp. 199-201 e 203).

confunde com a forma artística, pelo menos por duas razões: a irreversibilidade da separação entre arte e conhecimento, entre a intuição e o conceito, entre o eu e o objecto (devido à objectivação do mundo, decorrente da sua desmitologização) que, sempre que, ao longo da história, se tentou abolir, gerou uma queda numa "verborreia cultural"⁽⁵⁴⁾; e em segundo lugar, a arte não tem uma função (o que não acontece com o ensaio e com a ciência)⁽⁵⁵⁾, ainda que a valorização da forma de *expressão* textual, pelo ensaio, gere uma fruição *estética*, mas que não basta para fazer dele uma obra de arte. Quanto às diferenças do ensaio (que menORIZAM este) relativamente às ciências, recorda Adorno que a pretensão destas de que todo o conhecimento, mais tarde ou mais cedo, cairá sob a sua alçada, é falso, não só porque não é "científico" apenas o conhecimento que reivindicam como tal (desmentem-nas, por exemplo, as obras de Proust e Bergson) mas porque o critério da objectividade científica não é, exclusivamente, a verificação das teorias⁽⁵⁶⁾. O que fundamenta aquele desiderato da ciência é a crença (falsa) de que a *ordo idearum* é a *ordo rerum*, quando aquela não é uma realidade imediata, mas mediata; as próprias obras de imaginação, diz Adorno, que cremos livres do espaço e do tempo, remetem, ainda que indirectamente, para a existência individual; eis a razão pela qual o ensaio "não se deixa intimidar pela ideia falsamente profunda de que a verdade e a história se opõem de modo irreconciliável"⁽⁵⁷⁾. A experiência individual (ponto de partida da consciência) e irreduzível, sob muitos aspectos, ao escalpelo científico, é uma relação mediatizada pela experiência mais vasta da humanidade histórica e, nessa medida, uma categoria que faz, do conteúdo histórico, o seu momento integral, convertendo como pretendia Fichte, o *a posteriori* num *a priori*⁽⁵⁸⁾. O ensaio é, pois, distinto da obra de arte assim como de uma qualquer obra científica. Mas a sua

⁽⁵⁴⁾*Idem, ibidem*, pp. 9-10.

⁽⁵⁵⁾*Idem, ibidem*, p. 10. Pese embora estas diferenças, a obra de arte é, também, para Adorno, uma crítica ao "sistema", mostra as contradições do devir empírico, é um protesto radical contra todo o constrangimento e dominação, uma maneira de introduzir uma nova ordem no caos (depois de introduzir o caos na ordem) (Marc Jimenez, *ob. cit.*, pp. 50-51, 99, 105 e 150).

⁽⁵⁶⁾*Idem, ibidem*, pp. 10-11.

⁽⁵⁷⁾*Idem, ibidem*, pp. 13-14.

⁽⁵⁸⁾*Idem, ibidem*, p. 14.

diferença, nem por isso lhe confere uma especificidade clara e, muito menos, ontologicamente, subsistente. Ao contrário das ciências - que, embora partam de uma experiência descontínua e contingente, chegam a 'fieis' e, a partir delas, arquitectam sistemas de inteligência dos seus fenómenos (passados, presentes ou futuros) - o ensaio recusa-se a assumir esse direito; sem o dizer, reconhece "a não-identidade da consciência: é radical no seu não-radicalismo, na sua maneira de se abster de qualquer redução a um princípio, pondo o acento no parcial sobre a totalidade, no seu carácter fragmentário", insubmisso ao "jogo da ciência organizada e da teoria", às "filosofias da identidade" (como a de Platão ou a aristotélico-escolástica) e ao "direito absoluto do método" (indutivo ou dedutivo), porque não visa "uma construção fechada"⁽⁵⁹⁾. E em nome do seu respeito pelo individual idiossincrático, pelo contingente e pelo efémero, que o ensaio - o que mostra quanto há nele de pós-moderno - condena a violência dogmática do conceito das "filosofias da identidade (indiferentes à evidência de que não há conceito que não remeta para a factualidade e vice-versa)"⁽⁶⁰⁾, rejeita a separação do intemporal e do temporal, da filosofia primeira e da filosofia cultural, do abstracto do concreto. Além de que censurar o ensaio - como se faz, vulgarmente - só por ser "fragmentário e contingente" é postular que, a montante dessa descontinuidade e fragmentação há uma "totalidade", na qual sujeito e objecto se identificam e que somos capazes de a conhecer⁽⁶¹⁾. Ora o ensaio, como assinala Adorno, não tem esta pretensão essencialista, "não quer procurar o eterno no efémero, nem destilar a sua essência, mas, antes eternizar, o efémero"⁽⁶²⁾, a sua *não-identidade* - que se revela na realidade concreta, vivida, singular - e mostrar que ela excede o conceito⁽⁶³⁾. Por isso, no ensaio, desaparece a ideia tradicional de verdade como o conceito tradicional de método. O que faz um pensamento

^m*Idem, ibidem*, p. 13.

