

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

JESSICA DI CHIARA SALGADO

FORMAS DO ENSAIO, FORMAS DA FILOSOFIA
Uma leitura de “O ensaio como forma”, de Theodor W. Adorno

Niterói
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

JESSICA DI CHIARA SALGADO

O ENSAIO E A FILOSOFIA

Uma leitura de “O ensaio como forma”, de Theodor W. Adorno

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Pedro Sussekind Viveiros de Castro

Niterói

2018

JESSICA DI CHIARA SALGADO

O ENSAIO E A FILOSOFIA

Uma leitura de “O ensaio como forma”, de Theodor W. Adorno

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro Sussekind Viveiros de Castro (UFF)

Orientador

Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa (UFF)

Arguidor

Prof. Dr. Pedro Duarte Andrade (PUC-Rio)

Arguidor

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

S164f Salgado, Jessica Di Chiara
Formas do ensaio, formas da filosofia: uma leitura de "O ensaio como forma", de Theodor W. Adorno / Jessica Di Chiara Salgado ; Pedro Sussekind, orientador. Niterói, 2018.
152 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PFI.2018.m.05942582785>

1. Ensaio. 2. Amizade. 3. Theodor W. Adorno. 4. Michel de Montaigne. 5. Produção intelectual. I. Título II. Sussekind, Pedro, orientador. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia.

CDD -

Bibliotecária responsável: Angela Albuquerque de Insfrán - CRB7/2318

*Para a Stephanie, o Zacca & o Guilherme
porque não seria possível sem vocês
– e por tudo o que virá.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF: a seu corpo docente, que tanto contribuiu para minha formação e para o desenvolvimento desse projeto de pesquisa, e também à Luciene Pacheco, secretária do PFI, a quem diversas vezes recorri por demandas complementares à formação e que foi, em todas elas, sempre gentil e solícita. Agradeço também ao Programa Nacional de Cooperação Acadêmica (CAPES/PROCAD), na figura do coordenador geral Marco Aurélio Werle, pelo financiamento de minhas viagens na ocasião do *Colóquio Internacional Adorno* e do *Colóquio Arte e Estética*. Agradeço também ao PROCAD pelos encontros de pesquisa realizados na UFF e na UFOP, pelos minicursos ministrados pelos professores Oliver Tolle e Ricardo Fabbrini e por todo o rico intercâmbio acadêmico possível a cada encontro. Por fim, gostaria de ressaltar a importância de iniciativas como essa nas pós-graduações brasileiras, que oxigenam o pensamento e produzem deslocamentos e diálogos entre instituições, pesquisas e pesquisadores consolidados e em formação.

Ao Instituto Nacional do Câncer agradeço pela licença capacitação concedida durante o período final do mestrado, fundamental para a escrita da dissertação. Conciliar trabalho e formação não é tarefa fácil, muitas vezes se parece mais como uma tarefa impossível; por isso agradeço, através do diretor Dr. Decio Lerner, à toda equipe do Cemo, que sempre me apoiou nessa conciliação possível.

Agradeço à professora Tereza Calomeni e aos professores Pedro Sussekind, Patrick Pessoa, Pedro Duarte e Sérgio Martins, que ministraram os cursos que acompanhei durante esses anos de mestrado e que tanto contribuíram para a minha formação e pesquisa. Particularmente aos professores Pedro Duarte e Sérgio Martins agradeço por terem me acolhido como aluna extraordinária na PUC-Rio. Além disso, agradeço ao grupo de estudos do CEFA e aos professores Bernardo Oliveira, Vladimir Vieira, Alexandre Costa, Mariana Barbosa, Luis Felipe Bellintani e Cláudio Oliveira, figuras fundamentais que habitaram, de forma tão singela e presente, meu imaginário acadêmico e tanto contribuíram para minha formação.

Agradeço, uma vez mais, aos professores Patrick Pessoa e Pedro Duarte por aceitarem compor esta banca de defesa. Ao Patrick agradeço, ainda, pelo difícil momento da qualificação: ele foi decisivo para uma mudança radical dos rumos dessa pesquisa e da melhor definição do caminho a ser trilhado. E ao Pedro, gostaria de dizer que sou muito grata por todo o diálogo, por todas as aulas e por tantas referências trocadas em torno do

tema do ensaio e do pensamento de Adorno durante o mestrado. Sua contribuição foi mais que fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa. A ambos agradeço, de novo e sempre, pela relação sempre afetiva e animada entre nós.

Agradeço especialmente ao professor Pedro Sussekind, que me acompanha e orienta desde a graduação, pelo generoso e sempre afetuoso trabalho como orientador. A liberdade oferecida durante os anos de pesquisa e colaboração foi preciosa, liberdade acompanhada de uma leitura sempre atenta de meus textos. Sem o seu apoio e calma teria sido muito mais difícil terminar essa dissertação.

Agradeço ao grupo de pesquisa Correspondências Adorno e Benjamin, grupo que nasceu fruto da amizade e do diálogo sempre intenso entre mim, o Rafael Zacca e o Daniel Gilly. O querido Eduardo Guerreiro Losso se uniu a essa ideia e tivemos, durante 2017, um ano inteiro de trocas, encontros e leituras. Vida longa ao Correspondências!

Agradeço aos amigos e companheiros de mestrado Daniel Gilly, Bruno Jalles e Bruno Pacífico pela amizade e diálogo dentro e fora das aulas. E também a tantos outros colegas que conheci nos eventos que participei, especialmente aos queridos do GTT.

Às amigas Ingrid, Giulia, Pilar, Patrícia, Thayla, Morena, Julya, Ana, Duda, Mari, Jô e Manoela agradeço pelo exemplo lindo de dedicação e cuidado com tudo o que desejam – e também por todo apoio.

À Bianca Madruga, Letícia Tandetta e Pollyana Quintella agradeço pela parceria e alegria de compartilhar projetos menores e sonhos tortos – e pelos sorrisos, sempre abertos.

Aos queridos amigos da poesia, inomináveis e imensos, agradeço pela felicidade dos encontros cotidianos. O rolê é incrível!

Aos amigos e colegas de trabalho do Cemo, em especial às amigas Letícia Canuto e Christiane Xavier, obrigada por tornarem os dias de trabalho mais leves e divertidos.

Ao Rafael Zacca agradeço pela parceria na filosofia, pela amizade vida afora e por ser um amigo tão especial. Ao Ramón Chaves e à Manoela Caldas agradeço pela amizade ao longo do tempo, e pelo reencontro.

Agradeço à minha família, especialmente à minha mãe, Eliane, e à Stephanie, minha irmã, por tanto amor e pelo suporte possível em todos esses anos.

A escrita dessa dissertação foi atravessada pelo encontro amoroso com o Luiz Guilherme, com quem hoje compartilho a casa, os livros, alguns gatos e tantos sonhos. Escrever, apesar do trabalho e de tantas angústias e idealizações, pôde acontecer sobretudo porque com ele estou feliz, e por isso dou graças.

desistir de escrever se parece mais com escrever do que
desejar ter escrito. desistir de escrever se parece mais com
escrever do que com desejar ter escrito. não existe escrever
muito ou pouco. nem escrever sempre. escrever só se parece
de fato com escrever. escrever por dentro ou por fora, lento
ou rápido, alto ou baixo, seco ou úmido? não existe. como
não existe escrever menos ou mais, bastante, suficiente.
escrever lembra o desejo de desaparecer. lembra um pouco,
não muito. porque não existe desaparecer muito ou pouco.
existe desejar desaparecer no que não se escreve a cada
fração de segundo. existe o tempo de escrever – mas não o
contrário disso. desejar ter desaparecido, não ter vindo, não
existir. isso existe. existe desaparecer a cada palavra que se
escreve. desejar nunca ter escrito não é o mesmo que desistir
só porque se escreve. desejar escrever se parece mais com
desejar ter vivido do que com viver. ter escrito ainda não
existe. o instante em que efetivamente se desaparece jamais
poderá ser escrito. e talvez exista isto: isso que não se
cansa de nunca ter chegado.

(Ricardo Aleixo, “Isso que não se cansa de nunca ter chegado”)

RESUMO

Essa pesquisa apresenta uma interpretação da forma do ensaio como um gênero filosófico a partir da leitura de “O ensaio como forma”, de Theodor W. Adorno. Escrito entre os anos de 1954 e 1958 e abrindo a série de ensaios críticos intitulada *Notas de Literatura*, além de introduzir uma reflexão sobre a forma da crítica de arte, esse texto pensa a controvérsia e a resistência ao ensaio desde dentro do pensamento filosófico. Para tanto, propõe-se acompanhar de perto as referências à história da filosofia que Adorno faz ao pensar o ensaio, a saber: Michel de Montaigne, René Descartes, o primeiro Romantismo Alemão, Georg Lukács e Walter Benjamin. Composto por duas partes, o primeiro momento desse trabalho apresenta as referências utilizadas por Adorno para pensar a modernidade filosófica bifurcada entre 1) o surgimento do método científico e, com isso, de um impulso sistemático e cientificista de produção do pensamento, e 2) o surgimento do ensaio e, com ele, de um impulso formal que desejaria aproximar a filosofia da arte. Já a segunda parte do texto está dedicada às teorias que, para Adorno e no início do século XX, pensaram a filosofia desde um ponto de vista formal em vez de metodológico: é o caso dos escritos de juventude de Georg Lukács e do pensamento de Walter Benjamin. Por fim, atravessando todo o texto, a questão da amizade aparece como um fundo comum ao desenvolvimento do ensaio como forma.

Palavras-chave: Ensaio; amizade; Theodor Adorno; Walter Benjamin; primeiro Romantismo Alemão; Michel de Montaigne; René Descartes.

ABSTRACT

Resumo: This research presents an interpretation of the form of the essay as a philosophical genre from Theodor W. Adorno's text "Essay as form". Written between the years 1954 and 1958 and opening the series of critical essays entitled Notes of Literature, in addition to introducing a reflection on the form of art criticism, this text thinks controversy and resistance to the essay from within philosophical thought. For that, it is proposed to follow closely the references to the history of philosophy that Adorno does in thinking the essay, namely: Michel de Montaigne, René Descartes, the first German Romanticism, Georg Lukács and Walter Benjamin. The first part of this task presents the references used by Adorno to think of the philosophical modernity between 1) the emergence of the scientific method and, with it, of a systematic and scientificist impulse of thought production, and 2) the emergence of the essay and, with it, a formal impulse that would bring the philosophy of art closer. The second part of the text is devoted to theories which, for Adorno and the early twentieth century, thought of philosophy from a formal rather than a methodological point of view: this is the case of Georg Lukacs' writings of youth and Walter Benjamin's thought. Finally, across the whole text, the question of friendship appears as a common background to the development of the essay as form.

Keywords: Essay; friendship; Theodor Adorno; Walter Benjamin; first German Romanticism; Michel de Montaigne; René Descartes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – QUESTÃO DE MÉTODO OU DE FORMA?	13
PARTE I – ENSAIO: ENTRE DUAS MODERNIDADES	20
1.1. O ensaio contra Descartes	21
1.1.1. Uma leitura do <i>Discurso do Método</i>	24
1.1.2. Contra Descartes: a leitura de Adorno	29
1.2. Montaigne: <i>les autres forment l’homme; je le recite</i>	36
1.2.1. Ensaio: um gênero cético	37
1.2.2. Ensaio: um outro modo de dizer amigo	45
1.3. O primeiro romantismo alemão e a relação entre arte e filosofia	51
1.3.1. A exigência fragmentária e o ensaio como forma	54
1.3.2. O ensaio como crítica de arte	59
EXCURSO	67
PARTE II – ENSAIO: FORMA ESTRANHA	71
2.1. Lukács e o livro <i>A alma e as formas</i>	72
2.1.1. A carta a Leo Popper	74
2.1.2. Ensaio como forma de arte ou como forma filosófica: a diferença de Adorno	84
2.2. Benjamin: a exposição e o desvio	90
2.2.1. Benjamin e Adorno: uma “camaradagem filosófica”	95
2.2.2. Benjamin por Adorno: mestre insuperável do ensaio	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
BIBLIOGRAFIA	108
ANEXOS	111

INTRODUÇÃO

Questão de método ou de forma?

Escrito entre os anos de 1954 e 1958 por Theodor W. Adorno, “O ensaio como forma”, texto que abre a série de ensaios filosóficos sobre literatura intitulada *Notas de Literatura*, além de introduzir a reflexão sobre a forma da crítica de arte, parece ser também uma reação ao modo como uma determinada tradição pensou os conceitos de verdade e de método. Quando Adorno diz que “no ensaio (...) o pensamento se desembaraça da *ideia tradicional de verdade*” e, ao mesmo tempo, suspende “o *conceito tradicional de método*”¹, a princípio, não enxergamos um endereçamento explícito dessa frase, parecendo a crítica se dirigir mais a conceitos considerados estabelecidos por uma tradição homogênea no pensamento filosófico. No entanto, com esse gesto crítico diante das ideias ditas tradicionais de verdade e de método, Adorno opõe-se – e opõe o ensaio – a uma linhagem de pensamento que tem sua origem nos principais expoentes do racionalismo moderno.

Por que será que Adorno, ao reunir críticas sobre os mais diversos temas literários (desde, por exemplo, a épica grega aos sinais de pontuação, passando por Surrealismo, Kafka e Beckett, Paul Valéry e Thomas Mann, entre tantos outros), inicia suas *Notas* com um ensaio que desvia justamente desse tema? É de se esperar que, numa coletânea de ensaios de crítica literária, um texto de abertura intitulado “O ensaio como forma” fale de questões próprias ao “campo” literário, tais como: o que é uma obra literária?, como a crítica deve abordá-la?, o que faz o crítico?, qual a especificidade desse gênero para a crítica?, ou mesmo, o que eu, Adorno, como crítico de arte quis ao longo destes escritos? Entretanto, o que vemos se desenrolar é uma discussão interna a um outro “campo” de saber, qual seja, a filosofia. Parece estranho que uma coletânea que se dedica à literatura comece com um ensaio que discute mais as questões de teoria do conhecimento que as de teoria estética. Então, há de se perguntar: qual a função desse desvio?

Quando se trata da questão da verdade pensa-se, geralmente, em termos de caminho direto, e seu corolário é considerar os desvios ilusórios e indesejados. E, na história da filosofia, tais desvios foram nomeados, a depender do filósofo de que estivermos falando, por alguns nomes: em Platão, o mundo sensível; em Aristóteles, o

¹ Grifo meu. ADORNO, T. “O ensaio como forma” *In Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 27.

acidente; em Descartes, o corpo; em Spinoza, as paixões; em Kant, o sujeito empírico – por exemplo.

A palavra método vem do grego *methodos*: palavra composta pelo prefixo *metá* (através de, por meio de) e pelo substantivo *hodós* (via, caminho). Mais que a via através da qual caminhamos, como a etimologia da palavra sugere, quando falamos de método trazemos à tona também uma espécie de reflexão sobre o próprio caminho, sobre as estratégias de acesso que podemos produzir em direção a alguma coisa. Contudo, há que se perguntar pela naturalidade dessa associação direta entre verdade e método e se ela é a única concepção possível de correlacionar estes termos. Um dos modos de se fazer isso é historicizando a questão, perguntando-se, por exemplo, onde e quando essa associação acontece.

Identifica-se na figura de René Descartes (1596-1650) o momento inaugural dessa correlação. Nas *Regras para a direção do espírito*, opúsculo incompleto e de data imprecisa, publicado apenas após a sua morte, encontramos, por exemplo, as regras IV e V, que, pensando a relação entre *verdade* e *método*, afirmam: “o método é necessário para a procura da verdade” e “todo método resume-se em ordenar os objetos nos quais devemos concentrar o olho de nossa mente para descobrir a verdade.”² As regras para método não estão apresentadas apenas nesse opúsculo incompleto, mas também nos livros mais conhecidos e estudados de Descartes: o *Discurso do método* (1637) e as *Meditações metafísicas* (1641). Descartes também é considerado por muitos historiadores o primeiro pensador moderno, pois, aquilo que nomeamos por filosofia moderna – e vale lembrar que essa denominação só foi dada posteriormente, por Hegel, em seu curso sobre *Introdução à História da Filosofia*³ – pôs em crise a tradição filosófica dominada pela escolástica e sua interpretação de Aristóteles durante a Idade Média cristã. O humanismo

2 cf. Regras IV e V. DESCARTES, R. *Regras para a direção do espírito*. Lisboa: Edições 70, p. 8-10. Tradução adaptada a partir de COTTINGHAM, J. *Dicionário Descartes*, Ed. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1995, p. 120.

3 Cito: “A história da filosofia divide-se, portanto, nos três períodos da filosofia grega, da filosofia do tempo intermédio e da filosofia do tempo moderno; o primeiro destes períodos é o determinado pelo pensamento em geral, o segundo cinge-se no contraste da essência com a reflexão formal, ao passo que terceiro tem por base o conceito. (...) *Primeiro período*. Começa nos tempos de Tales, cerca do ano 600 a.C. e estende-se até ao apogeu da filosofia neoplatônica com Plotino, no século III d. C. [e seu fim no século V, coincidindo com a queda do Império Romano] (...) *Segundo período*. É o da Idade Média, o dos autores escolásticos. (...) desenvolve-se principalmente dentro da igreja cristã: período que abarca pouco mais dum milênio. *Terceiro período*. A filosofia dos tempos modernos consolidou-se apenas ao tempo da Guerra dos Trinta Anos, com Bacon, com Jabob Boehme e com Descartes, o qual começa com a distinção contida no *Cogito, ergo sum*. Este período cronologicamente compreende ainda poucos séculos e, por isso, esta filosofia é, todavia, algo de novo”. Cf. HEGEL, F. *Introdução à História da Filosofia*, p. 393. Disponível: <https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/introduc3a7c3a3o-a-historia-da-filosofia.pdf>. Acesso em: 16/06/2018.

renascentista de Francesco Petrarca, Dante Alighieri e Boccaccio na península Itálica entre os séculos XIV e XVI; a Reforma Protestante iniciada por Lutero através da publicação de suas 95 teses na porta da Igreja do Castelo de Wittenberg na Alemanha durante o século XVI; a Revolução Científica operada por Nicolau Copérnico, Galileu Galilei e Kepler entre os séculos XVI e XVIII; a descoberta do Novo Mundo e o processo de consolidação dos Estados Nacionais fizeram ruir a tradição e as instituições da Idade Média, dando lugar para o surgimento de novas questões e novos modos de se configurar o mundo. É nesse momento que a ideia de progresso é valorizada, no sentido específico que faz considerar que o novo é melhor ou mais avançado que o antigo, por exemplo, e que, por isso, o indivíduo e sua racionalidade devem ser guia e autoridade para o tratamento das questões da vida. Ademais, a oposição entre o antigo e o moderno suscita a problemática cética do conflito das teorias e da ausência de critério conclusivo para a decisão sobre a validade destas, e é nesse sentido que há uma retomada do ceticismo antigo pela modernidade, ponto decisivo para engendrar a dúvida quanto à forma de conhecimento estabelecida até então.⁴ Antes ainda de Descartes houve quem se decidisse por abordar a experiência de crise e, com isso, experimentar formas textuais diversas para lidar com a questão da verdade, relativizando-a.