^m*Idem, ibidem*.

^m*Idem, ibidem*, p. 14. Para Adorno "a totalidade" é sempre uma falsidade, é a mentira que dá a ilusão da coisa finita, civilizada e policiada, que tem a sua correspondência político-social na ilusão de "harmonia" que a burguesia pretende fazer passar para opinião pública; do mesmo modo, para Adorno, o artista que tem como ideal "acabar" a sua obra, é um artista reaccionário (Marc Jimenez, *ob. cit.*, p. 49).

^m*Idem, ibidem*.

⁽⁶³⁾*Idem, ibidem*.

profundo, para Adorno, não é reduzir uma coisa a outra (como fazem o método indutivo ou dedutivo) mas penetrar, profundamente, na mesma; e esse aprofundamento, como sabe o ensaio, só pela mediação temporal, pela história se pode alcançar (porque o conhecimento da "natureza" tornou-se incognoscível, a não ser "esquemáticamente"). Esta renúncia do ensaio ao conhecimento do *ser*, é acompanhada, coerentemente, pela sua recusa quanto à definição dos conceitos (que se a filosofia, como a de Kant e Hegel, não ignorou, o mesmo não se pode dizer das ciências). Estas, tal como a escolástica (ou, modernamente, os neo-positivistas), permanecem, obstinadas, em partir de definições⁽⁶⁴⁾. No entender de Adorno, só "por superstição" e ambição de domínio, "a ciência organizadora" pode acreditar que "os conceitos são, em si mesmos, indeterminados, que não são determinados senão pela sua definição"⁽⁶⁵⁾. Ainda que a ciência, pela sua vontade de poder, tenha necessidade de conceber o conceito como *tabula rasa*, a verdade é que todos eles nos são dados na linguagem e, portanto, estão já inquinados de polissemia. Em rigor ninguém sabe, acima de qualquer suspeita, o que é um conceito; o ensaio reconhece essa ignorância, como também sabe que a exigência de definições conceptuais rigorosas é uma estratégia para eliminar o que há de "irritante e perigoso", de vital, nos conceitos⁽⁶⁶⁾. Por isso, o seu procedimento, relativamente, aos conceitos é, completamente, diferente da ciência. Recolhendo "o impulso anti-sistemático" da *vida*, o ensaio serve-se dos conceitos tal como os recebe da comunidade, "imediatamente", em toda a sua riqueza polissêmica; e porque os "conceitos gerais" estão fora do seu alcance, atribui mais importância ao "como" da sua experiência do que ao método de acesso a ela, sem que isso implique a entrega do que pretende dizer, ao arbítrio de conceitos, definidos uma vez por todas; Benjamin, para Adorno, foi nisso "um mestre inigualável"⁽⁶⁷⁾. Esta valorização da polissemia intertextual pelo ensaio não retira rigor, profundidade e intensidade às suas formas de expressão. O ensaísta - diz Adorno - escreve como alguém que, no estrangeiro, fosse obrigado a falar a língua do país a que se acolhe, sem recorrer a uma formação escolar; é algo de semelhante a uma leitura sem dicionário: depois de se

⁽⁶⁴⁾ *Idem, ibidem*, pp. 16-17.

⁽⁶⁵⁾ *Idem, ibidem*, p. 16.

⁽⁶⁶⁾ *Idem, ibidem*.

⁽⁶⁷⁾ *Idem, ibidem*.

ler uma mesma palavra, várias vezes, em contextos diferentes, o seu sentido é mais rigoroso do que os significados que possamos ter dela nesse dicionário. É evidente que o ensaio como forma está exposto ao erro, como qualquer processo de aprendizagem; é o preço da sua afinidade "com a experiência intelectual aberta, é a ausência de certeza que a norma do pensamento estabelecido receia como a morte"⁽⁶⁸⁾. Mas não só. O ensaio preza mais o seu ideal do que a certeza, e sabe que é "no seu movimento - que o leva a superar-se a si mesmo - que se torna verdadeiro, e não na investigação obsessiva de fundamentos, semelhante à de um tesouro escondido. O que ilumina os seus conceitos é um *terminus ad quem*, que permanece oculto a si mesmo, e não um *terminus a quo*: é nisso que o seu método exprime a intenção utópica"⁽⁶⁹⁾. Por isso, o ensaio é um "campo de forças" ou uma "configuração" - que não é "uma estrutura nem uma construção" - que se apresenta, desafiador, "ao ideal da *clara et distincta perceptio* e à certeza isenta de dúvida"⁽⁷⁰⁾. No seu conjunto - diz Adorno - o ensaio poder-se-ia interpretar como uma objecção radical "às quatro regras estabelecidas pelo *Discours de la methode* de Descartes nos inícios da ciência ocidental moderna e da sua teoria", que permite assimilar a estrutura do ser a esquemas conceptuais (postulando uma "totalidade" que o ensaio rejeita), que recorre à análise exaustiva dos elementos a partir do todo e vice-versa (enquanto o objecto do ensaio se furta à análise), que parte do simples para o complexo (e o ensaio procede de modo inverso), e que tudo vincula a um princípio superior e essencial (enquanto o ensaio é descontínuo e não sai fora do círculo do contingente e do efémero)⁽⁷¹⁾. Estas regras - e as da ciência em geral - assentam no postulado de uma correspondência e continuidade entre o sujeito e o objecto. Ora, o que mostra o ensaio, com a sua rebeldia ao cânone, com o seu carácter fragmentário e, essencialmente, descontínuo, é a necessidade de ultrapassar a continuidade abstracta e lógica do pensamento e mergulhar nas contradições e antagonismos do

^m*Idem, ibidem*, p. 17.

^m*Idem, ibidem*.

^m*Idem, ibidem*, pp. 17-18.

⁽⁷¹⁾*Idem, ibidem*, pp. 18-20. Um comentário e interpretação interessante às relações estabelecidas por Adorno entre o ensaio e o método cartesiano pode ler-se em Claire de Obaldia, *ob. cit.*, pp. 84-85 e 177-180.

concreto, do vivido. Como a relativização é "imaneente à sua forma"⁽⁷²⁾, e o seu pensamento é feito de roturas, o ensaio deve organizar-se - segundo Adorno - de modo a poder interromper-se a qualquer momento e a procurar a sua unidade para além dessas roturas e não colmatando-as⁽⁷³⁾; deve mostrar, através de um "traço parcial" a luz da totalidade (mas não a convocando para o presente); deve corrigir o carácter contingente ou singular das suas intuições, multiplicando-as; e deve proceder, na sua escrita - como disse Max Bense (1947) - "de modo experimental, isto é, volver ao objecto em todos os sentidos, interrogá-lo, tacteá-lo, pô-lo à prova, submetê-lo, inteiramente, à reflexão, atacá-lo de diferentes lados, juntar o que se vê, sob o olhar do espírito, e traduzir, verbalmente, o que o objecto mostra nas condições criadas pela escrita"⁽⁷⁴⁾. É óbvio, diz Adorno, o mal-estar que este processo poder causar, se tivermos em conta que o ensaio nada conclui e é incapaz de qualquer conclusão⁽⁷⁵⁾. Mas, como adverte, o ensaio vale por outras razões e não pelo que conclui: em primeiro lugar, "a sua forma obedece à ideia crítica de que o homem não é um criador, que nada do que é humano é criação"; por isso recusa o papel de criador, refere-se sempre ao já criado e recusa a ideia de totalidade ("a sua totalidade, a unidade de uma forma, inteiramente, construída em si mesma, é a daquilo que não é total, uma totalidade que mesmo enquanto que forma não afirma a tese da identidade do pensamento e da coisa, que o seu conteúdo rejeita")⁽⁷⁶⁾; e, ao livrar-se do constrangimento da identidade, alcança por vezes, "o que escapa ao pensamento oficial, o momento inextinguível da coisa, uma cor inapagável"⁽⁷⁷⁾; em segundo lugar o ensaio é uma obra aberta, "na medida em que a sua própria disposição nega o sistema" e porque, devido à consciência da não-identidade da "coisa" e da sua forma de apresentação é obrigado a um esforço reiterado e sem limites⁽⁷⁸⁾;

⁽⁷²⁾*Idem, ibidem*, p. 20.

⁽⁷³⁾*Idem, ibidem*, pp. 20-21.