O ressurgimento do ceticismo antigo impulsionará a criação de um novo modo de pensar que revela a subjetividade moderna a partir da experiência da dúvida não como procedimento, mas como uma ética – também no sentido de um *ethos*, de um hábito. Se é possível afirmarmos que homens são produtos de um determinado tempo histórico, não é menos possível dizer isso para modos de pensar e modos de escrever. Cada momento histórico solicita, assim, formas distintas de abordar questões. Michel de Montaigne (1533-1592), quase um século antes de Descartes e seu *Discurso do Método* (1637), performava nos *Ensaio*s (1580) justamente isso, pois o momento de surgimento do ensaio como gênero não se dissocia do jogo de forças histórico contemporâneo a ele. Influenciado pelo ceticismo de Sexto Empírico e Plutarco⁵, para Montaigne o problema de um método universal seria o problema cético da falta de critério metafísico para julgar

4 Com relação à questão da querela entre os antigos e os modernos, vale lembrar que ela é colocada, tematizada e discutida conceitualmente, pela primeira vez, a partir da estética/literatura, com a discussão do classicismo francês, no século XVII, a partir de Boileau e La Fontaine.

5 Segundo Pierre Villey, a tradução de duas obras clássicas gregas para o francês por contemporâneos de Montaigne influenciaram de modo decisivo a forma e as concepções sustentadas nos *Ensaio*s. Em 1562, Henri Estienne traduz para o francês as *Hipotiposes pirrônicas*, de Sexto Empírico, e em 1592, Jacques Amyot traduz as *Obras morais*, de Plutarco – ambas obras importantes da tradição do ceticismo antigo. Cf. SCORALICK, A. “A experiência da condição humana: uma introdução aos *Ensaio*s de Montaigne”. In *Ensaio*s. São Paulo: Ed. 34, 2016.

algo como certo ou errado, verdadeiro ou falso, sem localizar este fato ou objeto histórica e geograficamente. Os critérios, todos, seriam sempre apenas possíveis e limitados e isto não aponta, de forma alguma, para a impossibilidade do conhecimento, mas sim para a sua relativização quando contraposto a um outro meio – histórico, social, econômico, cultural. Celso Azar comenta que nos *Ensaio*s de Montaigne “o método constitui antes de tudo um estilo de vida”.⁶ Nesse caso, método, objeto e sujeito estão numa relação circunstancial, e essas circunstâncias, por sua vez, solicitam a noção de experiência, experiência essa que vem a partir do mundo que faz resistência ao sujeito que o experiencia, e não da mente que o representa. A ligação entre o conhecimento de si mesmo e o conhecimento do mundo situa Montaigne numa perspectiva diferente daquela adotada por Descartes para criar o método. Mesmo que, ironicamente, assim como ele, Montaigne precise se “isolar” para escrever os ensaios (mas vale dizer que em ambos os casos, o isolamento tem funções muito distintas), é justamente por isso que Adorno afirmará que “nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio”.⁷ Desviando do método para a forma, é operando por desvios, ou seja, indiretamente, que o ensaio expõe, apresenta e conforma a verdade possível do objeto ensaiado.

A interferência fundamental de Descartes na história do pensamento consiste no estabelecimento do ideal de racionalidade baseado na prevalência do sujeito e do poder da razão para uma compreensão objetiva e verdadeira do mundo, influenciando de forma decisiva o racionalismo moderno. Em linhas gerais, Danilo Marcondes caracteriza a tradição racionalista pela ênfase na “centralidade da razão humana no processo de conhecimento, a aceitação da existência de ideias ou princípios inatos, isto é, pertencentes à natureza da própria mente, e o pressuposto da possibilidade de justificar ou fundamentar de modo definitivo (...) sistemas teóricos”.⁸ Além disso, o recurso, de inspiração cartesiana, ao “método geométrico” ou *more geometrico*, isto é, à dedução como forma de fundamentação e demonstração racional da verdade é também um traço comum aos racionalistas do início do pensamento moderno. Adotar uma posição racionalista significou tomar a razão como ponto de partida natural para o processo do conhecimento, enfatizando a necessidade do método para “bem conduzir a própria razão e procurar a

6 AZAR, C. “Método e estilo, subjetividade e conhecimento nos ensaios de Montaigne”. *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, n. 126, Dez/2012, p. 559.

7 ADORNO, T. *Op. cit.* p. 25.

8 MARCONDES, D. *Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 187.

verdade nas ciências”⁹ em sua aplicação ao real. Vale dizer que, mesmo que outros racionalistas modernos posteriores a Descartes, como Spinoza e Leibniz, divergissem dessas ideias, todos tomaram, de alguma forma, ainda que criticamente, sua filosofia como referência e até mesmo como ponto de partida.¹⁰

Contudo, até aqui falamos de uma concepção tradicional de verdade e de método que, mesmo hegemônica, não foi o único modo de relacionar essas questões a partir da modernidade. Se nos detivermos no método cartesiano, ou seja, na ideia clássica de método, perceberemos sujeito e objeto como polos opostos do conhecimento, sendo o método justamente uma espécie de caminho entre esses dois polos autônomos um em relação ao outro – um caminho, diga-se de passagem, que o sujeito terá de percorrer ao encontro do objeto. Além disso, a concepção de filosofia que conforma essa organização entre sujeito do pensamento e objeto a ser conhecido pode ser identificada como representativa – os objetos do mundo representariam as ideias e os conhecimentos cuja explicação seria puramente subjetiva, ou melhor, mental. O fundamento para essa “nova ciência” filosófica que busca a verdade a partir de procedimentos metodológicos preestabelecidos seria a linguagem matemática, sendo o geômetra o modelo do novo sujeito do pensamento.

Portanto, para lidar com a crise instaurada nas estruturas de pensamento a partir do fim da Idade Média, Descartes elaborou a formação de um método que erigisse uma nova ciência, através de um novo processo de conhecimento racional, geométrico, direto, simples. Entretanto, como vimos, Montaigne – filósofo humanista de inspiração cética – antes mesmo de Descartes e da elaboração de um método geométrico para as ciências, experimentou a partir da criação de um novo gênero – o ensaio – um outro modo de lidar com o problema do conhecimento e a questão da verdade.

Se a França, com Montaigne, inventou o ensaio no século XVI, a Alemanha desenvolveu, no século XX, um pensamento reflexivo sobre a sua forma. E foi também na Alemanha, mais especificamente em Iena, que, na virada dos séculos XVIII e XIX, o primeiro romantismo prefigurou e, ao mesmo tempo instaurou, no seio do idealismo

9 Subtítulo do *Discurso do Método*, obra publicada em 1637 por Descartes. Segunda nota de Gerard Lebrun: “O primeiro título em que pensou o autor era: *Projeto de uma Ciência universal que possa elevar a nossa natureza ao seu mais alto grau de perfeição. Mais os Meteoros, a Dióptrica e a Geometria, onde as mais curiosas matérias que o autor pôde escolher para dar prova da ciência universal que ele propõe são tratadas de tal modo que mesmo aqueles que não estudaram podem entendê-las*. Não se deve esquecer que a obra constitui apenas uma Introdução, que perde muito de seu sentido quando separada dos três ensaios que ela antecede”. DESCARTES, R. *Descartes*. São Paulo: Abril Cultural, 1996. (Os Pensadores), p. 61.

10 MARCONDES, D. *Op. cit.*, p. 187.

alemão, uma crise, por ser um movimento que, como afirmam Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, pôs “em jogo um modelo de obra”, justamente ao pôr “em obra de um modo diferente”¹¹ – a partir da publicação de uma revista, a *Athenäum*, a partir do gesto da autoria coletiva e, sobretudo, a partir da forma de sua escrita, em fragmentos. Sendo o fragmento o gênero romântico por excelência, todavia é preciso ressaltar que esta não é uma invenção de Iena: o gênero remeteria a toda uma tradição do pensamento moralista inglês e francês (com Shaftesbury e la Rochefoucauld, por exemplo), que, por sua vez, através da publicação dos *Pensamentos* de Pascal, “obrigam-nos a remontar ao ‘gênero’ cujo paradigma é erigido em toda a história moderna, pelos *Ensaio*s de Montaigne.”¹² Desviando-se do método para a forma, é nessa espécie de “rebeldia estética” contra o método, que o ensaio e também o fragmento obedecem a um “*motivo de crítica epistemológica*”, como diz Adorno,¹³ desde dentro do pensamento filosófico. Mesmo que situada à margem, desde então a questão sobre a forma da escrita passa a ser evidente: porque ela é indissociável do que se diz, e mais ainda do que é da ordem do não-dito. A filosofia, do ponto de vista do ensaio e da crítica de arte – o ponto de vista adotado por Adorno em suas *Notas de Literatura* – ficaria, assim, a meio caminho entre ciência e arte: entre aquilo que nos afeta pelos conteúdos e aquilo que nos afeta pelas formas (para utilizarmos a distinção lukacsiana entre ciência e arte)¹⁴ ou seja, nesse lugar indecidível entre método e forma.

No século XX, o ensaio se situa nesse lugar limiar entre a experimentação formal, a criação artística e a reflexão estética, e filósofos e críticos de arte como Georg Lukács, Walter Benjamin e Theodor Adorno pensaram amplamente, às suas maneiras, essa relação. Adorno, no texto “O ensaio como forma”, lida com a questão que esse gênero coloca para a filosofia, fazendo uma espécie de balanço das teorias do ensaio até a sua época. Aliando-se a uma certa constelação de filósofos e críticos que utilizaram a forma ensaio no desenvolvimento de suas obras e, com isso, advogando que esse gênero coloca em jogo um outro modo de se conceber o conhecimento, Adorno irá opor o método do ensaio ao método sistemático, cujo emblema é o *Discurso do Método*, de René Descartes.

11 LACOUÉ-LABARTHE, P. e NANCY, J. “A exigência fragmentária”. *Terceira Margem*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano IX, n. 10, 2004, p. 68

12 Ibidem, p. 69.

13 ADORNO, T. *Op. cit.*, p. 34

14 “Na ciência, são os conteúdos que atuam sobre nós; na arte, as formas”. Cf. LUKÁCS, G. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper” In: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 33.

É nesse sentido que esta dissertação propõe acompanhar de perto as referências que Adorno se utiliza para falar do ensaio na história da filosofia (a saber: Montaigne, Descartes, primeiro romantismo alemão, Lukács e Benjamin). Assim, a primeira parte desta dissertação tem como um fundo a hipótese de que dois movimentos opostos de modernidade dividem a filosofia e a escrita filosófica – um que deságua no ensaio (com Montaigne e o primeiro romantismo alemão) e outro que faz nascer o sistema (a partir de Descartes). E *pari passu* à questão formal estaria também a eleição de critérios distintos para a construção do conhecimento e da verdade: a linguagem histórica ou a linguagem geométrica, o corpo ou a mente, Montaigne e primeiro romantismo alemão, de um lado, e Descartes, de outro. Já na segunda parte, mais curta e talvez desproporcional à primeira, explicita-se as teorias que guiarão as reflexões acerca do ensaio no século XX, as quais guiarão a reflexão adorniana presente em “O ensaio como forma”, recorrendo ao texto seminal de Georg Lukács, intitulado “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper”, e ao prefácio epistêmico-crítico de *Origem do drama barroco*, de Walter Benjamin.

PARTE I

ENSAIO: ENTRE DUAS MODERNIDADES

“Linha reta, linha sem imaginação.”
(Mário Quintana)

“Entretanto, pelo mero ato de escrever, o autor prova que não fala apenas para si mesmo; se o fizesse, bastaria uma espécie de nomenclatura espontânea de seus sentimentos, posto que a linguagem é imediatamente seu próprio nome. Obrigado a traduzir sua vida em linguagem, a escolher as palavras, já não se trata mais da experiência vivida, mas sim da comunicação dessa experiência, e a lógica que estrutura os fatos não é a da sinceridade, mas a da linguagem.”
(“Quem diz eu?”, Ricardo Piglia)

“Quando na comunicação dos pensamentos alternamo-nos entre absoluto entendimento e absoluto não-entendimento, isso já pode ser chamado uma amizade filosófica.”
(Novalis, “Pólen”, fragmento 20)

1.1. O ensaio contra Descartes

Parece estranho que, em “O ensaio como forma”, a atenção desproporcional empregada por Adorno à crítica ao método cartesiano conviva com uma defesa da forma e não do método como paradigma para o pensamento filosófico. Do parágrafo nono ao décimo primeiro (ou seja, no centro do ensaio), o texto dedica-se a refutar as quatro regras formuladas no *Discurso do Método* afirmando que “o ensaio deveria ser interpretado, em seu conjunto, como um protesto” contra essas mesmas regras, “estabelecidas (...) por Descartes, no início da moderna ciência ocidental e de sua teoria”.¹⁵ Se, com Descartes, a filosofia desvia rumo à ciência, a intenção do ensaio é disputar esse desvio indo ao encontro da arte.

Falando contra e a partir de Descartes, Adorno debruça-se sobre as quatro regras cartesianas. Sua estratégia parece ser a de ir ao encontro do paradigma de pensamento que se opõe ao ensaio para, desde dentro, desmontá-lo e recusá-lo. E é por o método se apresentar como uma questão para a filosofia a partir da modernidade que Adorno adota a estratégia de ir ao texto cartesiano e ao estudo do método como formulado por ele, mas não para, a partir daí, eleger um método adequado à filosofia, senão para pô-lo em questão. Refletindo sobre a crítica adorniana ao método cartesiano, para Alexandre M. Botton, no que diz respeito à relação entre método e forma, “em Descartes, o método condiz com um processo de investigação anterior e praticamente independente do modo de exposição (...). Em Adorno, no entanto, os procedimentos metodológicos não se separam do processo de exposição do pensamento”¹⁶. Os procedimentos metodológicos do ensaio romperiam com a separação hierárquica entre as concepções do *método* como investigação rigorosa da verdade e da *exposição* do pensamento como indiferente ao objeto a ser investigado.¹⁷

15 ADORNO, T. *Op. cit.*, p. 31.

16 BOTTON, A. M. “A questão do método na ensaística de Theodor Adorno”. *Revista Thaumazein*. Ano VII, n. 13, Santa Maria, p. 102-103.

17 Note-se que é preciso separar as quatro regras do método que aparecem na segunda parte do *Discurso* da forma que ele empregou nos textos que ele escreveu. É interessante pontuar como, inesperadamente ou não, mesmo com a formulação de um método mais rígido, Descartes pensava em formas específicas para conteúdos específicos. É curioso pensar como ele escreveu e experimentou formas distintas de textos para pensar temas diferentes: o *Discurso* como autobiografia, as *Meditações* com a forma das meditações jesuítas, as cartas, os textos direcionados às escolas, diálogos, inclusive. Segundo Carmel Ramos (2015), uma bibliografia para as questões estilísticas e filosóficas envolvendo o *Discurso* e as *Meditações* pode ser apresentada. Para o primeiro, ver WEINRICH, H. « Histoire de l'esprit ou la philosophie racontée ». In : *Conscience linguistique et lectures littéraires*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme de Paris, 1989. P.79-97 ; BEAUDE, J. « Baillet historien du Discours de la Méthode », FUMAROLI, M. « Ego scriptor : Rhétorique et Philosophie dans le Discours de la Méthode » e MIWA, M. « Rhétorique et

Contudo, parece estranha a afirmação de um método para o ensaio a partir de Adorno, quando a letra de seu texto informa, por exemplo, que “o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método”¹⁸, o único procedimento metódico do ensaio, se houver algum, é justamente a *negação* do método. Como veremos adiante, esse proceder metodicamente sem método está, na verdade, a serviço de desafiar a primazia do método e, assim, do sujeito em relação ao objeto do conhecimento. Mas talvez só seja possível dizer isso depois de irmos às quatro regras cartesianas.

Anunciar Descartes como teórico da ciência mais que como filósofo parece interessante para a construção argumentativa de Adorno, que vê, assim, o método mais como questão de ciência que de filosofia. Entretanto, o que significa essa distinção? Sabemos que o pensamento cartesiano desenvolve-se em meio às grandes transformações experimentadas pelo mundo europeu dos séculos XVI-XVII. E talvez não seja uma inverdade afirmar que a formação que Descartes recebera nos seus anos de aprendizagem no colégio jesuíta La Flèche redundaram em um distanciamento e em uma não correspondência entre o mundo organizado desde um pensamento especulativo tradicional, ensinado nas escolas, e o mundo experimentado pelas transformações da realidade e da ciência.¹⁹ Assim, é a partir dessa incoerência que Descartes pretende fundamentar a possibilidade do conhecimento científico (da Nova Ciência) a partir de um saber filosófico cujas bases sejam seguramente estabelecidas por um método investigativo, objetivo e sistemático que se destine à verdade, método que precisa, por sua vez, ser inquestionável. Para isso, o filósofo adota uma posição racionalista e matemática: toma a razão natural como ponto de partida do processo de conhecimento, enfatizando a necessidade do método observado nas deduções matemáticas (uma verdade

Dialectique dans le Discours de la Méthode », todos reunidos no volume MÉCHOULAN, H. (ed.) *Problématique et Réception du Discours de la Méthode et Essais*. Paris : Vrin, 1988. Para o segundo, ver RORTY, A.O. “The Structure of Descartes’ Meditations”, KOSMAN, L.A. “The Naive Narrator: Meditation in Descartes’ Meditations” e HATFIELD, G. “The Senses and the Fleshless Eye: The Meditations as Cognitive Exercise”, todos em RORTY, A.O. (ed.). *Essays on Descartes’s Meditations*. University of California Press, California, 1986.