⁽⁷⁴⁾*Idem, ibidem*, p. 21. Sobre "o método" do ensaio, ler R. Lane Kauffmann "The Skwed Path: Essaying as Unmethodical Method", in Alexander J. Butrym (ed.), *ob. cit.*, pp. 221-238.

⁽⁷⁵⁾*Apud idem, ibidem*.

⁽⁷⁶⁾*Idem, ibidem*, p. 22.

⁽⁷⁷⁾*Idem, ibidem*.

⁽⁷⁸⁾*Idem, ibidem*.

em terceiro lugar, o ensaio devora as teorias que lhe estão próximas, "a sua tendência é sempre a de liquidar a opinião, mesmo a que lhe serve de ponto de partida. É, desde o início, a forma crítica por excelência⁽⁷⁹⁾, ou, como disse Max Bense, "a forma da categoria crítica do nosso espírito"⁽⁸⁰⁾; em quarto lugar, o ensaio valoriza a intertextualidade (ainda que subtraindo-se, deste modo, à questão da sua referência essencial), mas não para revelar, argumentativamente, a verdade que, supostamente, escondem os textos, mas para os confrontar com as suas contradições e antagonismos, com a *não-verdade* que os inquina e conduz o ensaísta e o leitor à suspensão crítica e construtiva do juízo⁽⁸¹⁾ (deste ponto de vista, o ensaio é ainda tributário de uma certa retórica, mas não de uma retórica de dominação, mas de emancipação)⁽⁸²⁾; em quinto lugar, o ensaio "utiliza o equívoco não por negligência, não por ignorar que o cientismo o interdita, mas a fim de ter sucesso onde a crítica do equívoco, a simples separação das significações" se malogrou, aproximando-se, deste modo, de uma lógica - a "lógica musical", - onde não penetra a lógica discursiva, o que não quer dizer que o ensaio seja ilógico, mas, simplesmente, que obedece a outros critérios (de harmonia intra-textual, por exemplo) e que nele só subsistirão as contradições que sejam fundamentadas como específicas das próprias coisas; finalmente e, em sexto lugar, o ensaio - ao contrário do pensamento lógico-discursivo (como já assinalámos quando falamos das regras cartesianas do método - "não faz deduções a partir de um princípio, nem induções a partir de um conjunto coerente de observações isoladas. Coordena os elementos em vez de os subordinar; e só a essência profunda do seu conteúdo é co-mensurável a critérios lógicos, não o seu modo de apresentação"⁽⁸³⁾.

Apesar de todas estas virtualidades, a actualidade do ensaio é, para Adorno, a de "um anacronismo", porque enfrenta, por um lado, uma "ciência organizada" que tem a pretensão de controlar tudo e todos e uma filosofia acomodada "aos restos vazios e abstractos", onde essa

⁽⁷⁹⁾Jdera, *ibidem*, p. 23. Sobre as relações entre o ensaio e a doxa ver Claire Obaldia, *ob. cit.*, pp. 109 e 119.

^{m)}*Apud idem, ibidem.*

ⁿ⁾*idem, ibidem*, pp. 24-25.

⁽⁸²⁾*Idem, ibidem*, pp. 25-26.

^{m)}*Idem, ibidem*, p. 27.

ciência ainda não investiu ou que negligencia e/ou desvaloriza⁽⁸⁴⁾. É verdade que o ensaio pretende revelar, com a ajuda de conceitos, o que eles não incluem (a própria *vida* dos conceitos, no espaço e no tempo, ou seja, na sua forma concreta), que a objectividade é, simplesmente, "uma manifestação subjectiva organizada", denunciar "a ditadura dos atributos" (tal como foram fixados desde Platão)⁽⁸⁵⁾, valorizar o "instante" e eternizá-lo (como dizia Nietzsche: "se dizemos sim a um só instante, dizemos sim não só a nós mesmos, mas a toda a existência")⁽⁸⁶⁾. Mas a verdade é que o ensaio até destes seus fins desconfia, porque a negação e a contínua incerteza a isso a levam, fazendo da *heresia* a sua "lei formal mais profunda"⁽⁸⁷⁾.

4. O ensaio: que género?

Poder-se-á dizer que depois dos *Essais* de Montaigne e das reflexões de Lukács e Adorno - e tantas outras que têm aparecido depois destas - estamos diante de um novo género de escrita? Certamente o leitor tem uma vaga ideia do que seja, pois não vai ao supermercado comprar ovos e fica satisfeito, ao receber, em troca do seu pagamento, umas fatias de fiambre. É verdade que quando estamos a falar de "géneros" não estamos a falar de "coisas" (e menos ainda sensíveis). Mas não é descabido colocar o problema desse modo, pois pressupõe que, para falarmos de "géneros", sabemos "os critérios que permitiriam discernir uma unidade temática ou formal quanto aos textos susceptíveis de ser agrupados num mesmo conjunto. Donde o dilema com o qual somos rapidamente confrontados: 'aparentemente não podemos decidir sobre o que pertence a um género, sem saber, previamente, o que é genérico, e todavia não podemos saber o que é genérico sem reconhecer que este ou aquele elemento pertence ao género'.⁽⁸⁸⁾ Este dilema parece acrescido, no caso do ensaio, porque

^mIdem, *ibidem*, p. 28.

⁽⁸⁵⁾Idem, *ibidem*.

⁽⁸⁶⁾ *Apud idem, ibidem*, pp. 28-29.

⁽⁸⁷⁾ *Idem, ibidem*, p. 29.

⁽⁸⁸⁾ Pierre Glaudes e Jean-François Louette, *L'Essai* (1999), 2ª ed., Paris, A. Colin, 2011, p. 11 e Karl Viektor, "L'histoire des genres littéraires", in *Théorie des genres*, dir. de Gérard Genette e T. Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1986, p. 29.

"a especificidade deste género parece ser a de não satisfazer nenhuma norma ou desconfiar de todas ou quase"⁽⁸⁹⁾. Toda a teoria genérica implica, pois, uma questão definitória (por exemplo: o género seria uma norma, identificável como uma "essência ideal", "matriz de competência ou um simples termo de classificação ao qual não corresponderia nenhuma produção textual própria", etc.⁽⁹⁰⁾. Mas se não é possível estabelecer uma prévia definição dos elementos de um género e, portanto, traçar as suas fronteiras, a sua definição é impossível; será um anti-género?⁽⁹¹⁾.

Mas as dificuldades dos contornos genéricos do ensaio não se ficam por aqui, pois, frequentemente, se crê que as relações entre o género e o ensaio se inscrevem nas relações entre o género e as suas possíveis definições. Ainda que, à primeira vista, esta questão pareça inocente - visto que o termo "género" parece ser o correlato a definir pelo "texto" - todavia esta conexão mistura duas questões diferentes que não têm entre si uma implicação necessária: a relação do texto aos géneros e a de um dado texto ao seu "género"⁽⁹²⁾, que, por sua vez, levantam uma outra questão - as relações entre os fenómenos empíricos e os conceitos - que é uma questão filosófica controversa, na medida em que o debate sobre a teoria dos géneros se muda para o campo da batalha da *querela dos universais*, com os seus protagonistas habituais que são o idealismo e o realismo (sem esquecer o último recém-chegado, o construtivismo)⁽⁹³⁾ *. O debate deixa de ser literário e epistemológico, para passar a ser ontológico, visto que se trata da *teoria do ser*⁽⁹⁴⁾ \ Ora, do ponto de vista de Schaeffer, para resolver esta questão do género do ensaio, temos de abandonar a questão da sua definição específica e, correlativamente, a ideia de uma exterioridade de ordem ontológica entre o texto e o

^m*Idem, ibidem.*

⁽⁹⁰⁾ Jean-Marie Schaeffer, "Du texte au genre", in *Théorie des genres*, dir. de Gérard Genette e T. Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1986, pp. 179-180.

⁽⁹¹⁾ Pierre Glaudes e Jean-François Louette, *ob. cit.*, p. 11 e Kuisma Korhonen, *ob. cit.*, pp. 31-47. Ver, também, Gunther Muller, *Philosophischer Anzeiger*, III, p. 136, citado por Karl Viktor, "Histoire des genres littéraires" (1931), trad. por Jean-Pierre Morel, in *Poétique*, n° 32, nov. de 1977, p. 502; uma atitude divergente desta pode ler-se em Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006, pp. 42-48.

⁽⁹²⁾Jean-Marie Schaeffer, *art. cit.*, p. 180.

⁽⁹³⁾*Idem, ibidem*, pp. 180-181.