18 ADORNO, T. *Op. cit.*, p. 30.

19 Fundado em 1604, o colégio dos jesuítas La Flèche era visto como uma das mais célebres escolas da Europa. Em 1606, Descartes deu início a sua formação escolar na instituição. Contudo, conforme comenta na primeira parte do *Discurso*, esta mostrara-se insuficiente para o conhecimento do mundo, segundo suas expectativas. Cito: “Fui nutrido nas letras [i.e: a Gramática, a História, a Poesia e a Retórica] desde a infância, e por me haver persuadido que, por meio delas, se podia adquirir um conhecimento claro e seguro de tudo o que é útil à vida, sentia extraordinário desejo de aprendê-las. Mas, logo terminei todo esse curso de douts, mudei inteiramente de opinião. Pois me achava enleado em tantas dúvidas e erros, que me parecia não haver obtido outro proveito, procurando instruir-me, senão o de ter descoberto cada vez mais a minha ignorância”. Cf. DESCARTES, R. “Discurso do Método” *In Descartes*. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 67.

que mostra em si o seu próprio fundamento, ou seja, uma certeza autoevidente) para “bem conduzir esta razão” em sua aplicação ao real. De algum modo é possível dizer que o que Descartes quer fazer não é filosofia, mas sim ciência, ou, mais especificamente: a filosofia só lhe interessa na medida em que fundamente as práticas científicas. A filosofia, para Descartes, só pode constituir a fundação de uma prática científica “útil à vida” – e assim ele o faz, ou promete fazer, particularmente no que diz respeito à medicina. Na sexta parte do *Discurso*, Descartes explicita os motivos que o levaram a escrever e um deles foi que o conhecimento dos princípios das leis da física e da matemática, comprovados em “dificuldades particulares” como a construção de lunetas, podiam conduzir os homens em direção a um bem geral, diferentemente dos princípios (escolásticos) utilizados até o momento. A sua intenção, no fundo, era a de tornar o homem senhor da natureza por meio do conhecimento. O gesto de dominar a natureza por meio do conhecimento da física – que, em Descartes, se ramifica em “moral”, “mecânica” e “medicina” –, se lido a partir do horizonte de sua época, pode ser entendido como um apelo à não repetição, por exemplo, das pestes que assolaram todo o continente europeu, pois é evidente que para ele o desenvolvimento da medicina precisa acontecer, mais do que nas outras ciências.

Não obstante a contribuição que a dúvida cartesiana possa ter legado à tradição filosófica, é um fato que para Descartes a finalidade da dúvida era apenas produzir uma base mais sólida para a ciência. Em suas *Meditações Metafísicas* (1641), Descartes introduziu a dúvida como critério para a investigação das condições de possibilidade do conhecimento; com ela pretendia encontrar um filtro seguro que barrasse as falsas opiniões de seus professores escolásticos; talvez não tenha percebido que, apesar do ímpeto aparentemente revolucionário, carregava consigo o elemento reformador do antigo sistema. Desde o momento – no segundo parágrafo das *Meditações* – no qual afirma que “a ruína dos alicerces carrega necessariamente consigo todo o resto do edifício”²⁰, ele deixa claro o limite de sua dúvida: a fixação de uma verdade primeira, neutra e imune à mera opinião. Essa verdade, traduzida no critério da clareza e distinção, tornou-se o alicerce incorruptível para as *Regulae*²¹ que deveriam orientar tanto o entendimento comum quanto o método científico.

20 DESCARTES, R. *Meditações Metafísicas*, 1979, p.85.

21 Escrita por volta de 1628, obra de juventude, as *Regras para a direção do espírito* serão publicadas apenas postumamente. E apresentam sumariamente as regras pelas quais o espírito atinge a verdade a partir da construção de um método geral do saber, que a matemática ilustra de maneira privilegiada, e cujo alcance é visto por Descartes na perspectiva da unidade de toda a ciência.

Numa carta ao editor do *Discurso do método*, Descartes afirmava que o conteúdo daquele livro representava apenas seu método particular, o caminho que ele próprio trilhara na direção de uma forma de conhecimento mais segura, demonstrável e, sobretudo, rigorosa. Também no quinto parágrafo de seu Discurso lê-se: “Assim, meu propósito não é ensinar aqui o método que cada um deve seguir para bem conduzir sua razão, mas somente mostrar de que modo conduzi a minha”²². Com este ato, o filósofo francês inaugurou a vereda de um discurso que confiava ao método – não necessariamente ao dele – a função de condição de possibilidade do conhecimento, ou seja, seu objetivo não era necessariamente estabelecer “o método”, mas demonstrar que todo o conhecimento possível carece de segurança, ou de clareza e distinção, para usar a terminologia cartesiana. Descartes pretendia evitar os descaminhos de uma razão desorientada que, de tal sorte, não produzisse mais do que opiniões retoricamente sustentadas. A filosofia cartesiana imputou ao método um duplo papel: conduzir o uso correto da razão e, em consequência disso, fazê-la produzir resultados mais sólidos e aplicáveis. Ou seja, a filosofia do *cogito* também se propunha a zelar para que a “árvore do conhecimento” frutificasse, quer dizer, para que fizesse avançar a medicina, a mecânica e a moral. Nesse sentido, o método seria algo inerente à fisiologia da árvore, o mecanismo que coordena suas funções vitais e garante que ela dê bons frutos. Livrar o intelecto das falsas opiniões – e isso inclui não pouco desprezo à retórica – era um passo imprescindível para garantir a unidade do conhecimento; tal unidade, porém, seria possível somente a partir da unidade do intelecto garantida pela unidade metodológica com a qual este deveria proceder. Assim, podemos afirmar que, para Descartes, existe uma unidade que é principalmente proveniente da unidade do espírito que investiga a evidência dos diversos conteúdos.

1.1.1. Uma leitura do *Discurso do Método*

Publicado em 1637, o *Discurso do método* ganhou, na história da filosofia, autonomia suficiente como texto seminal da filosofia racionalista moderna, embora elaborado como introdução aos três ensaios destinados à aplicação do método ali

22 DESCARTES, R. *Discurso do Método*, p. 66 (Os pensadores).

desenvolvido (a Dióptrica, os Meteoros e a Geometria). Dividido em seis partes, na primeira encontramos considerações sobre as ciências; na segunda, as principais regras do método; na terceira, algumas regras para a moral derivadas desse método; na quarta, as razões pelas quais Descartes prova a existência de Deus e da alma, fundamentos de sua metafísica; na quinta, uma espécie de aplicação prática desse método em questões da física, mais especificamente, na medicina; e, na sexta e última parte, as razões que o levaram a escrever. No que aqui nos concerne, interessa sobretudo a análise da segunda parte do *Discurso*, destinada à exposição do método. Contudo, para isso, percorreremos outras partes do texto, desde que elas se relacionem mais diretamente a esclarecer e expor o método.

Descartes inicia o *Discurso do Método* apontando uma qualidade inerente e naturalmente igual em todos os homens: a capacidade de “bem julgar e distinguir o verdadeiro do falso”, denominada por ele de “o bom senso ou a razão”²³. Deste modo, a diversidade de opiniões não apontaria para o fato de alguns homens serem mais racionais que outros, mas somente de conduzirem seus pensamentos “por vias diversas e não considerar[em] as mesmas coisas.”²⁴ Pois, segundo ele, para o conhecimento “não é suficiente ter o espírito bom, o principal é aplicá-lo bem”²⁵. E, para esta boa aplicação da razão ou do bom senso, seria preciso apenas uma coisa: seguir “sempre o caminho reto”.²⁶ Assim, Descartes toma como ponto de partida a lição escolástica – esta, por sua vez, aristotélica – de que a razão (o *logos*) é um bem comum, sendo, segundo esse critério, os *acidentes* aquilo que pertence aos seres de uma mesma *espécie* sem pertencer à sua *essência*.²⁷ Contudo, no que diz respeito ao conhecimento da natureza (da física), ele inverte a noção aristotélica, cuja base para o entendimento seriam os dados sensíveis e materiais, ao postular a primazia do sujeito (da ideia) e não mais do objeto (da sensação) na construção do conhecimento. Tomando a razão como condição comum e partilhada, sua intenção, então, será partilhar o caminho pelo qual lhe parece ter aumentado gradualmente o seu conhecimento rumo à busca da verdade, ou seja, *o método* que desenvolveu para bem conduzir a sua razão.

23 Ibidem, p. 65.

24 Ibidem, p. 65.

25 Ibidem, p. 65.

26 Ibidem, p. 65.

27 Buscar a definição de homem racional em Aristóteles (Ética a Nicômaco? Política? Metafísica?) e citar aqui.

Mas estimaria muito mostrar, neste discurso, quais os caminhos que segui, e representar nele a minha vida como num quadro, para que cada qual possa julgá-la e que, informado pelo comentário geral das opiniões emitidas a respeito dela, seja este um novo meio de me instruir, que juntarei àqueles de que costume me utilizar.

Assim, o meu desígnio não é ensinar aqui o método que cada qual deve seguir para bem conduzir a sua razão, mas apenas mostrar de que maneira me esforcei por conduzir a minha. (...) não propondo este escrito senão como uma história, ou, se o preferirdes, como uma fábula, na qual, entre alguns exemplos que se podem imitar, se encontrarão talvez também muitos outros que se terá por razão de não seguir.²⁸

Com base nessa passagem, Descartes começará, na segunda parte do *Discurso*, a erigir um método cujo parâmetro e estudo será ele mesmo, por meio de uma análise interior na qual sua razão, purificada de todas as experiências mundanas e também livrescas, não seja afetada por questões alheias ao conhecimento da verdade. Dado que em ambos os casos (a viagem e o estudo) a formação mostraria uma diversidade de costumes e de especulações que não produziriam um discurso racional por recorrerem apenas à memória e aos costumes, ou seja, às contingências e aos acidentes, e não à necessidade e ao conhecimento da verdade (pois, dentro da filosofia cartesiana, a verdade de cada coisa é uma só), Descartes recolhe-se ao exame de sua interioridade para fundar, a partir de uma experiência puramente intelectual, subjetiva e racional, uma nova ciência cuja base será o método. Franklin Leopoldo e Silva, em *Descartes, a metafísica da modernidade*, comenta que a reconstrução da ciência a partir do espírito liberado dos conteúdos culturais aprendidos se faz, em Descartes, de acordo com um pressuposto que aparece desde muito cedo em seu pensamento, e que será formulado no *Discurso* da seguinte forma: *a unidade do saber se dá a partir da unidade do intelecto*.²⁹

A partir da metáfora da cidade onde coabitam edifícios e praças bem-acabados e estruturados, geralmente obras planejadas por um único arquiteto ou engenheiro, e velhos edifícios e ruas mal estruturadas, fruto de um desenvolvimento espontâneo e irregular dos centros urbanos, Descartes inicia todo um excuro que pretende mostrar como as coisas inventadas e legisladas apenas por um só homem (entenda-se: uma só razão) tenderiam a um mesmo fim. E foi transpondo esse argumento para “as ciências dos livros” que, segundo seu argumento, não propunham demonstrações lógicas dos assuntos ali tratados, mas apenas se apresentavam como coletâneas de “opiniões de mui diversas pessoas”³⁰ que

²⁸ DESCARTES, R. *Op. cit.*, p. 66-67.

²⁹ SILVA, F. L. *Descartes, a metafísica da modernidade*, 1993, p. 28.

³⁰ DESCARTES, R. *Op. cit.*, p. 74.

Descartes afirmará a necessidade do uso inteiro e irrestrito de seu próprio “edifício da razão”. Sem a interferência de opiniões e conhecimentos alheios a si próprio, como, por exemplo, de seus livros ou preceptores, é assim que ele decide pôr em suspensão todas as opiniões que julgava como corretas e verdadeiras para substituí-las (ou confirmá-las) “depois de tê-las ajustado ao nível da razão”.³¹ Contudo, para reformular seus próprios pensamentos, não é possível prosseguir pelos mesmos “caminhos (...) tão batidos e tão cômodos”, já conhecidos, mas sim forjar um novo que tente “ir mais reto” rumo à verdade.³²

Procurando forjar “o verdadeiro método para chegar ao conhecimento de todas as coisas” a partir de si, Descartes parte das contribuições da lógica (na filosofia) e da matemática (particularmente, geometria e álgebra).³³ Contudo, no que diz respeito ao método, encontra em todas elas problemas. Na lógica, os silogismos serviriam mais para explicar a outros as coisas que já se sabe ou para falar daquelas que se ignoram, do que de fato para aprendê-las. Quanto à geometria, ciência dita “dos antigos”, e à álgebra, ciência dita “dos modernos”, a primeira, pelas considerações das figuras, exercitaria o entendimento recorrendo demasiadamente à imaginação, gerando cansaço, e a segunda recorria a regras e cifras obscuras que mais confundem o espírito daquele que as estuda em vez de ajudar a cultivá-lo. Partindo das “vantagens” desses três modos ou métodos de conhecimento, Descartes propõe “procurar algum outro método” que fosse isento de seus defeitos.³⁴ Assim, o método cartesiano, tendo como modelo a lógica e, mais especificamente, a linguagem matemática, configura-se a partir do estabelecimento de quatro regras, que não poderiam deixar de ser observadas.

A primeira regra diz respeito à *clareza e distinção*: “jamais acolher alguma coisa como verdadeira” sem que a razão (o sujeito) “conhecesse evidentemente como tal”, além de “nada incluir em meus juízos que não se apresentasse tão clara e distintamente” a ponto de não ser possível pô-lo mais em dúvida.³⁵

A segunda regra pressupõe a *análise*: “dividir cada uma das dificuldades” em tantas partes possíveis quanto necessárias fossem para resolvê-las.³⁶

31 Ibidem, p. 75.

32 Ibidem, p. 75.

33 Ibidem, p. 77.

34 Ibidem, p. 77.

35 Ibidem, p. 78.

36 Ibidem, p. 78.

A terceira regra pressupõe a *ordem*: a ordenação natural dos objetos de pensamento do mais simples ao mais complexo, “começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer” para, gradualmente, ir “até o conhecimento dos mais compostos”, supondo uma causalidade natural entre eles.³⁷

A quarta regra fala sobre o princípio da *enumeração*: fazer revisões e enumerações completas e gerais para ter a certeza de que todos os elementos foram considerados.

Assim, a primeira regra supõe duas atitudes daquele que busca a verdade: evitar tanto a formulação de juízos a partir das opiniões e julgamentos recebidos de outros quanto a precipitação, ou seja, a formulação de qualquer juízo antes que os termos representados por ele sejam claros e distintos. Ligada a uma concepção tradicional da filosofia que entende a anterioridade do simples com relação ao complexo, com a segunda regra do método Descartes introduz, na verdade, um teor matemático, pois a divisão das dificuldades é pensada, aqui, segundo o modelo matemático da decomposição. A terceira regra é a que permitirá a dedução como forma de ampliar o saber. A importância da ordem está em que cada elemento que entra no sistema deve seu valor à posição que ocupa num determinado conjunto. Por isso o encadeamento é essencial para a demonstração da verdade. Por fim, o preceito da enumeração pode ser lido, em parte, como síntese, já que percorre em sentido inverso o caminho feito pela análise, numa recuperação da totalidade do conjunto.

No livro dedicado à relação de Descartes com a modernidade, Franklin Leopoldo e Silva resume de um modo bastante contundente o lugar do método na filosofia cartesiana, pois, como vimos até aqui, seu maior legado é a função que este desempenha no projeto de ciência desencadeado a partir de então: o ideal de que todo empreendimento que visa a conhecer algum objeto de maneira segura, terá antes que demonstrar as condições de possibilidade sob as quais se fundamenta tal conhecimento, de forma que o próprio *modus operandi*, no final das contas, elege quais objetos, ou quais partes de um objeto podem ser conhecidas. Assim, o método filosófico em Descartes pode ser entendido como uma maneira segura de estabelecer, a partir do modelo matemático, um saber filosófico acerca de todos os assuntos que interessam ao homem. Embora todas as regras possuam igual valor, para o comentador brasileiro a primeira se sobressai, tendo em vista que é por meio dela que melhor se nota o caráter intelectual que a verdade tem para Descartes.

37 Ibidem, p. 78.

Uma representação clara e distinta é aquela em que a verdade manifesta-se a um espírito atento a partir de dois requisitos: primeiramente, a *simplicidade* ou o caráter elementar da representação; em segundo lugar, a *separação* de uma dada representação das demais que com ela se poderiam confundir.³⁸

Considerando a leitura do *Discurso do método* feita em “O ensaio como forma”, não seria possível, contudo, afirmar que Adorno concordaria com esse comentário. Apesar de o filósofo alemão afirmar que “o ensaio desafia gentilmente as ideias da *clara et distincta perceptio*”³⁹, das quatro regras esta é a única que não será comentada extensivamente por ele nesse ensaio.

1.1.2. Contra Descartes: a leitura de Adorno

Se, como dito anteriormente, com Descartes e a questão do método a filosofia desviaria seu pensamento rumo à ciência, a intenção do ensaio é disputar esse desvio indo ao encontro da arte. E dizer isso pode fazer sentido de dois modos: o primeiro significa uma consideração distinta da cartesiana com relação às posições ocupadas pelo *sujeito* e pelo *objeto* do conhecimento, e o segundo diz respeito à consideração da forma, ou seja, da linguagem como meio de exposição e/ou *apresentação* do pensamento e não mais como *representação*. Com relação às questões entre apresentação e representação, elas serão discutidas ao longo da segunda parte desta dissertação. Entretanto, no que diz respeito à concepção de conhecimento sedimentada pelo ensaio, vale a pena observar que este tem relação estreita com a arte e, no que diz respeito à filosofia, com o surgimento da estética como uma área autônoma do saber filosófico que, desde o seu surgimento no século XVIII com Alexander Gottlieb Baumgarten, se posiciona criticamente ao modelo de conhecimento científico baseado apenas na lógica e na matemática. Antes de considerar o comentário às quatro regras do método desenvolvidas por Adorno em “O

38 SILVA, F. L. *Op. cit.*, p. 31. Além disso, para a ideia de representação em Descartes, fundamental em sua filosofia e também no que diz respeito à teoria do ensaio, está intimamente ligada à noção de subjetivismo. Em linhas gerais, representação é todo e qualquer conteúdo presente na mente. À hegemonia do sujeito no processo do conhecimento corresponde o que se convencionou denominar, em Descartes, de “primado da representação”. Para uma introdução de algumas noções características do pensamento cartesiano, como “subjetivismo” e “dualismo”, Cf. “Introdução”, SILVA, F. L. *Op. cit.*

39 ADORNO, T. *Op. cit.*, p. 31.

ensaio como forma”, cabe uma breve digressão para compreender essa inflexão histórica de uma crítica ao conhecimento matemático (ou lógico ou sistemático) do qual Adorno é tributário.