^m*idem, ibidem*, p. 181.

género⁽⁹⁵⁾ * *. Em sua opinião, as dúvidas que recaem sobre a teoria do género não têm objecto real, porque "fundam-se sobre dois postulados supérfluos e inadequados: o texto como *analogon* do objecto físico e o género como exterioridade transcendente (ou, no caso das teorias nominalistas, pseudo-exterioridade, isto é, de facto puro nada)⁽⁹⁶⁾. Por isso é preciso afastar o problema da exterioridade do "género", definido quer como descrição teórica, quer como discurso normativo, optando por considerar como "exterioridade" simplesmente a que existe entre dois textos (sendo um deles o metatexto); "desse modo o género é construído a partir de uma "projecção retrospectiva" ⁽⁹⁷⁾ Há, pois que abandonar a tese do *texto-analogon* de objecto físico, o que tem, como consequências, abandonar, a suposição de que se apoia numa qualquer essência secreta e convertê-lo num acto prescritivo, expressivo através de um texto aberto, descontínuo e heteronómico, relevando de uma leitura imanente e não referencial⁽⁹⁸⁾. Ficamos, no entanto, perante um dilema, que é o dilema da história dos géneros (um círculo sem saída) para o qual já Dilthey advertira, ao assinalar que é a partir das palavras isoladas e das suas conexões que o todo de uma obra se deve compreender, ainda que a total compreensão daquelas palavras pressuponha a compreensão do todo de que fazem parte; é um círculo que a compreensão nunca percorre, completamente, e a torna, inevitavelmente, inacabada⁽⁹⁹⁾. Por isso a relação de uma obra individual - como os *Essais* de Montaigne - a um determinado género literário é um problema, teoricamente, insolúvel do ponto de vista da interpretação, ainda que *praticamente*, não levante grandes problemas (e menos ainda aos comerciantes de livros)⁽¹⁰⁰⁾ *. Mas esta circularidade hermenêutica, quanto ao género do ensaio, não me leva a subscrever a opinião de Max Bense, que o seu problema fundamental seja a questão das suas *fronteiras*^{m)}.

⁽⁹⁵⁾ *Idem, ibidem*, p. 184.

⁽⁹⁶⁾ *Idem, ibidem*, p. 185.

⁽⁹⁷⁾ *Idem, ibidem*, p. 188.

^{m)} *Idem, ibidem*, pp. 191-192.

⁽⁹⁹⁾ *Apud* Karl Viektor, "L'histoire des genres littéraires", in *Théorie des genres*, dir. de Gérard Genette e T. Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1986, pp. 29-30.

⁽¹⁰⁰⁾ *Idem, ibidem*, p. 30.

(i) *QD Apud* pierre Glaudes e Jean-François Louette, *ob. cit.*, p. 36.

5. Conclusão

O ensaio aparece (e reaparece) nos tempos de crise das *filosofias da identidade*, incluindo nestas os cientismos de distintos matizes. Trabalhando sobre fontes de segunda ordem, não tendo princípio nem fim, fragmentário, essencialmente, descontínuo, o ensaio exprime melhor do que qualquer outro modo de escrita, a *vida* no que tem de mais intensa, precária, contingente, incerta e profunda, aquela vida que os conceitos não cativam, a não ser contraditória e residualmente: a vida de cada um, quando este "um" é o "eu" idiossincrático e irrepetível, que reflecte sobre si, despojado de uma linguagem convencional ou lógico-discursiva, num contínuo movimento de aproximações "experimentais" (como as concebe Benjamin e Max Bense) que sublinham a sua "não-identidade" (a não ser como processo, não como "dado") e a sua "ausência", a que só a *alteridade* dá consistência ontológica. É, a meu ver, um modo de escrita, vivencialmente, suicidário. Enquanto categoria crítica, mais ou menos expressiva, da precariedade e finitude dos sistemas do mundo e dos fundamentos da sua inteligibilidade e valorização da *vida concreta e singular* parece-me aceitável (e mesmo desejável). Graham Good diz mesmo que o ensaio é a forma de escrita que se aproxima mais da forma natural de pensar⁽¹⁰²⁾. De pensar, sim, mas não como opção de "forma" de vida, ou, dito de outro modo, como texto "profético". Precisamos de um mundo inteligível - ainda que seja apenas a "fazer de conta" - como pão para a boca. E verdade que os princípios, as teorias e os argumentos, em suma, a racionalidade lógico-discursiva, está para as nossas vidas, como a ponta do *iceberg* está para a montanha de gelo que ele esconde. Mas não é menos verdade que é da ponta visível do *iceberg* que vemos em que direcção nos movemos e que caminhos queremos seguir. É navegar à vista, sem dúvida, mas pior é não ver nada, não ser capaz de ver nada, porque se está debaixo da linha de água. Como está o ensaísta.

(102) Graham Good, *ob. cit.*, pp. 41-42.