De acordo com Ernst Cassirer, em *A filosofia do Iluminismo*, será desde dentro do modelo de análise da lógica, pensando os limites internos e necessários dessa lógica, que Baumgarten fundará a estética desde princípios filosóficos. Desenvolvida a partir da explicitação dos limites do pensamento lógico tradicional, é assim que Baumgarten definirá a estética como uma disciplina que, não se limitando a fornecer um conjunto de regras para a produção das obras de arte ou um conjunto de observações psicológicas sobre os seus efeitos, forneceria um conhecimento estético que seria um conhecimento do sensível. Domínio do confuso, do indistinto – o domínio, portanto, a princípio, oposto ao conhecimento “lógico” e racional –, uma gnoseologia inferior que trataria, portanto, dos “seres logicamente híbridos”⁴⁰. A estética enquanto disciplina filosófica não seria uma disciplina de conhecimento confuso e obscuro, mas sim aquela disciplina onde o conhecimento do obscuro, do confuso e do híbrido, ou seja, o conhecimento das “coisas inferiores” teria seu lugar. É assim que para Baumgarten o conhecimento estético diz respeito ao estabelecimento de novos critérios para a compreensão dos objetos. Entendendo os objetos sensíveis como *perfectio phaenomenon*, essa perfeição fenomenal não coincidiria, de modo algum, com os critérios de compreensão lógicos e matemáticos na elaboração de ideias “claras e distintas”, mas se afirmaria a partir de seu valor de conjunto, que “subsiste como um valor próprio e irreduzível”.⁴¹ Portanto, ao reconhecer que a redução do fenômeno às ideias claras e distintas – que o método cartesiano baseado nas ciências exatas pretende aplicar a todas as coisas – não é suficiente, Baumgarten torna necessário o pensamento sobre um outro tipo ou modo de conhecimento que considere o meio de expressão e se esforce por sua manutenção e não-aniquilamento do fenômeno estético por uma explicação de seu conteúdo metodicamente. Se, em Baumgarten, a crítica à consideração puramente lógica e matemática dos objetos (cujo bastião é o método cartesiano) leva à elaboração da estética enquanto uma disciplina filosófica que pretende estabelecer um outro modo de conhecimento, podemos dizer que este outro modo de conhecimento – o conhecimento estético – será sedimentado, na filosofia, no ensaio. E

40 CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo*, p. 443.

41 Vale dizer que Baumgarten parte da doutrina de Leibniz dos graus de conhecimento, exposta em *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*, para a fundamentação de sua estética enquanto disciplina filosófica. E que Leibniz, por sua vez, nesta obra, critica amplamente os fundamentos cartesianos do método, principalmente no que diz respeito à representação “clara e distinta” da verdade.

por isso Adorno está interessado em pensar o ensaio como forma também enquanto uma forma de crítica do conhecimento. Sem perder de vista a diferença do gesto cartesiano de fundar o método e, assim, revolucionar a filosofia e a cultura rumo a uma modernidade desejada no século XVII e o gesto crítico adorniano que vê, nos porões da modernidade, ou seja, na segunda metade do século XX, a conversão de um projeto de racionalização e dominação da natureza em destruição e regressão da própria humanidade⁴², criticar Descartes é criticar os fundamentos da cultura e do pensamento moderno. Portanto, não é à toa que em “O ensaio como forma” Adorno analisará criticamente as quatro regras do método que seriam um emblema desse projeto de modernidade que culminou em barbárie.

Com relação à regra da clareza e da distinção que, para Leopoldo e Silva seria a regra que melhor expressa o caráter intelectual da verdade em Descartes, Adorno apenas comenta que o ensaio a desafia gentilmente (e, com isso, podemos inferir que o ensaio desafia, nesse sentido, propriamente esta ideia de verdade). No entanto, com relação à segunda regra, que esboça uma *análise* de elementos a partir da divisão do objeto em tantas parcelas quantas fossem possíveis e necessárias para resolver as dificuldades do objeto (a regra mais “matemática” ou “geométrica” das quatro, como observa o comentarista brasileiro), o ensaio, por sua vez, conforma a partir de outro modo sua relação com os objetos que deseja conhecer. Descartando a teoria tradicional que põe em pé de igualdade os esquemas conceituais de organização do conhecimento dos objetos à estrutura ontológica dos mesmos, no ensaio não há igualdade ou relação direta (leia-se, metódica) entre ser e conhecer, tampouco entre parte e todo. Diante disso, o ensaio “se orienta pela ideia de uma ação recíproca, que a rigor não tolera nem a questão dos elementos nem a dos elementares”⁴³. Assim, o objeto específico a ser analisado no ensaio oferece resistência, oscila entre a sua especificidade, ou seja, o seu momento (o “*hic et nunc* do objeto”⁴⁴) que, enquanto momento de natureza conceitual, aponta para além desse mesmo objeto.⁴⁵

A terceira regra cartesiana, regra de ordem, deseja conduzir o pensamento a partir da noção de graus de dificuldade do conhecimento que, por isso, deve começar pelos objetos mais simples e mais fáceis de se conhecer para gradualmente alcançar o

42 Para o diagnóstico de Adorno com relação à razão e à cultura, Cf. ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

43 ADORNO, T. *Op. cit.*, p. 32.

44 *Ibidem*, p. 32.

45 Para a relação entre sistema e momento na filosofia de Adorno, Cf. Eduardo Soares Neves Silva, “Coerência em suspensão: Adorno e os modelos do pensamento”. In: *Artefilosofia*, Ouropreto, n. 7, p. 55-72, out., 2009.

conhecimento dos mais compostos. Sobre essa regra, Adorno defende que ela “contradiz brutalmente a forma ensaística, na medida em que esta parte do mais complexo, não do mais simples e já previamente familiar”.⁴⁶ Se a segunda regra produz uma decomposição do objeto em partes simples e elementares, a terceira regra pretende classificar os objetos do conhecimento um em relação ao outro, hierarquicamente. Assim, uma pedra seria um objeto menos complexo do que uma planta, contudo uma planta, para ser devidamente conhecida, deverá ser decomposta em raiz, caule, folhas, flores e frutos.⁴⁷ Por sua vez, indo na contramão desse projeto de conhecimento, o ensaio preserva, em sua forma, o comportamento rebelde e ingênuo de começar já no meio do caminho e ir ao confronto de objetos mais difíceis apostando que assim, partindo desde sempre do complexo, seja possível projetar retrospectivamente a luz do conhecimento sobre o simples, “iluminando [o objeto] como uma posição do pensamento em relação à objetividade”.⁴⁸ Além disso, contrapondo-se ao senso comum da representação da verdade como um conjunto de efeitos:

(...) o ensaio obriga a pensar a coisa, desde o primeiro passo, com a complexidade que lhe é própria, tornando-se um corretivo daquele primitivismo obtuso, que sempre acompanha a *ratio* corrente. Se a ciência (...) reduz a modelos simplificadores as dificuldades e complexidades de uma realidade antagônica e monadologicamente cindida (...), então o ensaio abala a ilusão desse mundo simples, lógico até em seus fundamentos, uma ilusão que se presta comodamente à defesa do *status quo*.⁴⁹

Com isso, Adorno quer pensar o ensaio como um modo de conhecimento que, em vez de privilegiar o sujeito do conhecimento e de forçar o mundo a seu esquematismo conceitual, privilegie o objeto, a coisa que sempre será, no fundo, impossível de ser reduzida a um princípio único ou completamente apresentada sem que, nesse mesmo movimento de conhecer, algo se perca. É contra a pretensão, sempre falha, da compreensão da totalidade que deseja a ciência e que o método busca, que o ensaio se dedica sempre parcial e provisoriamente aos objetos. Assim, para Adorno, o “caráter

46 ADORNO, T. *Op. cit.*, p. 32.

47 É preciso lembrar, por sua vez, que cada um desses elementos, se analisados individualmente, seriam também decompostos em outras partes mais elementares. Essa decomposição, se levada às últimas consequências, reduziria qualquer objeto ao absurdo, já que a partícula mais elementar já não encontra relação de conhecimento com o todo do objeto investigado. Mesmo que não estivessem à disposição de Descartes essas noções, o método por ele desenvolvido serviria, ou, pelo menos, desejaria servir, a esse propósito, o que, no fundo, invalidaria suas intenções.

48 ADORNO, T. *Op. cit.*, p.?

49 *Ibidem*, p. 33.

diferenciado do ensaio” com relação ao método sistemático da ciência não diria respeito a nenhum acréscimo ou complemento deste, “mas sim [a]o seu meio”, ou seja, à forma mesma.⁵⁰ E isto quer dizer, em outras palavras, que o pensamento ensaisticamente elaborado se diferencia do pensamento sistematicamente conduzido em todos os aspectos considerados: forma, conteúdo, relação entre sujeito e objeto do conhecimento, etc.

A quarta regra cartesiana da *enumeração* – para Adorno, “o princípio sistemático propriamente dito” – corresponderia à acusação que o ensaio sofre de não ser “exaustivo” no conhecimento do objeto que toma para si. A regra da enumeração completa das partes individuais pretende que o objeto possa ser exposto “em uma cadeia contínua de deduções”, o que seria, para Adorno, uma suposição “própria à filosofia da identidade”⁵¹ – grosso modo, à filosofia que pensa cada coisa em relação de identidade apenas consigo mesma e que, por isso, pode ser conhecida totalmente em sua especificidade pelo sujeito do conhecimento. Para isso, a “revisão geral” seria o procedimento metodológico que controlaria a totalidade da análise, última etapa do método que garantiria a certeza da totalidade do conhecimento do objeto. Contudo, expor em linhas gerais a crítica feita por Adorno à última regra não dá conta de dizer da importância que a análise desta regra ganha ao longo do texto para uma defesa da forma do ensaio.

Se para Leopoldo e Silva a primeira regra seria emblemática para expor o essencial da filosofia do método cartesiano – regra à qual, por sua vez, Adorno dedica pouquíssimas palavras – podemos com alguma certeza apontar para a força que a crítica à quarta regra ganha em “O ensaio como forma”. Da primeira para a quarta regra, do problema da verdade positivado por Leopoldo e Silva para a crítica ao princípio sistemático negado por Adorno, o parágrafo dedicado à análise da regra que tem a finalidade de “nada omitir”⁵² estende-se longamente (na edição brasileira, por mais de quatro páginas) e vemos, nele, não apenas uma crítica ao método, mas, sobretudo, uma defesa do ensaio.

Quase um ensaio dentro do ensaio, no décimo primeiro parágrafo do texto Adorno expõe a fraqueza do método expondo a força do ensaio como forma, forte justamente por acolher em sua própria lida com as coisas a arbitrariedade – de sua forma, do mundo, dos objetos, do sujeito, enfim, do conhecimento. A arbitrariedade é usada na argumentação de Adorno dialeticamente, oscilando entre enfraquecer o argumento cartesiano e, nesse sentido, científico e defender a forma do ensaio. Revertendo o valor da crítica que o ensaio

50 Ibidem, p. 33.

51 Ibidem, p. 34.

52 Ibidem, p. 33.

recebe, Adorno reconhece no caráter arbitrário do conhecimento ensaístico um teor de verdade em detrimento da arbitrariedade científica, pois esta confia em si mesma até o fim, sistematicamente. O ensaio, em contrapartida, faz da coisa uma perturbação do método – é tentativa, e erro ou acerto – de modo que os critérios que utiliza para conhecer o objeto são, no limite, negados pelo objeto mesmo só que no ensaio. (Como se o ensaio fosse um lugar onde se pode conhecer uma coisa na linguagem, já que não se pode conhecer uma coisa na própria coisa, o que é outro modo de dizer a não-identidade entre ser e conhecer, entre consciência e método). Ou seja, a crítica dirige-se a devolver ao fundamento da ciência moderna a acusação de arbitrariedade que o ensaio sofreria: a arbitrariedade estaria, desde o ponto de vista de um conhecimento sedimentado no ensaio, no que teria sido uma “consciência” moderna:

Na forma de instruções para a prática intelectual, essa regra cartesiana, assim como a exigência de definições, **sobreviveu** ao teorema racionalista no qual se baseava; pois também a ciência aberta à empiria requer revisões abrangentes e continuadas de exposição. Com isso, o que em Descartes era consciência intelectual, que vigiava a necessidade de conhecimento, transforma-se na **arbitrariedade** de um “*frame of reference*”; na **arbitrariedade** de uma axiomática que precisa ser estabelecida desde o início para satisfazer a necessidade metodológica e garantir a plausibilidade do todo, sem que ela mesma possa demonstrar sua validade ou evidência.⁵³

A quarta regra é, então, lida por Adorno como uma herança que teria, por sua vez, se tornado ao longo da modernidade obtusa, e, assim, nos mostra que a arbitrariedade do princípio sistemático estaria fundamentada mais na necessidade do método utilizado para conhecer do que propriamente do objeto a ser conhecido: ela seria um fundo e, por isso, um resto que sobrevive e sustenta toda a ciência. A exigência de continuidade na condução do pensamento sistemático tende a supor a coerência do objeto. Contudo, esta pressuposição estaria em contradição com os objetos mesmos que, por sua vez, não corresponderiam em sua constituição a essa harmonia projetada pelo método. Só existiria, para Adorno, uma continuidade na descontinuidade.

Se não há identidade entre ser e conhecer é preciso, então, cuidar das formas do conhecer reconhecendo seus limites. No entanto, ao mesmo tempo, a teoria muitas vezes não é reconhecida na filosofia como uma forma, e isso é precisamente o que o ensaio pode revelar: que não há conhecimento que não seja uma forma e, se houver, ele só o é

⁵³ Ibidem, p. 34.

na medida em que seja arbitrário e inautêntico. É assim que o ensaio, respeitando um motivo de “crítica epistemológica”, rebela-se “esteticamente contra o método”⁵⁴ para tentar pela forma fazer jus à teoria.

Entretanto, convém dizer que essa é a leitura que Adorno faz do ensaio no século XX, projetando-o, ao lê-lo desse modo, à forma filosófica por excelência.

54 Ibidem, p. 34.

1.2. Montaigne: *les autres forment l'homme; je le recite*

Parece fundamental ou mesmo incontornável, seja na literatura, seja na filosofia, recorrer aos *Ensaaios*, de Michel de Montaigne, quando se trata de pensar o ensaio como um gênero específico. Publicado em três volumes entre 1580 e 1588 e tendo grande repercussão à época,⁵⁵ com os *Ensaaios* Montaigne inaugura, de fato, simultaneamente um gênero e um modo de pensar. Reunindo em um só livro assuntos e textos diversos (desde temas clássicos a assuntos corriqueiros e esdrúxulos até questões polêmicas),⁵⁶ os *Ensaaios* são um livro formal e intrinsecamente plural – e essa é uma de suas principais características e novidade. A outra – mais radical – é a afirmação da singularidade daquele que escreve. Colocando, a cada ensaio, assuntos diversos em relação de vizinhança como quem soubesse de tudo e ao mesmo tempo não se especializasse em nada, Montaigne não pretende, com esse gesto, tudo conhecer. Como afirma Eric Auerbach, ele permanece “leigo mesmo onde parece compreender algo do assunto” e é difícil acreditar que ele quisesse se aprofundar em alguma das “matérias de que trata casualmente”.⁵⁷ Seja como for, para o crítico alemão, ainda hoje é difícil definir em que consiste sua obra e é quase incompreensível que os *Ensaaios* tenham alcançado repercussão no momento histórico de sua publicação, principalmente se levarmos em conta que “toda realização necessita de um destinatário (...), de um público”.⁵⁸ O público dos *Ensaaios* ainda não existia e, contudo, dirigindo-se a uma coletividade não existente até aquele momento, é a partir de seu livro que ela cobra existência – e esse é um dos motivos pelos quais Auerbach afirmará que com Montaigne instituiu-se, pela primeira vez no Ocidente, *a figura do leigo na condição de escritor*. Ademais, como enuncia Eduardo Lourenço, com Montaigne instituiu-se também “a primeira figura moderna da *singularidade*”⁵⁹ e os *Ensaaios* seriam, assim, o lugar onde, a partir da vida escrita, uma aventura análoga à de Colombo teria

⁵⁵ Mostras disso são as constantes reedições dos *Ensaaios* em poucos anos. Segundo Edson Querubini: “os *Ensaaios* de Montaigne tiveram várias edições durante a vida e logo após a morte do autor: a primeira, de 1580, publicada em Bordeaux por Simon Millanges, incluindo os livros I e II; a segunda, de 1582, também publicada em Bordeaux, com pequenas adições e alterações; a terceira, de 1587, publicada em Paris por Jean Richer; a quarta, de 1588, publicada em Paris por Abel L’Angelier, incluindo o livro III e adições aos livros I e II; e a quinta, de 1595, publicada três anos após a morte de Montaigne, também em Paris, com correções realizadas por Marie de Gournay, ‘filha por aliança’ do autor.” Cf. QUERUBINI, E. “Notas sobre a presente edição” In MONTAIGNE, 2016, p. 11

⁵⁶ Respectivamente os ensaios: XXIX. Da virtude, Livro II, p. 667-676; LV. Dos odores, p. 336-337 e; XXXI. Dos canibais, Livro I, p. 234-245 (Ed. 34, 2016).

⁵⁷ AUERBACH, E. “O escritor Montaigne” In *Ensaaios de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007, p. 149.

⁵⁸ Ibidem, p. 149.

⁵⁹ LOURENÇO, E. “Montaigne ou a vida escrita”, p. 535.

acontecido: “*a da descoberta do Homem como a sua própria América*”.⁶⁰ Não sendo o conhecimento a ferramenta capaz de se aproximar da singularidade desse homem, será a experiência o eixo norteador desse pensamento.

Em linhas gerais, podemos entender por conhecimento os saberes consolidados pela tradição (principalmente através das instituições à época de Montaigne: a Igreja e o Estado); já o campo da experiência diria respeito tanto aos acontecimentos de que Montaigne participou ou que ele testemunhou ao longo de sua vida quanto ao modo específico com que o autor dos *Ensaaios* lida com a tradição de seu tempo. Partindo dessa premissa, o ensaio torna-se o gênero que, falando do mundo desde uma posição ordinária, cotidiana e sobretudo pessoal, trata de revelar a singularidade daquele que escreve. Isso faz com que, a partir do ensaio, seja possível *universalizar a singularidade* em vez de reduzir as especificidades numa ideia geral: através da exposição dos saberes relacionados aos objetos que o mundo oferece à apreensão, desdobra-se um saber mais especificamente sobre o modo como o indivíduo se relacionou com aquilo que estava diante de si. Cabe ressaltar ainda que, no interesse de Montaigne voltado para sua interioridade, há uma contrapartida que se desdobra num interesse contínuo e intenso pelo mundo exterior. Ou seja, a experiência aqui é o modo de acesso, ao mesmo tempo, da singularidade do homem e da singularidade de cada objeto no mundo, o que torna possível estabelecer outros modos e outras concepções do que seja pensar e conhecer. Além disso, não podemos desconsiderar a relação de Montaigne com o ceticismo pirrônico e a influência que este teve em seu pensamento quando consideramos o privilégio da experiência em detrimento do conhecimento no modo como nos *Ensaaios* o pensamento é estruturado.

1.2.1. Ensaio: um gênero cético

Richard Popkin, em sua *História do ceticismo de Erasmo a Espinoza*, afirma que o ceticismo, enquanto concepção filosófica organizada, teve sua origem na Grécia Antiga como uma reação às noções acerca da verdade e da forma de conhecimento da natureza no período grego clássico, noções consideradas por filósofos daquele momento como

⁶⁰ Ibidem, p. 536.

dogmáticas. Posteriormente, no período helenista, uma série de revisões sobre o problema do conhecimento foi desenvolvida, culminando, no que fiz respeito ao ceticismo, sinteticamente, em dois argumentos céticos: 1) “nenhuma forma de conhecimento é possível”; e 2) “não há evidência adequada ou suficiente para determinar qual forma de conhecimento é possível ou não, portanto, devemos suspender o juízo acerca de toda e qualquer questão relativa ao conhecimento”.⁶¹ A primeira concepção resume o que se denomina ceticismo acadêmico; a segunda resume o ceticismo pirrônico.

O ceticismo acadêmico é assim chamado porque foi formulado na Academia de Platão por volta do século III a.C, com base em princípios socráticos sintetizados na famosa frase “Só sei que nada sei”. Entretanto, no que diz respeito à relação de Montaigne com o ceticismo – aquilo que aqui nos interessa –, nos deteremos na corrente pirrônica desta filosofia. Ao contrário dos acadêmicos, Pirro de Élis (c. 360 a 275 a.C) não era propriamente um teórico, mas uma espécie de exemplo encarnado e vivo da atitude cética. Seu interesse era evitar a infelicidade que poderia se originar a partir de qualquer teoria dos valores e, para isso, argumentava que era necessário *suspender os juízos*, sobretudo os éticos ou morais. Contudo, é atribuído a Enesidemo (c.100 a.C a 40 a.C.) a formulação teórica do pirronismo. Elaborando seus “*Tropos*”, espécie de reunião de procedimentos capazes de levar à suspensão do juízo em relação a várias questões, sobretudo àquelas onde houvesse “pretensões a conhecimentos que vão além das aparências.”⁶² Alguns desses tropos sobreviveram a partir dos textos de Sexto Empírico (que viveu aproximadamente entre os séc. II e III d.C), e chegaram até nós com o nome de *Hypotiposes pirrônicas*.

Aparentemente, essas duas correntes céticas tiveram muito pouca influência na filosofia depois do helenismo. Particularmente a visão pirrônica ficaria quase desconhecida no Ocidente até a descoberta e tradução, no século XVI, dos manuscritos de Sexto Empírico, realizada por Henri Estienne e publicada em 1562. A tese defendida por Popkin é a de que o ceticismo, sobretudo sua vertente pirrônica, teve um papel especial na modernidade (e de modo distinto do que teve na antiguidade), particularmente no período que vai da Reforma (1517) até a formulação da teoria cartesiana (1637), visto que a crise intelectual instaurada a partir da Reforma coincidiu historicamente com a retomada do interesse pelos argumentos céticos (leia-se, pirrônicos) e sua aplicação às

⁶¹ POPKIN, R. *História do ceticismo de Erasmo a Espinoza*, ano, p. 13.

⁶² *Ibidem*, p. 15.

questões da época.⁶³ Montaigne foi o intelectual que, para Popkin, mais utilizou e incorporou o ceticismo pirrônico para analisar os problemas de sua época. Para além do famoso ensaio “Apologia a Raymond Sebond”,⁶⁴ no qual Montaigne expõe e realiza uma defesa do ceticismo pirrônico em detrimento do ceticismo acadêmico, interessa mais aqui perceber como ele parece incorporar à *forma* dos *Ensaaios* – seu projeto de pensamento – a decisão cética da suspensão do juízo. Tendo em vista a pluralidade de formas do conhecimento e a consequente falibilidade de um critério geral que determine a validade de apenas um modo de se conhecer as coisas (e a si mesmo), o ensaio surgiria no século XVI como um gênero cuja vocação seria cética.

Adorno, no século XX, ao pensar o ensaio como forma, parece concordar com essa hipótese. Para ele, “o ensaio é tão cético (...) [que], sem apologia, ele leva em conta a objeção de que não é possível saber com certeza os sentidos que cada um encontrará sob os conceitos.”⁶⁵ Dito de outro modo, o que se explicita nesse trecho é a afirmação de uma indeterminação constitutiva tanto da linguagem quanto dos conceitos (as ferramentas que os filósofos formularam para “agarrar” e conhecer os objetos do mundo). O que o ensaio faz, diante do problema da arbitrariedade do conhecimento, é precisamente não negar essa mesma arbitrariedade, esse índice de incerteza e de indeterminação que reside em qualquer relação de conhecimento. Com os *Ensaaios*, Montaigne consegue, através de uma nova forma (e um novo gênero) traduzir para o campo da linguagem e do pensamento o modo como o mundo se apresentava e era experimentado historicamente: um modo fragmentário, com incertezas e crises que forçavam os poderes a se colocarem em suspenso. E é também pelo ensaio ser um gênero cético que “a descontinuidade [lhe] é essencial (...); seu assunto é sempre um conflito em suspenso”.⁶⁶

Contudo, há que se perguntar: por que será que para dar conta desse projeto de pensamento Montaigne, que teve uma educação erudita desde muito cedo, elege justamente uma palavra comum e popular (uma palavra *bárbara* para o pensamento, podemos dizer, pois francesa, não latina ou grega) e alheia aos gêneros filosóficos até então conhecidos (como as confissões, os tratados, os discursos, os diálogos e as cartas, por exemplo)?

⁶³ Cf. POPKIN, R. *Op. cit.* “O Ressurgimento do Ceticismo Grego no Século XVI”, p. 49-87.

⁶⁴ MONTAIGNE, M. *Ensaaios*. São Paulo: Ed. 34, 2016, p. 443-590. Livro II (12).

⁶⁵ ADORNO, T. *Op. cit.*, p. 29.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 35.

Em 1985, na ocasião do Prêmio Europeu do Ensaio, o ensaísta vencedor Jean Starobinski, grande estudioso da obra montaigniana, intitulou seu discurso com uma questão que nos é cara: *é possível definir o ensaio?* Afirmado previamente que o ensaio não se submete a nenhuma regra, em sua tentativa de resposta Starobinski decide lançar um olhar retrospectivo e etimológico em direção à origem do próprio termo, reivindicando que sua história, em si mesma, encerra aspectos que não podem deixar de ser considerados, ao contrário, contribuem para a compreensão da diferença e novidade do gênero. Cito:

Essai [“ensaio”], conhecido em francês desde o século 12, provém do latim tardio *exagium*, “balança”; “ensaiar” deriva de *exagiare*, que significa “pesar”. Nas vizinhanças desse termo encontramos “exame”: agulha, lingueta do fiel da balança e, conseqüentemente, pesagem, exame, controle. Mas outra acepção de “exame” aponta para o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo *exigo*, empurrar para fora, expulsar, depois exigir.⁶⁷

“Quantas tentações se o sentido nuclear das palavras de hoje resultasse do que elas significaram num passado longínquo!” – É assim que o ensaísta suíço aponta para a eloquência de significados implícitos ao termo. Para ele, quando dizemos ensaio falamos, a uma só vez, “pesagem exigente”, “exame atento”, mas também o “enxame verbal”⁶⁸, a prosa livre daquele que escreve e examina a si mesmo. Se ensaio é um outro modo de dizer “balança”, o gênero pode ser compreendido pela chave relacional, que só se equilibra a partir de um outro (seja ele qual for: um outro texto, uma outra experiência, uma outra teoria, uma outra pessoa), ou seja, a referência no ensaio tende a ser *alheia*, a estar já dada e conformada no mundo. Balança é também o símbolo daquilo que se equilibra a partir da suspensão (ou da equivalência) dos pesos e juízos, símbolo cético escolhido por Montaigne, vale indicar, para o seu brasão. Além disso, não podemos esquecer outra acepção (mais comum) do termo: quando falamos ensaio dizemos também daquilo que ainda não está pronto, daquilo que está em processo de construção e, por isso mesmo, é parcial, provisório e preliminar. Relacionando a pluralidade de significados produzida por Starobinski com a obra montaigniana, talvez pudéssemos supor que o ato de nomear esses escritos como *Ensaio*s explicita as intenções da própria obra. Ainda sobre

⁶⁷ STAROBINSKY, J. “É possível definir o ensaio?”. *Revista Serrote*, n. 10. São Paulo: IMS, março de 2012, p. 43-44.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 45.

o nome ensaio, Adorno também endossa o caráter tateante e provisório que o termo implica em alemão:

Como a maior parte das terminologias que sobrevivem historicamente, a palavra “tentativa” [*Versuch*], na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é consequência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante.⁶⁹

Podemos dizer que à época de Montaigne era comum nomear os textos com o gênero no qual se abordavam as questões. Nomear de um gênero que não existe, contudo, aponta para a diferença crítica – e, por que não, cética – que essa obra desejou ou instaurou. Ao mesmo tempo, é provável que essa denominação tenha muito que ver com um *ethos* renascentista e humanista que estimulou, concomitantemente, o resgate da tradição clássica que privilegia o homem, as artes e a ciência e, por outro lado, a coragem para distanciar-se da tradição escolástica. Seja como for, não é sem razão que João Barrento em *O gênero intranquilo*, ao pensar a “anatomia geral” do ensaio em contraposição ao tratado, afirma que, do ponto de vista da perspectiva filosófica, o ensaio pode ser considerado “cético”, “crítico” e “aberto” enquanto o tratado seria “convicto” e “autoritário” e “conservador”.⁷⁰

Perguntas tais como “É possível definir os *Ensaio*s?”, “Qual a sua matéria?” ou “O que o autor pretendia quando o escreveu?” podem ser encaradas a partir da nota de abertura do livro de Montaigne, intitulada “Ao leitor”. Mais do que introduzir a obra, a nota parece produzir as condições de possibilidade do próprio projeto dos *Ensaio*s. Em cada ensaio dirigido à realidade externa ou à interioridade daquele que escreve, Montaigne experimenta, a cada vez, a promessa e a insuficiência de seu intelecto – eis o aspecto reflexivo instaurado pelo gênero que, “julgando” a atividade do pensamento e observando a capacidade do “julgador”, como que “desperta” uma nova instância no indivíduo – a autorreflexão, o conhecimento de si –, isto é, a dobra crítica e reflexiva que o *eu*, ao mesmo tempo enquanto sujeito (*mim mesmo*) e objeto (*o outro*) pode produzir através da escrita (de si e do mundo, um atravessado pelo outro). Para André Scoralick, em sua apresentação à nova edição dos *Ensaio*s disponível aos leitores brasileiros,⁷¹ neles

⁶⁹ ADORNO, T. *Op. cit.*, p. 35.

⁷⁰ BARRENTO, J. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 2010, p. 40.

⁷¹ MONTAIGNE, M. *Ensaio*s. São Paulo: Ed. 34, 2016.

importariam menos as diversas matérias tratadas ao longo dos três volumes da obra e mais o modo como, ao emitir juízos sobre essas mesmas matérias, o autor revelaria a si mesmo, espelhando-se no livro escrito. Será isso que, logo na abertura do livro, a nota endereçada aos possíveis leitores deixará entrever: como “condição da correspondência entre o discurso e aquele que o pronuncia”, a veracidade e a destinação privada da obra serão a “condição do autodesvelamento do autor em seu estado habitual, ordinário e simples”.⁷² Passemos, assim, à leitura da nota:

Ao leitor

Eis aqui, leitor, um livro de boa fé.

Adverte-o ele de início que só o escrevi para mim mesmo, e alguns íntimos, sem me preocupar com o interesse que poderia ter para ti, nem pensar na posteridade. Tão ambiciosos objetivos estão acima de minhas forças. Votei-o em particular a meus parentes e amigos, e isso a fim de que, quando eu não for mais deste mundo (o que em breve acontecerá), possam nele encontrar alguns traços de meu caráter e de minhas ideias e assim conservem mais inteiro e vivo o conhecimento que de mim tiveram. Se houvesse almejado os favores do mundo, ter-me-ia enfeitado e me apresentaria sob uma forma mais cuidada, de modo a produzir melhor seu efeito. Prefiro, porém, que me vejam na minha simplicidade natural, sem artifício de nenhuma espécie, porquanto é a mim mesmo que pinto. Vivos se exibirão meus defeitos e todos me verão na minha ingenuidade física e moral, pelo menos enquanto o permitir a conveniência. Se tivesse nascido entre essa gente de quem se diz viver ainda na doce liberdade das primitivas leis da natureza, asseguro-te que de bom grado me pintaria por inteiro nu.

Assim, leitor sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazeres em assunto tão fútil e de tão mínima importância.

E agora, que Deus o proteja.⁷³

De Montaigne, em 1º de março de 1580.⁷⁴

Após a afirmação de que os *Ensaio*s consistem numa obra de boa-fé, ou seja, numa obra que pretende ser sincera, Montaigne comunica ao leitor a finalidade de seu livro – mais especificamente, quais eram as suas intenções quando o escreveu e a quem ele estaria endereçado. Escrevendo-o apenas para si mesmo e para alguns íntimos, espécie de retrato de uma vida, a finalidade desses escritos seria apenas, a partir dos temas abordados, deixar rastros – traços – de seu caráter e de suas ideias para aqueles que ama. Contudo, talvez devêssemos olhar com mais atenção para a frase que inaugura a nota:

⁷² SCORALICK, A. “A experiência da condição humana: uma introdução aos *Ensaio*s de Montaigne” In: *Ensaio*s, 2016, p. 25.

⁷³ No texto original, em francês, lê-se “*A Dieu donc*”.

⁷⁴ MONTAIGNE, *Op. cit.*, p. 39-40.

“eis aqui, leitor, um livro de boa-fé”. Espécie de convicção do sujeito de agir com justiça e lealdade com relação a alguém ou a algum princípio, a boa-fé que o autor diz conter no livro, se lida na chave de uma *intenção* e não de uma *realização*, abre margens para outras possibilidades interpretativas. Por exemplo, no vocabulário jurídico, quando se diz “boa-fé”, alude-se ao “estado de consciência de quem *crê, por erro ou equívoco*, que age com correção (...), podendo ser levado a ter seus interesses prejudicados”.⁷⁵ Assim, esse estado diria respeito mais à pretensão do autor dos *Ensaaios*, que ao livro mesmo, o qual pode ser lido *contra* ou *a despeito* dessas mesmas intenções, uma vez que é ela, a obra, o que resta à parte de seu autor. E essa é uma das razões, por exemplo, de os *Ensaaios* fundarem um gênero em vez de serem um diário. Neles, se não é possível garantir a correspondência entre o que o autor diz sobre as coisas e as coisas mesmas, pode-se, no entanto, garantir a correspondência entre o que diz sobre as coisas e o conteúdo de seus pensamentos. Assim, ao mesmo tempo em que Montaigne afirma, de saída, que a matéria de seu livro é ele mesmo, podemos afirmar, lendo os *Ensaaios*, que esse *eu* montaigniano que compõe a matéria-prima de seus escritos é uma experiência de fragmentação, de mistura, e não de identidade a si.

Se, como diz em sua nota “Ao leitor”, Montaigne escreve para poucos íntimos, mas ao mesmo tempo publica esse livro íntimo, talvez ele esteja convidando cada leitor que se dispõe a ler um ensaio a se colocar numa posição de intimidade e amizade com o texto, simulando a relação que não foi possível estabelecer em outro local senão mediada pela leitura. Além disso, quando diz que o livro foi escrito sem a preocupação com os interesses que o mesmo poderia ter para a posteridade, o que está sendo feito, na verdade, é uma defesa da *atualidade* como *destino* do ensaio enquanto gênero: ele deve ser encarado como obra contemporânea e imersa em seu próprio tempo histórico, a ser atualizada em relação ao tempo histórico de cada leitor que venha a ler este livro. Mostra disso é que é com empolgação e esperança que Montaigne é atravessado pela descoberta do Novo Mundo, que ele lê como possibilidade de liberdade, alegria e autenticidade – a novidade daquilo que é outro, diferente, e por isso mesmo, desconhecido e cheio de possibilidades e promessas.

Se é com a devida razão que dizemos ser unânime na teoria do ensaio recorrer a Montaigne e seus *Ensaaios* como o momento inaugural do gênero, Adorno, para quem “o

⁷⁵ *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, 2009.

todo é o não verdadeiro”⁷⁶, ao inserir-se numa narrativa “oficial” das teorias do ensaio, operará um desvio. Em “O ensaio como forma”, ao pensar a especificidade da forma do ensaio para a filosofia, sem deixar de reconhecê-lo, não serão suas as palavras para endossar o mito da origem – é através de uma citação a Georg Lukács, outro filósofo e teórico do ensaio e seu interlocutor mais imediato nesse texto, ou seja, indiretamente, que Montaigne é nomeado. Cito:

O grande *Sieur* de Montaigne talvez tenha sentido algo semelhante quando deu a seus escritos o admiravelmente belo e adequado título de *Essais*. Pois a modéstia simples dessa palavra é uma altiva cortesia. O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo: afinal, ele nada tem a oferecer além de explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas próprias ideias. Mas ele se conforma ironicamente a essa pequenez, à eterna pequenez da mais profunda obra do pensamento diante da vida, e ainda a sublinha com sua irônica modéstia.⁷⁷

Será que é possível dizer que, com esse gesto, mesmo reconhecendo a importância de Montaigne como criador do gênero, Adorno enfatiza justamente a distância entre o ensaio tal como elaborado no século XVI pelo nobre francês e o ensaio pensado pelo judeu alemão pós-segunda guerra mundial? Separam Michel de Montaigne e Theodor Adorno quatro séculos e, através deles, quase toda a história do ensaio. Talvez não haja, de um para o outro, “evolução”, mas antes complementariedade. Se, no capítulo anterior, tratava-se de confrontar e assim opor o método cartesiano ao ensaio como forma de exposição do pensamento e elaboração do conhecimento especificamente filosófico, trata-se, agora, de abordar o ensaio enquanto gênero ele mesmo que irrompe como novidade na modernidade e pensar a sua singularidade mesma para, desde uma perspectiva histórica, conseguir estabelecer relações de proximidade e distância entre os usos do ensaio na história da filosofia.

Convenhamos que, quando se trata da questão da origem, ela só interessa se for pensada como um salto, não como uma continuidade. E quando, por exemplo, a origem diz respeito à morte?

⁷⁶ ADORNO, T. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2008, p. 46.

⁷⁷ LUKÁCS, G. *apud* ADORNO, T. *Op. cit.*, p. 25.

1.2.2. Ensaio: um outro modo de dizer amigo

Em agosto de 1563, aos 32 anos de idade, Étienne de La Boétie, humanista e filósofo francês autor do *Tratado sobre a servidão voluntária*, morre em decorrência de uma grave disenteria em uma cabana nos arredores de Bordeaux, sob os cuidados de seu tio, de sua mulher e de seu melhor amigo – Michel de Montaigne. A história dessa amizade é amplamente conhecida e tematizada na história da filosofia, sobretudo a partir dos escritos que o próprio Montaigne dedicou ao amigo: a carta que escrevera a seu pai alguns anos após a morte de La Boétie e o ensaio “Da amizade”,⁷⁸ espécie de homenagem e declaração de luto pelo amigo, são testemunhos emblemáticos dessa relação.

No ensaio “Da amizade”, Montaigne remonta à caracterização aristotélica do termo, como descrita no livro VIII de *Ética a Nicômaco*. Considerada pelo filósofo grego, além de uma virtude, algo sumamente necessário à vida, a amizade seria de importância basilar para a sociedade e para o homem. Princípio organizador tanto do indivíduo quanto das boas relações sociais, a amizade seria, desde a perspectiva aristotélica da *Ética*, mais necessária que a justiça – só há justiça onde a amizade falha.⁷⁹ Dividindo as espécies de amizades em *bom*, *agradável* ou *útil*, simplificando muito a caracterização aristotélica, podemos dizer que os maus amigos serão aqueles que mantêm suas relações com vistas à utilidade e ao prazer – sentido accidental do termo – e os bons amigos serão aqueles que, sendo intrinsecamente bons enquanto indivíduos, fazem da amizade extensão de sua própria bondade – sentido absoluto do termo.⁸⁰ Pela breve apresentação da amizade em Aristóteles, é possível dizer que ela não é entendida simplesmente como um sentimento, mas sim como uma disposição de caráter,⁸¹ ou seja, como uma ética.

Aderindo à caracterização aristotélica do termo e indo além, no ensaio supracitado, a amizade é descrita por Montaigne como um modo de se relacionar com o outro na forma de uma natural complementaridade – “igual e geral”, “temperada e serena”, “o calor da amizade estende-se por todo o nosso ser”.⁸² Diferente e, de algum modo, superior a todas as outras formas de relação, a amizade perfeita envolveria

⁷⁸ MONTAIGNE, M. “Sobre algumas particularidades da doença e da morte de Étienne de La Boétie”. *Serrote*, n. 16. São Paulo: IMS, março de 2014, p. 225-239. & MONTAIGNE, M. *Op. cit.*, Livro I, 28.

⁷⁹ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, Livro VIII, p. 179 (1155a25). Os Pensadores.

⁸⁰ ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p. 183 (1157b).

⁸¹ *Ibidem*, p. 183 (1157b30).

⁸² MONTAIGNE, M. “Da amizade” *In: Ensaaios*. São Paulo: Ed. 34, 2016, p. 217.

igualdade, qualidade necessariamente impossível nas demais relações sociais. Por exemplo, nas relações entre pais e filhos o respeito dominaria; entre irmãos, não necessariamente há o compartilhamento de interesses; no casamento haveria, desde o começo, a restrição da liberdade, por um lado, e a duração indeterminada e imposta, por outro. Somente a amizade aconteceria como relação sem desigualdade, natural e verdadeira: encontro de almas necessário e não contingente, ela é experimentada como a possibilidade de uma identidade sem falhas, como uma ontologia partilhada – ou melhor, *partida*.

Para alguém que, tanto no início desse ensaio específico⁸³ como no início de seu livro⁸⁴ adverte o leitor sobre a ingenuidade, circunstância e particularidade de seus escritos, é de se estranhar uma descrição tão absoluta sobre os tipos possíveis de relações humanas. Contudo, não devemos esquecer que a todo o tempo trata-se, no fundo, de encontrar formas de dizer a amizade a partir de uma experiência específica da mesma: aquela vivida e compartilhada entre La Boétie e Montaigne. Ou seja, fazendo dessa relação particular um paradigma de amizade, nesse ensaio, o valor absoluto do termo é erguido sob uma experiência singular, vivida e só depois narrada por aquele que escreve. Se, nesse ensaio, o absoluto funda-se num caso particular, isso faz com que a verdade passe a ter relação de fundamento não com o método da prova, mas sim com o testemunho de uma singularidade. É possível dizer que esse procedimento de fundamentação, sendo particular e não geral, não se restringe ao ensaio sobre a amizade especificamente, mas é ele mesmo o modo próprio de construção de cada texto dos *Ensaio*s de Montaigne. Portanto, a atenção à particularidade do “absoluto” fundado cada vez a cada ensaio será uma das características do gênero na história da filosofia. Além disso, existe no ensaio uma espécie de chamado ao entendimento que não se dá por meio do conhecimento da cultura, mas sim por meio da experiência. Montaigne convoca àqueles – os leitores – que já tiveram algum dia uma experiência análoga a que ele testemunha ter vivido (“gostaria de me dirigir aqui somente a pessoas que tenham conhecido aquilo de que falo”⁸⁵) para que, naquilo que também viveram, aprendam com a experiência escrita no ensaio. No fundo, parece haver uma espécie de impossibilidade de se saber o que é de fato a coisa vivida e escrita – nesse caso, a amizade – totalmente. E há. Ela é da ordem do dizível,

⁸³ “O mesmo ocorreu nesse livro, composto unicamente de assuntos estranhos, fora do que se vê comumente, formado de pedaços juntados sem caráter definido, sem ordem [e] sem lógica” Cf. MONTAIGNE, M. “Da amizade”. *Op. cit.*, 2016, p. 215.

⁸⁴ “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro” Cf. MONTAIGNE, M. “Ao leitor”. *Op. cit.*, p. 40

⁸⁵ MONTAIGNE, M. “Da amizade”. *Op. cit.*, p. 224.

claro, e da inteligência, também, mas há nela sempre algo de imponderável, de inominável, de intransferível, pois a experiência nunca se deixa mostrar por completo. Todavia, o que se aprende mais radicalmente com Montaigne e seus *Ensaaios* parece ser a possibilidade de haver (e, sobretudo, escrever desde ou sobre) experiências singulares.

Ademais, é curioso o modo como Montaigne inicia o ensaio “Da amizade”: fazendo uma analogia entre seu livro e o procedimento de um pintor que, ao dar forma a sua obra, começa pelo tema central e, aos poucos, preenche os espaços vazios com ornamentos e arabescos cuja função seria apenas agradar pela variedade. Esse recurso é curioso sobretudo porque a analogia não se estabelece positivamente: se os *Ensaaios* são uma espécie de pintura, não haveria nele, por sua vez, tema central, e o livro é constituído apenas por “assuntos estranhos”, “pedaços juntados sem caráter definido”, “sem ordem”⁸⁶ e lógica, que só por acaso estariam em relação de vizinhança uns com os outros. “Corpo de uma bela mulher com uma cauda de peixe”,⁸⁷ como Horácio descreve no famoso prólogo de sua *Arte poética* o “vício” de composição recorrente a pintores e poetas que arriscariam a unidade e a coerência de suas obras, parece ser essa justamente a escolha da configuração dos *Ensaaios*. Pois, a partir dessa configuração seria possível provocar um estranhamento tanto diante dos objetos do mundo quanto diante dos objetos do conhecimento. Essa espécie de desarmonia temática e de conteúdo ganharia posteriormente a devida unidade – seja pela forma, seja pelo sujeito que escreve.

Contudo, sabemos, é para falar de um outro desajuste que Montaigne escreve especificamente “Da amizade”. Como vimos, é justamente nesse ensaio que Montaigne a descreve, por um lado, a partir da categorização aristotélica e, por outro, de uma experiência particular de amizade com La Boétie, nos seguintes termos: uma união sem reservas, na qual não há nenhum traço de sujeição nem de obrigação – uma relação na qual tudo procede da liberdade. Nessa relação, Montaigne teria encontrado “a possibilidade de comungar com o outro sem subterfúgios, precauções ou reservas, e de encontrar, em resposta, uma confiança igual à sua”.⁸⁸ Entendendo a amizade como uma “absoluta convergência de pensamentos, um dom mútuo pelo qual as vontades livres mergulham e se perdem uma na outra sem divisão, nem sujeição” e fazendo de sua relação

⁸⁶ Ibidem, p. 215.

⁸⁷ Idem. Como bem observa Edson Querubini, editor e revisor técnico desta edição, note-se que Montaigne equipara seus *Ensaaios* ao grotesco e fantástico destas composições. É interessante pensar essa tomada de posição contra Horácio e sua *Arte poética* considerando o papel central que a forma do ensaio terá na crítica de arte, em oposição às poéticas classicistas.

⁸⁸ ???

com La Boétie um paradigma de amizade, de perfeita relação com o outro, por meio dela ele descreverá a *teleia philia*, isto é, a “amizade acabada”, encerrada em si mesma: relação perfeitamente horizontal, livre e sem obrigações. Como o título denuncia, se se trata de falar da amizade, o desconcerto inerente a esse ensaio específico diz respeito a uma ausência: com a morte de La Boétie, o amigo, como é possível continuar alguma amizade?

A pergunta que aqui se faz é se, de algum modo, não é possível deslocar essa condição particular de ausência e sentimento de fragmentaridade e incompletude de uma relação específica abordada em um ensaio específico para o gênero do ensaio. E se, feito o deslocamento, não seria possível deslocar mais uma vez a questão e assim conseguir vislumbrar uma relação, pelo viés da amizade, entre ensaio e filosofia, lendo o gênero do ensaio como um modo próprio de a filosofia, espécie de amizade continuada e constante entre o desconhecido e os saberes diversos e distantes (no tempo, no espaço, nos livros, na história e na vida) acontecer.

Como sugere Starobinski em *Montaigne em movimento*, os *Ensaaios*, que podem ser lidos na chave de um diálogo interior do autor consigo mesmo, de uma pintura de si, são também, em alguma medida, um modo de Montaigne lidar com e ao mesmo tempo continuar sua amizade após a morte do amigo. Scoralick, lendo Montaigne e o projeto dos *Ensaaios* também a partir da questão da amizade, afirma que ela, “na medida em que coloca diante do sujeito uma alma idêntica a sua, é a condição do conhecimento de si”.⁸⁹ Na ausência do amigo, resta a Montaigne fazer de seu livro um substituto possível dessa amizade, contraponto especular pelo qual é possível escrever-se a si mesmo e sobre o mundo. Já o filósofo italiano Giorgio Agamben, na primeira década do século XXI, relembra e comenta a relação entre a filosofia e a amizade justamente através de um ensaio.⁹⁰

No ensaio “O amigo”, a partir dos livros oitavo e nono da *Ética a Nicômaco*, nos quais Aristóteles se dedica a expor seu tratado sobre a amizade, Agamben propõe uma leitura paralela desses mesmos livros. Tomando como pressuposto o conhecimento das teses aristotélicas mais consolidadas sobre o tema (aquelas, por exemplo, que Montaigne utiliza como base para seu ensaio), Agamben deseja sublinhar uma passagem do tratado que parece conter a base ontológica da teoria. Ressaltando o caráter não apenas político

⁸⁹ Ensaaios, Apresentação, p. 15.

⁹⁰ *Prix Européen de l'Essai Charles Veillon 2006*, recebido pelo filósofo em 19 de fevereiro de 2017, em Lousanne. Nessa ocasião Agamben lê uma primeira versão do texto que viria a ser o ensaio comentado nesta dissertação. Cf. AGAMBEN, G. “O amigo” In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Ed. Argos, 2009, p. 92.

do termo, mas propriamente o seu valor ontológico, de acordo com essa dupla perspectiva, a amizade não estaria atrelada tão somente à intersubjetividade, não sendo, assim, apenas uma relação entre sujeitos – capazes de, pela boa convivência e pelo consentimento, delimitar uma identidade e fundar uma sociedade. Mais que isso, a amizade é entendida pelo filósofo italiano como uma “des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si”.⁹¹ Isto é, mais do que uma categoria para a qual se predicaria a qualidade de ser ou ter um amigo, a amizade se atém ao próprio fato da existência, assumindo, assim, um estatuto ontológico. Contudo, essa existência, ao *com-sentir*⁹² a existência de um outro – o amigo – conserva uma potência política, um desejo de produzir relações de comunidade. Agamben diz que “a amizade é a com-divisão que precede a toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse com-sentir originário que constitui a política.”⁹³ Posto que o amigo é um *outro si* e não um *si mesmo* (um *heteros autos*,⁹⁴ na interpretação agambeniana) a amizade teria como princípio ontológico a partilha – e, por isso, seria uma ontologia partida. Assim, o estatuto político da amizade é um atributo que derivaria de sua qualidade ontológica: ontologicamente múltipla e não-idêntica, a amizade pressupõe abertura, demandando sempre a participação de um fora de si, de um outro que ao mesmo tempo esteja junto: de um outro que compartilhe.

Apresentada como uma “des-subjetivação de si”, a amizade, ao ser a instância que nomeia essa ontologia partida e ao mesmo tempo partilhada do ser, ou seja, signo daquilo que é dividido e não-idêntico a si, o eu e o amigo são as duas faces, os dois polos emblemáticos dessa condição humana. Como condição que se transforma em experiência de partilha que nos atravessa a todos, a amizade é, por fim, transposta por Agamben a uma questão de filosofia primeira, transformada, assim, em uma disposição epistemológica específica.

A amizade é tão estreitamente ligada à própria definição de filosofia que se pode dizer que sem ela a filosofia não seria possível. A intimidade entre amizade e filosofia é tão profunda que esta inclui o *philos*, o amigo, no seu próprio nome e, como frequentemente ocorre para toda proximidade excessiva, corre o risco de não conseguir realizar-se. No mundo clássico, essa promiscuidade e quase consubstancialidade do amigo e do filósofo era presumida, e é

⁹¹ Ibidem, p. 90.

⁹² *Con-sentire* em italiano, tradução do termo grego *synaisthanesthai*. Vinícius Honesko, tradutor da versão brasileira mantém a hifenização da palavra para marcar a leitura agambeniana.

⁹³ AGAMBEN, G. *Op. cit.*, p. 92.

⁹⁴ Ibidem, p. 89.

certamente por uma intenção de alguma maneira arcaizante que um filósofo contemporâneo – no momento de colocar a pergunta extrema: “O que é a filosofia?” – pode escrever que esta é uma questão para ser tratada *entre amis*.⁹⁵

Se a filosofia é uma questão para ser tratada entre amigos e o ensaio pode ser lido como um outro modo de se dizer amigo, isto é, de continuar uma relação de amizade mesmo que o amigo real esteja ausente, ou seja, de continuar essa relação tanto pelo pensamento quanto pela linguagem, talvez seja possível dizer que, nesse sentido, o ensaio enquanto um gênero se apresente como um gênero radicalmente *filosófico*. De fato, na história da filosofia, essa relação parece ter caído em descrédito. Tornada um “*partner* incômodo”,⁹⁶ a amizade, contudo, não deixou de atuar, mesmo que clandestinamente. Mostra disso é que, desde o surgimento do gênero com Montaigne, o ensaio permaneceu resistindo enquanto uma forma, e filósofos não deixaram de utilizar ou se inspirar na forma montaigniana para, com ela ou a partir dela, continuar afirmando, mesmo que clandestinamente, o prazer da amizade.

⁹⁵ Ibidem, p. 79.

⁹⁶ Ibidem, p. 80.

1.3. O primeiro romantismo alemão e a relação entre arte e filosofia

Geograficamente, a filosofia moderna parece se deslocar pela Europa traçando um caminho que começa na França, migra para a Inglaterra e chega até a Alemanha. Do estabelecimento do método racionalista cartesiano erigido a partir da dúvida cética (influenciada pelos escritos de Montaigne), ao empirismo britânico de Bacon e Hume (por exemplo), culminando no criticismo kantiano e na dialética hegeliana, vemos se desenvolver amplamente uma discussão sobre as possibilidades e os limites do conhecimento. Historicamente, entre os séculos XVI e XIX essa triangulação conformou a modernidade filosófica e seus distintos desdobramentos. Compreendida muitas vezes como um caminho reto e unívoco, a história da filosofia moderna teria organizado tudo o que houve como degraus de um processo que levaria de um momento a outro, embora justamente aí talvez houvesse, pelo contrário, um vão capaz de impedir essa marcha contínua, obrigando a filosofia a produzir um desvio, um caminho concorrente – “quem sabe até algo que fizesse emergir, de forma singular, o valor filosófico da arte”.⁹⁷ Trata-se, aqui, de pensar a singularidade do romantismo alemão (particularmente de seu primeiro momento) que, na virada do século XVIII para o XIX, instaurou no seio do conhecimento filosófico uma relação até então desestimulada: a da contaminação da filosofia pela arte.

Era também o período inicial da estética, ou seja, da consideração, desde dentro da filosofia, da arte e dos fenômenos artísticos enquanto objetos passíveis de conhecimento específico e autônomo. Além disso, a força da estética provinha também de sua “capacidade intensa de expressão”: entendida como conhecimento do confuso, nela, o que não podia ser “provado como fato verificável” podia, no entanto, ser “articulado”.⁹⁸ Contudo, a diferença instaurada pelo primeiro romantismo alemão não diria respeito simplesmente à consideração filosófica da arte. Mais que a análise de um novo conteúdo, a contaminação da filosofia pela arte significaria, com eles, a tentativa de tornar *formalmente* artística a filosofia.

“Podem arte e filosofia entrar em uma relação amorosa? Se julgarmos pela posição dos primeiros românticos alemães, sim”.⁹⁹ Esse é um dos modos pelos quais Pedro Duarte ensaia a relação entre arte e filosofia em *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*.

⁹⁷ DUARTE, P. *Estio do Tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 27.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 154.

Sobretudo a partir dos textos e dos projetos empreendidos por Friedrich Schlegel, Novalis e August Schlegel – o núcleo duro, se é que podemos dizer assim, que constituiu o grupo dos primeiros românticos alemães –, mas não somente, nesse livro, o autor se dedica a apresentar como essa relação foi desenvolvida e experimentada. Ao negar a tradição filosófica que pensava a identidade como aquilo que é sempre igual a si sem poder ser outro e, ao mesmo tempo, abandonando as concepções, também tradicionais, do que seriam tanto a arte quanto a filosofia, o primeiro romantismo abriu espaço para o que é contraditório e desconhecido, o que pode ser lido – ainda seguindo os passos de Duarte – desde um ponto de vista amoroso, considerando o amor como um “estado em que as fronteiras entre os elementos envolvidos tornam-se porosas”.¹⁰⁰ Essa porosidade proporcionada pelo amor seria capaz de transformar a dualidade “entre sujeito e objeto, razão e sensibilidade, espírito e carne – mas também, entre arte e filosofia” – em certa aproximação.¹⁰¹

O caráter *aproximativo* entre as duas áreas parece ter como fundo a concepção platônica de amor, já que, em *O Banquete*, Eros (o amor) é aquele que, não sendo nem rico nem pobre, se encontra sempre a meio caminho da sabedoria e da ignorância.¹⁰² Além disso, Platão também chama atenção para a presença do amor (o “*philos*”) constitutivo do saber (“*sophia*”) filosófico. A *philosophia* seria, assim, um tipo de prazer humano por aquilo que é tanto um outro quanto de outrem – justamente o amor pelo saber, que é tanto aquilo que não conhecemos ainda quanto aquilo que é de posse dos deuses, de uma dimensão divina. Ignorância e saber, portanto, são extremos entre os quais o amor se situaria. Assim como a posição de Eros em sua própria história: filho de um pai sábio e rico em expedientes e de uma mãe nada inteligente e de acanhado recursos. Menos que um deus e mais que um mortal, Eros é, assim, um entrelugar possível de contaminação, interpretação e transmissão entre o saber e a ignorância, a posse e a falta, a beleza e a feiúra, a verdade e a mentira. Filósofa, assim, quem está entre quaisquer desses dois extremos; filósofa, por fim, aquele que se coloca desde uma posição amorosa.¹⁰³

Instaurar uma dimensão aproximativa entre arte e filosofia parece fazer dialogar – sob influência kantiana – sobre os limites do conhecimento das “coisas em si” pela filosofia, ao mesmo tempo que acessar parcialmente, pela arte, o absoluto. “Na árvore

¹⁰⁰ Ibidem, p. 16

¹⁰¹ Ibidem, p. 37.

¹⁰² Conferir o discurso de Sócrates n’*O Banquete*, de Platão. Cf. PLATÃO. *Platão*. São Paulo: Abril Cultural, 1996. (Os Pensadores)

¹⁰³ PLATÃO. “O banquete”. *Op. cit.*, p. 39-42.

genealógica dos conceitos primordiais de Kant sinto com desagrado a falta da categoria *aproximadamente*”¹⁰⁴ – assim Friedrich Schlegel demonstra seu interesse em pensar desde um entrelugar, relacionando arte e filosofia. Importa, assim, exercitar o caráter filosófico da arte concomitantemente ao caráter artístico da filosofia. “Se a arte reflete como a filosofia, por sua vez a filosofia cria como a arte: ambas buscam, por dentro da linguagem, a verdade, o absoluto. Nem a arte seria ingênua, nem a filosofia abstrata: a arte, com a filosofia, pensa; a filosofia, como a arte, escreve”.¹⁰⁵ Nesse sentido, será emblemática a formulação de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy sobre o romantismo alemão. A aproximação entre arte e filosofia ganha forma no pensamento primeiro romântico, pois eles puseram “em jogo um modelo de obra” ao pôr “em obra de um modo diferente”¹⁰⁶: a publicação de revista, o gesto da autoria coletiva, o exercício da crítica criativa e, sobretudo, a forma de escrita dos fragmentos são alguns modos de enumerar e dizer essa relação amorosa.

Em seu estudo sobre o primeiro romantismo alemão, Lacoue-Labarthe e Nancy se utilizam de critérios bastante empíricos para caracterizar o projeto primeiro-romântico: ele teria seu início, meio e fim no “momento de escrita breve, intenso e fulgurante (cerca de dois anos e algumas centenas de páginas), que por si só abre toda uma era” e que “não terá chegado a nenhuma outra definição a não ser um lugar (Iena) e uma revista (a *Athenäum*)”.¹⁰⁷ Restringindo o núcleo do primeiro romantismo alemão à cidade de Iena, ao projeto de revista que realizaram cujo nome é *Athenäum* e aos anos de 1798 a 1800, todavia, poderíamos acrescentar a essa caracterização mais um aspecto decisivo: a forma de escrita do fragmento. Sendo um grupo ou quem sabe até uma comunidade, mais que filósofos ou artistas, Novalis, Tieck, Dorothea, os irmãos Schlegel, Fichte, Schelling e Caroline eram, sobretudo, amigos e amantes uns dos outros. E, analogamente ao que fizera Montaigne,¹⁰⁸ eles expandiram essa relação para a ideia que tinham de obra. Isso a ponto de, pela convivência (de uns com os outros, na vida, e dos mais variados tipos de formas, na linguagem) subverterem o “princípio autoral” a partir de textos cuja produção

¹⁰⁴ DUARTE, P. *Op. cit.*, p. 160.

¹⁰⁵ Cf. referência.

¹⁰⁶ LACOUÉ-LABARTHE, P. e NANCY, J. “A exigência fragmentária”. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano IX, n. 10, 2004, p. 68.

¹⁰⁷ LACOUÉ-LABARTHE, P. e NANCY, J. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978, p.15.

¹⁰⁸ Cf. item 1.3.2 desta dissertação. Ainda sobre essa questão, o fragmento 117 da *Athenäum* diz: “seria melhor não escrever obras cujo ideal não tem para o poeta realidade tão viva e, por assim dizer, tanta personalidade quanto a amada ou o amigo”. Cf. SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 65.

se deu coletivamente e prescindiu de assinatura. A forma do fragmento é exemplar nessa tentativa primeiro romântica de aproximação e contágio entre arte e filosofia, no entanto a convivência entre arte e filosofia não se deu tão somente por essa via. Ela também teve lugar no grupo dos primeiros românticos a partir do modo como estes exerceram, ao mesmo tempo em que fundaram, certa *crítica de arte*, substituindo o paradigma normativo, prescritivo e baseado em modelos anteriores de juízos sobre as obras – que entende o crítico como um juiz – por um paradigma criativo, crítico e reflexivo (ou seja, para eles, filosófico), que privilegia a criação de critérios imanentes de análise para e a partir de cada obra, entendendo o papel do crítico, por sua vez, como um continuador dessa mesma obra que estaria analisando.

Desse modo, pensaremos as relações entre o fragmento e a crítica de arte primeiro romântica com o ensaio, tanto do ponto de vista de um passado do gênero (com Montaigne) quanto de seu futuro como forma (em Adorno). Se o surgimento do ensaio como um gênero filosófico aparece num contexto de crise da tradição e propõe performativamente (ou seja, através da linguagem) um outro modo de elaborar o conhecimento, depois do primeiro romantismo alemão e seu projeto fragmentário o ensaio será a forma por excelência da crítica de arte e, por consequência, da relação entre arte e filosofia.

1.3.1. A exigência fragmentária e o ensaio como forma

L'Absolu Littéraire é um livro que intercala capítulos de autoria conjunta de Phillipe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy com a tradução francesa de diversos textos dos primeiros românticos alemães. Dividido em quatro partes – o fragmento, a ideia, o poema e a crítica –, além das notas introdutórias e de conclusão, o texto de abertura desse grandioso projeto (o volume tem cerca de 500 páginas) intitula-se “A exigência fragmentária”. Interessados em pensar o fragmento primeiro romântico e sua singularidade ao produzir, desde dentro do pensamento filosófico mais sistemático (o idealismo alemão), um novo modo tanto de se pensar a arte quanto de se escrever a filosofia, nesse texto Nancy e Lacoue-Labarthe ressaltam que, apesar de se apresentar como um gênero romântico por excelência, o fragmento não é um gênero sem história. Não sendo uma invenção de Iena, o gênero teria uma genealogia que remete à publicação

do livro *Pensamentos, máximas e anedotas*, de Chamfort (1795). Esse livro, por sua vez, remontaria a toda uma tradição inglesa e francesa (de Shaftesbury e La Rochefoucauld, por exemplo) de escritores moralistas. E essa tradição nos levaria à publicação dos *Pensamentos* de Pascal (1670), que assimilaria – por fim e principalmente – o gênero do fragmento ao paradigma erigido pelos *Ensaaios*, de Montaigne.¹⁰⁹

Herdeiro indireto do ensaio montaigniano, o fragmento tomaria parte nessa herança principalmente a partir da eleição de três traços constitutivos por parte dos autores:

o relativo inacabamento (“ensaio”) ou ausência de desenvolvimento discursivo (“pensamento”) de cada uma de suas peças; a variedade e a mistura dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, por outro lado, como constituída de certa maneira fora da obra, no sujeito que se dá a ver aí ou no juízo fornecido por suas máximas.¹¹⁰

Para Nancy e Lacoue-Labarthe, ressaltar essa herança não significa, de modo algum, diminuir o gênero romântico. Muito pelo contrário, ao resgatar a história de elaboração do fragmento trata-se, justamente, de reconhecer a força da tarefa que os primeiros românticos quiseram continuar realizando: a de construir uma outra modernidade. Modernidade essa erigida não por Descartes e seu método, mas sim por Montaigne e sua experiência singular. E, para dar conta disso, parece ser necessário trazer à tona, concomitantemente à emergência de outras formas de se fazer filosofia (como o ensaio e o fragmento testam), um outro gênero de *sujeito* que não se reconheça mais na identidade entre ser e conhecer. Esse outro sujeito representa para si uma totalidade que nunca se completa, ou seja, compreende a ilusão dessa totalidade, já que tanto a realidade como o indivíduo se apresentam e se experimentam fragmentariamente.

Remontando à etimologia da palavra fragmento (em alemão, *Bruchstück*, “trecho”, literalmente “peça rompida”), a dupla francesa comenta que o uso do termo pelos românticos alemães não põe acento sobre a fratura que o teria produzido. O termo ressaltaria, ou desejaria ressaltar, sobretudo as bordas ou os limites de uma forma, que apontam, assim, para uma situação limiar entre a autonomia formal que o constitui e sua

¹⁰⁹ Para uma leitura das relações entre o ensaio e o fragmento, conferir: *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*, de João Barrento, Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 2010.

¹¹⁰ LACOUÉ-LABARTHE, P. e NANCY, J. “A exigência fragmentária”. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano IX, n. 10, 2004, p. 69.

“informidade”.¹¹¹ Além disso, a palavra fragmento seria um termo cuja acepção é também erudita ou nobre: remontando à ligação entre o “modelo antigo” e o “estado de fragmento de muitos textos da Antiguidade”, o fragmento é filologicamente associado ao valor de ruína.¹¹² Assim, para Nancy e Lacoue-Labarthe, ruína e fragmento reuniriam “as funções do monumento e da evocação: e o que é desta forma lembrado como perdido, e apresentado como uma espécie de esboço (...) é sempre a unidade viva de uma grande individualidade, obra ou autor”.¹¹³ Contudo, o fragmento também seria um termo literário. No século XVIII já haviam sido publicados “Fragmentos” – associados, pela forma, aos ensaios de Montaigne.¹¹⁴ Nesse contexto, o fragmento diz respeito à exposição que não se pretende exaustiva, correspondendo ainda à ideia propriamente moderna de que “o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado”.¹¹⁵ Delimitado, assim, por uma dupla diferença, ao mesmo tempo que o fragmento não é mero trecho, ele não é tampouco um gênero habitualmente conhecido e designado por outros termos (como os pensamentos, as máximas, as sentenças ou a anedota, por exemplo, e, também nesse aspecto, esse gênero teria proximidades com o ensaio e o gesto montaigniano de nomeação), apesar de ter em comum com estes outros gêneros certa pretensão de inacabamento, visto que, como projeto primeiro romântico, o fragmento “compreende um inacabamento essencial” por sua “capacidade de ao mesmo tempo idealizar e realizar imediatamente”.¹¹⁶ Sendo, ainda segundo a argumentação dos autores, *resto de individualidade e individualidade* simultaneamente, a individualidade fragmentária só ganha forma na multiplicidade de fragmentos, um em relação ao outro. Assim como os *Ensaio* – gênero e obra – montaignianos.

Além disso, esse índice de individualidade ou de singularidade que o fragmento comporta convive com uma ideia de totalidade. Contudo, é precisamente essa totalidade que, aqui, é entendida não como unidade e completude, mas sim como uma espécie de *organicidade* que não é nem perfeita nem acabada, mas ela mesma uma totalidade fragmentariamente organizada.

¹¹¹ Ibidem, p. 72.

¹¹² E aqui é impossível desconsiderar o fragmento 24 da Athenäum: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir”. Cf. (pegar referência)

¹¹³ LACOUÉ-LABARTHE, P. e NANCY, J. “A exigência fragmentária”. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano IX, n. 10, 2004, p. 72-73.

¹¹⁴ Reproduzo aqui a nota n. 13 de “A exigência fragmentária”: Assim como, para tomar apenas dois exemplos, tanto os *Fragmentos fisionômicos de Lavater* (na verdade suíço e não alemão), quanto os *Fragmentos de um anônimo* de Lessing. (p. 92)

¹¹⁵ Ibidem, p. 73.

¹¹⁶ Ibidem, p. 73.

A individualidade fragmentária é, antes de mais nada, a multiplicidade inerente ao gênero – os Românticos pelo menos não publicaram um *Fragmento* único –; escrever sob a forma de fragmento é escrever em fragmentos. Mas este plural é o modo específico pelo qual o fragmento visa, indica, e, de certa maneira, põe o singular da totalidade.¹¹⁷

Por isso, é possível falar em uma “totalidade fragmentária” que não pode, por sua vez, ser localizada, mas se situa justamente ao mesmo tempo na parte e no todo. Assim como cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade “acabada”, do mesmo modo a totalidade dos fragmentos é sempre plural, múltipla, não compondo um todo (de um modo *matemático*, como nomeiam Nancy e Lacoue-Labarthe),¹¹⁸ mas uma totalidade que replicaria o todo em cada fragmento, que é, por sua vez, um todo fragmentário. Assim é que o todo não será a soma mas “a co-presença das partes”.¹¹⁹ Entendido desse modo, o fragmento, mais que um gênero, é uma *exigência*. Ou melhor, talvez o caráter fragmentário não possa ser definido apenas à forma-fragmento dos primeiros românticos: a totalidade fragmentária teria a ver com a condição de existir um “pensamento da identidade pela mediação da não-identidade”.¹²⁰

Dando um salto histórico em direção ao ensaio, mas mantendo as relações entre ele e o fragmento, quando Max Horkheimer assume a direção do Instituto de Pesquisa Social em 1931, há uma mudança na apresentação de suas publicações: a criação do *Zeitschrift für Sozialforschung* (a revista do Instituto e principal veículo de publicação de seus membros) pretendia deslocar a produção dos grandes volumes característicos da intelectualidade alemã para os ensaios, forma que, para ele, melhor tratava a ligação entre a fragmentação vigente do saber e as condições sociais que ajudavam a produzi-la. Não parece ser mera coincidência o fato de que, no fim do século XVIII, o grupo dos primeiros românticos publicavam, na Alemanha, uma revista que seria referência crucial para os ensaístas do século XX. Adorno, em 1958, quando pensa “O ensaio como forma” como uma espécie de modelo crítico de escrita filosófica, parece continuar essa “conversa infinita” da teoria crítica com o primeiro-romantismo. Ele mesmo dirá que “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-las através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada”.¹²¹

¹¹⁷ Ibidem, p. 77.

¹¹⁸ Inserir ref.

¹¹⁹ Inserir ref.

¹²⁰ Ibidem, p. 77.

¹²¹ Cf. referência

A diferença que se instaura a partir do primeiro romantismo alemão não nos remete, de modo algum, à diferença entre o artístico e o filosófico (ou entre o literário e o filosófico, para sermos mais específicos); antes, com a revista *Athenäum* e a publicação de distintas formas de escrita no mesmo suporte, pois a intenção era justamente produzir essa contaminação entre arte e filosofia, o primeiro romantismo torna ela própria, *Athenäum*, uma diferença interna à filosofia que afeta o pensamento da “obra” em geral (moral, política ou religiosa assim como artística e teórica). Se nos interessa pensar alguma herança desse projeto no pensamento alemão, o que interessa nessa herança é menos a continuidade da forma do que da tarefa. E essa tarefa apontaria para desdobrar uma exigência fragmentária. E essa exigência fragmentária está diretamente relacionada a enxergar o índice histórico, produtivo e material (perceível, podemos dizer) da verdade. Desdobrar a relação de “hereditariedade” entre o fragmento moderno primeiro-romântico e o ensaio contemporâneo é pensar, assim, a relação inerente e problemática entre arte e filosofia que se desdobra a partir da linguagem.

A concepção romântica do fragmento como uma composição não consumada, mas sim levada através da auto-reflexão até o infinito, defende esse motivo antiidealista no próprio seio do idealismo. O ensaio também não deve, em seu modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. 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 própria realidade é fragmentada, e não ao aplinar a realidade fraturada.¹²²

O ensaio toca o seu extremo – a filosofia do saber absoluto – a partir da incorporação da arbitrariedade, presente no pensamento conceitual e científico, só que de modo reflexivo no procedimento ensaístico, em vez de mascarar-la. E isso é possível, podemos dizer, pela assimilação da concepção primeiro romântica do fragmento como uma forma de reflexão que se mostra amplamente crítica à epistemologia idealista através de uma “rebeldia estética” da exposição do pensamento. Um outro modo de perceber a influência do primeiro romantismo no ensaio contemporâneo diz respeito à consideração crítica sobre obras de arte elaboradas principalmente por Friedrich Schlegel.

¹²² ADORNO, T. “O ensaio como forma” In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 34-35.

1.3.2. Ensaio como crítica de arte

“Desde o romantismo, impôs-se a ideia segundo a qual uma *obra* de arte pode ser compreendida em si e para si, sem a sua relação com a teoria ou a moral, e que ela poderia ser satisfeita com esta contemplação. A relativa autonomia da *obra* com relação à arte (...) foi a condição da crítica romântica.”¹²³ – é com essas palavras que Walter Benjamin, em carta que escreveu em 30 de março de 1918 para seu amigo Gershom Scholem, ao descrever um esboço do que viria a ser o tema de sua tese de doutorado, aponta para a diferença e novidade que o primeiro romantismo alemão produziu no que diz respeito ao entendimento da crítica de arte. O grupo que havia lido e projetado a diferença entre a antiguidade e a modernidade pela questão do fragmento, de uma exigência fragmentária de acesso à totalidade já cindida do mundo, transpõe essa mesma exigência para a discussão estética e com isso erige as bases de um novo conceito de *crítica de arte*, não mais tão somente universal, mas sobretudo particular.

Benjamin foi quem decifrou, no começo do século XX, o conceito de crítica de arte do romantismo alemão a partir do trabalho homônimo de sua tese de doutoramento, defendida em 1919.¹²⁴ Tomando como pressuposto da crítica de arte romântica a estética de Kant, o emprego da palavra “crítica” significaria tanto uma via para o conhecimento “escapar” do dogmatismo neoclássico quanto o antígeno contra o “perigo” do ceticismo pré-romântico. Transpondo a elaboração kantiana sobre os limites e as possibilidades do conhecimento geral para o dilema particular da arte, mais especificamente para a disputa entre o neoclassicismo francês e o pré-romantismo alemão, se, por um lado, o neoclassicismo pensava dogmaticamente em parâmetros para a análise de obras de arte fixos e previamente determinados pela tradição, o pré-romantismo do *Sturm und Drang* não garantia parâmetro algum além da subjetividade intempestiva do artista criador para a arte, redundando em consequências céticas para a estética. Assim, dispensando tanto as prescrições universais quanto as subjetividades simplesmente particulares, o primeiro romantismo alemão formula um conceito de crítica de arte que não elege mais nem apenas a série histórica antiga, nem apenas o gênio artístico, mas sim a *obra* como centro gravitacional da reflexão. (A obra estabelece relação tanto com a série histórica quanto

¹²³ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 13.

¹²⁴ Cf. BENJAMIN, W. *Op. cit.*

com a criação artística, contudo essa relação se dará de modo mediado, ou seja, de modo reflexivo, a partir de sua forma de apresentação).

Nem por isso esse conceito será elaborado nos moldes de uma filosofia idealista ou absoluta da arte. O paradigma primeiro romântico da crítica de arte será, ele mesmo, erigido através do exercício crítico de análise de uma obra específica: àquela feita por Friedrich Schlegel sobre o *Wilhelm Meister*, de Goethe, e publicada pela primeira vez em 1798, no primeiro número da *Athenäum*. Foi isso o que percebeu Benjamin, ao afirmar que:

o conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônomas – antes, ele possibilitou isto, apenas pelo fato de ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma.¹²⁵

Esse novo conceito de crítica, para ele, “assegurou, do lado do objeto ou da conformação, aquela autonomia no campo da arte que Kant, na crítica desta, havia conferido ao juízo”.¹²⁶ Se Kant afirmara a autonomia do sentimento estético com relação a critérios extrínsecos a este como o cognitivo, o moral, o político ou o pragmático, essa será também a premissa da crítica romântica, pois não serão admissíveis aí leis exteriores para julgar as obras de arte. É a lei da própria obra que deve dirigir os esforços críticos. Não se trata de julgar as obras tendo como parâmetro um ideal geral ao qual todas devem obedecer, mas sim de criticá-las tendo em vista o ideal que cada uma, em si mesma, pode formular individualmente. Nesse sentido é que Benjamin afirma que “apenas com os românticos se estabelece de uma vez por todas a expressão *crítico de arte* em oposição à expressão mais antiga *juiz de arte*”, já que, agora, “evitava-se a representação de um tribunal constituído diante da obra de arte, de um veredicto fixado de antemão”.¹²⁷

Assim, é perceptível que o fundamento de uma concepção de crítica de arte primeiro romântica tem como parâmetros, além da obra de arte, uma teoria do conhecimento. O fundamento último para os românticos, que aparece sob o modo de um “credo metafísico” de que todo o real é pensante, tem como horizonte a refutação da dicotomia moderna clássica “sujeito do conhecimento *versus* objeto a ser conhecido” existente no modo de lidar com o mundo. Essa dicotomia é apresentada tradicionalmente a partir da valoração do sujeito (eu reflexivo) ativo que dá a forma, a lei, a regra e a

¹²⁵ Ibidem, p. 80

¹²⁶ Ibidem, p. 80.

¹²⁷ Ibidem, p. 60.

categoria à matéria do mundo, com a conseqüente desvalorização do objeto (passivo), cuja característica principal parece ser a ausência de auto-reflexão. No que concerne ao conteúdo de conhecimento, o credo metafísico do primeiro romantismo parte, então, da afirmação de que não existe nenhum não-eu, ou seja, de que não existe nada no mundo que já não tenha a estrutura da subjetividade humana e, ao afirmá-lo, o pensamento romântico assume a tarefa de desdobrar a auto-reflexividade de tudo o que é. Assim, o que existe na natureza é reflexão e não regra imposta. A teoria romântica da arte seria, para Benjamin, o lugar onde o significado metafísico do primeiro romantismo apareceria de modo privilegiado, contudo, diferentemente de Fichte, Schlegel e Novalis deslocaram do “eu” para a “obra de arte” o núcleo da reflexão - e é exatamente esse o ponto de partida da tese de Benjamin. A convicção nos românticos de que a arte (e não o sujeito) é um meio privilegiado para se acessar a estrutura de reflexividade e auto-reflexividade imanente às coisas do mundo – a arte como o meio-de-reflexão (*Reflexionsmedium*) –, faz com que a crítica de arte seja o modo de exposição característico desse conhecimento que será caracterizado como “mágico”, ou, se quisermos dizer, apenas romântico.¹²⁸

Subjetivamente, na crítica de arte é o conhecimento do objeto que desencadeia a reflexão no sujeito que a contempla. Nesse modo de olhar para a arte, a obra atua como espelho, obrigando o sujeito a olhar a si mesmo no movimento de olhar a obra, como se ela fosse um outro de si mesmo – o juízo de gosto em Kant é caracterizado como reflexionante e, no livre jogo das faculdades do conhecimento, mostraria a nossa própria estrutura de inteligibilidade. O prazer do belo provém justamente desse procedimento de formação dos juízos que não se deixa subsumir completamente a uma regra geral, a um conceito. Objetivamente, não se trata do que a obra de arte provoca no sujeito que a observa, mas sim de pensar no que seria a obra “em si mesma”, realmente, em estado puro, e ser capaz de dissecá-la em suas menores partes constitutivas para, ao mesmo tempo, dizer como ela é e como as demais obras de arte, então, deveriam ser – as poéticas prescritivas talvez sejam, ao mesmo tempo, o pior e melhor exemplo dessa abordagem. Magicamente (ou, simplesmente, românticamente), nos diz Benjamin, “todo conhecimento de um objeto é simultaneamente o próprio tornar-se do objeto”.¹²⁹ Ou seja, a expressão “conhecimento do objeto” carrega consigo a ambivalência de ser o conhecimento de algo (o conhecimento que o sujeito tem daquilo que se apresenta a ele) ao mesmo tempo em que é o conhecimento do próprio objeto. Assim, a superação da

¹²⁸ Dar ref.

¹²⁹ Idem, p. 66.

crítica primeiro romântica se dá dialeticamente: do problema mesmo entre a dicotomia “subjetivismo x objetivismo” nasce como síntese o projeto de crítica de arte que diria respeito a uma “observação mágica” do primeiro romantismo. Como a observação mágica não projeta nada, ela se deixa moldar pelo objeto. Assim, o realismo primeiro romântico é, ao mesmo tempo, subjetivo na forma de uma coexistência que se apresenta praticamente na composição da crítica como uma ativa-passividade de deixar se levar pela matéria e, ao encontrar seu movimento orgânico, dar limite, forma, apresentação. O movimento de crítica romântica, desse modo, mesmo que partindo de uma teoria do conhecimento “mágico” primeiro romântico, é análogo ao movimento de produção do artista: encontrar na matéria ou nos objetos um modo de acesso que potencializa e traz à superfície aquilo que já está desde sempre ali – mas que, ao mesmo tempo, não apareceria sem esse movimento ativo do sujeito que decide dar forma à matéria amorfa. A legalidade objetiva da obra é a sua forma, sendo o arbítrio (tanto do artista quanto do crítico) limitado e, contudo, necessário.

É assim que, apenas a partir do primeiro romantismo, a visão de que uma obra de arte poderia ser compreendida em si e para si na reflexão em detrimento de questões exteriores (como a ética ou a política) passou a ser possível. O modo de operação romântica que privilegia a obra de arte específica com relação à arte como uma ideia, ou melhor, que vê nestes polos uma relação a ser construída sem violência, será caracterizado como crítica imanente. Os principais traços da concepção de crítica romântica (ou imanente) são caracterizados por Benjamin pela: a) positividade da crítica através da intensificação da reflexão; b) absolutização, universalização e classificação do momento individual; c) o leitor como autor ampliado da obra; d) crítica como o movimento de descobrir os planos ocultos da obra; e) crítica como produção potencialmente infinita e, ao mesmo tempo, como procedimento de acabamento muito mais que de julgamento; f) crítica como criação poética.¹³⁰

Através da crítica, a reflexão contida na obra de arte é despertada e levada à consciência e ao conhecimento de si mesma. A possibilidade de intensificação da consciência na crítica é infinita, pois a obra singular encontra-se ali ligada ao *absoluto* da arte. Romantizar, no sentido usado por Novalis, é, precisamente, dar ao finito – a obra em particular – uma dimensão infinita. Cabe ao crítico desdobrar os sentidos da obra e suas intenções veladas, no sentido de continuar e avançar o movimento interno da própria obra,

¹³⁰ Dar ref.

aquilo que já está contido na mesma, mas que pede um modo de acesso crítico específico, a partir de um desdobramento da obra que culmina em um modo de apresentação novo e, ao mesmo tempo, aderente, pois como que já contido desde sempre nela. Por isso mesmo, para os românticos “a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o seu método de acabamento”.¹³¹ Assim, ver no leitor o autor ampliado da obra, aquele que dá continuidade ao movimento de dar forma ao material artístico através da reflexão é compreendê-lo de modo análogo ao crítico e, compreender leitor e crítico sob esta perspectiva é dizer que o movimento de acabamento destes é análogo ao movimento de criação do artista, que dá forma à matéria na composição da obra. Entendendo a crítica como esse procedimento de acabamento da própria obra segundo o pensamento primeiro romântico, é preciso então que a crítica seja também criação poética – e é exatamente nesse sentido que Schlegel vai dizer que “a poesia só pode ser criticada pela poesia”.¹³²

A decorrência da própria delimitação romântica do conceito de crítica de arte como criação também poética culmina, assim, na afirmação da autonomia da crítica de arte com relação à obra de que parte sua reflexão. Nesse sentido, não existe uma distância qualitativa entre o produtor (o artista) e o receptor (o crítico como autor ampliado), pois a crítica só se autonomiza da obra da qual parte ao apresentar-se como nova (e outra) obra, que guarda relações com a obra da qual parte a sua reflexão, mas não de modo consequente, e sim de modo análogo àquele como os vários centros de reflexão – as várias obras particulares – estão dissolvidos e em relação na ideia de arte (que, imantada de uma caracterização platônica, também é uma forma).

Assim exposta, fica clara a distinção entre os juízos sobre a arte em geral e a crítica de arte segundo a concepção primeiro romântica: um juízo visa dizer a partir de critérios exteriores à obra se ela tem valor como arte ou não, enquanto a crítica de arte caracterizada como romântica tem como princípio encontrar na própria obra a sua voz interior e a partir daí desdobrá-la. Um juízo sobre a arte pressuporia, ademais, que a obra já estaria sempre acabada, enquanto a tarefa do crítico pensado como autor ampliado no primeiro romantismo é a de potencializar a experiência estética a partir justamente do exercício da crítica de arte entendida como um procedimento de continuação e acabamento da obra, haja visto o seu caráter aberto e de incompletude, refletido no

¹³¹ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 75.

¹³² Dar ref.

pressuposto primeiro romântico de que “apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado”.¹³³

Outro traço que distingue fundamentalmente o juízo da crítica é a forma de exposição de ambos. O juízo, pensado enquanto enquadramento a categorias previamente definidas no âmbito da teoria da arte e do gosto, apresenta argumentos de adequação ou não da obra que analisa a tais categorias (geralmente a partir dos conceitos de harmonia, organização e beleza), sendo sua função dizer se a obra corresponde ou não a estes conceitos, na forma de um veredito. Já a crítica que pensa a si mesma como re- apresentação da obra de que parte, por entendê-la como inacabada, tem como necessidade continuar seu movimento de acabamento e, assim, ser também ela mesma criação poética e criação de pensamento. E, por fim, conceber a crítica de arte como criação de pensamento é não apartar o caráter epistemológico que a crítica de arte possui no primeiro romantismo por ser, ela mesma, a materialização sobretudo de um conhecimento romântico.

Entender que ao falar de crítica de arte estamos lidando, ao mesmo tempo, com pressupostos epistemológicos (ou gnosiológicos, nas palavras de Benjamin) e estéticos só é possível se não desconsiderarmos a tese benjaminiana de que “a crítica contém um momento de conhecimento”.¹³⁴ Além disso, quando Schlegel afirma que “toda resenha filosófica deveria ser ao mesmo tempo filosofia das resenhas” – e entendemos aqui o que ele chama de resenha por crítica de arte –, se a crítica assume, para os primeiros românticos alemães, papel tão decisivo, é porque a própria filosofia encontra espaço privilegiado de exercício na forma da crítica.

Não há dúvidas quanto a pensar que a crítica de arte, desde então, ganha materialidade no pensamento filosófico a partir da forma ensaística. Pelas características da crítica romântica acima elencadas, a forma do ensaio se mostra adequada a comportar esse conhecimento crítico da obra ou das obras, já que ele mesmo se pensa parcial, ampliado e artisticamente. Se é bem verdade que nem todo ensaio é uma crítica de arte, tendo em vista que o ensaio não se caracteriza como um gênero específico para falar de temas específicos, mas sim como um modo de abordar ou de se relacionar *amorosamente* ou *amigavelmente* com as coisas, contudo, toda crítica de arte parece ter seu lugar na

¹³³ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 76.

¹³⁴ *Ibidem*, p.?

forma do ensaio. (É isso, talvez, pelo ensaio, por sua forma, não deixar esquecer da relação de proximidade entre arte e filosofia).

Sobre a relação entre o ensaio e a crítica de arte, em seu texto “O ensaio como forma” Adorno pensará algumas décadas depois do estudo benjaminiano, e certamente sob influência do primeiro romantismo alemão, que os critérios para o procedimento interpretativo crítico que constitui o ensaio são: a) a compatibilidade com a obra (ou objeto) que se deseja interpretar; b) a compatibilidade do leitor com a interpretação ensaística; c) a capacidade de o ensaio dar voz ao conjunto de elementos do objeto.¹³⁵

Para ele, esses critérios fariam com que o ensaio, de modo análogo ao da crítica de arte primeiro romântica, se aproximasse “de uma autonomia estética que pode ser (...) acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte”.¹³⁶ Contudo, essa acusação traz consigo um momento de falsidade, desde dentro da filosofia: aquela que faz uma distinção entre uma filosofia primeira e uma mera filosofia da cultura, que se desenvolveria apenas a partir daquela e de seus fundamentos. Essa distinção, para Adorno, é apenas uma tentativa de “racionalizar teoricamente o tabu sobre o ensaio”¹³⁷ e sobre a crítica de arte como formas filosóficas, sendo ela mesma uma distinção insustentável. Ao tentar separar aquilo que seria apenas aparente e contingente e, por isso, “temporal” daquilo que seria revestido de verdade e abstração e permanência por ser “intemporal”, esse procedimento de distinção perderia toda a sua validade, já que, para ele, a abstração não confere ao pensamento mais “teor metafísico”.¹³⁸ Ao contrário, um pensamento que perde sua referência objetiva, ou seja, que perde seu caráter temporal e de coisa, corre o risco de tornar-se volátil e estéril. O ensaio (e a crítica de arte) desejariam, lendo-os desse modo, “reparar parte desta perda” ao buscar desdobrar, em vez de “o eterno no transitório”, o transitório ele mesmo, alçando-o a uma posição de eternidade pela e na linguagem.¹³⁹ Assim, Adorno, ao relacionar o ensaio com a crítica de arte parece propor não apenas que a crítica tenha uma conformação, ou seja, um modo de apresentação específico na filosofia (via ensaio), mas sim que o próprio pensamento filosófico torne-se, ele mesmo, mais próximo tanto da crítica quanto da arte, o que significa dizer, tome para si os objetos da cultura para desenvolver a sua reflexão.

¹³⁵ Dar ref.

¹³⁶ ADORNO, T. “O Ensaio como forma” *In: Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 18.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 27.

¹³⁹ *Ibidem*, 27.

É famosa a frase da *Teoria Estética* onde lemos que “Kant e Hegel foram os últimos que, para falar francamente, puderam escrever uma grande estética, sem da arte compreenderem coisa alguma”.¹⁴⁰ Talvez, entre Kant e Hegel, o primeiro romantismo alemão tenha sido o ponto inicial dessa consideração cultural da filosofia, pois atenta tanto às obras de arte quanto à sua época. Mais que uma estética, a teoria estética de Adorno pode ser considerada uma filosofia da arte. E uma filosofia da arte moderna. E, mais que uma filosofia da arte, uma filosofia das obras de arte modernas. É que se a estética surge como disciplina autônoma no fim do século XVIII e ao longo do século XIX se consolida a partir de uma pluralidade de teorias estéticas que, como Adorno diz, “qual cata-vento, gira a cada pé de vento filosófico, cultural, teórico científico, virando-se ora para a metafísica, ora para o empirismo, normativa um dia e descritiva outro, ora a partir do artista, ora a partir do amador”,¹⁴¹ pois pensam e lidam com a dificuldade de pensar a arte em geral por meio de um sistema de categorias filosóficas, as teorias estéticas no século XX abandonam essa pretensão de princípio e mergulham em problemas específicos, como são os casos de Lukács e Benjamin, fazendo, assim, da crítica de arte e do ensaio formas atuais e próprias à filosofia.

¹⁴⁰ ADORNO, T. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 506.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.503

EXCURSO

“O método pressupõe sempre uma boa vontade do pensador, uma ‘decisão premeditada’. A cultura, ao contrário, é uma violência sofrida pelo pensamento sob a ação de forças seletivas, um adestramento que põe em jogo todo o inconsciente do pensador.”

Gilles Deleuze

*

Assim que se torna professor do *Collège de France* – função que exercerá nos últimos anos de sua vida, entre 1976-1980 –, Roland Barthes começa quase imediatamente a lecionar os cursos e seminários que dará nesta instituição até o fim de sua vida. O primeiro dos que virão a ser apenas três de seus cursos, intitulado “Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos”, aconteceu todas as quartas-feiras úteis entre os dias 12 de janeiro ao dia 4 de maio de 1977, sempre uma hora por semana. Hoje, temos acesso às notas utilizadas pelo filósofo francês quando da preparação de suas aulas. E, nesse curso específico, que pensa, talvez, através da literatura, possibilidades de comunidade (que vai ao romance para perguntar como podemos viver junto, ou seja, que está ali entre a cultura e a sociedade), Barthes inicia sua primeira aula pensando a diferença entre cultura e método.

Utilizando-se da leitura deleuziana de Nietzsche, ele nos explica que o método é aquilo que, ao supor uma boa vontade daquele que pensa, não é nada além senão um “meio para evitar ir a determinado lugar” ou para, estando lá, “garantir-nos a possibilidade de sair”¹⁴² – algo como o fio no labirinto, conclui. Efetivamente, nas chamadas ciências humanas, método corresponderia tanto ao “encaminhamento para um objetivo”, ou seja, ao “protocolo de operações para obter um resultado” como à “ideia de caminho reto”,¹⁴³ que tem como meta chegar a um objetivo específico. Contudo – e operando assim uma torção no pensamento tradicionalmente estabelecido sobre o que seria o método –, Barthes nos diz que, paradoxalmente, tal caminho reto que o método nomeia pode servir para designar, em vez de o caminho que se traça em direção a algum destino, mas em verdade “os lugares aonde (...) o sujeito não quer ir”. E isso aconteceria em razão de, ao direcionar tão especificamente o objetivo o qual o método deveria alcançar inevitavelmente, ou seja, sem falhas, e, com isso, fetichizando esse mesmo objetivo como único lugar a se chegar – como destino –, o método afastaria, assim, “outros lugares” possíveis, pondo-se, desse modo, “a serviço de uma generalidade” e de uma moralidade:

¹⁴² BARTHES, R. *Como viver junto*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003, p. 6.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 6.

o sujeito metódico abdica, aí, aquilo que não conhece (dele mesmo e do mundo); abdica, por fim, daquilo que Barthes nomeia nitzschianamente de *sua força*.¹⁴⁴

Friedrich Nietzsche será aquele que, *avant la lettre*, pensará a cultura não a partir de um princípio puramente humanista (a cultura como produto e reflexo dos mais elevados feitos humanos), mas sim como uma *violência*, especificamente uma violência necessária a ser sofrida *pelo pensamento*. A cultura seria, desse ponto de vista, “uma formação do pensamento sob a ação das forças seletivas, um adestramento que põe em jogo o inconsciente do pensador”.¹⁴⁵ Se a cultura seria uma *formação*, a violência que precisa agir nesse pensamento, que precisa adestrá-lo, que seria, assim, capaz de *conformá-lo* diria respeito a um sentido de *força* bastante específico: não àquele capaz de afastar o desconhecido ou o incomum, mas justamente àquele capaz de engendrar “uma diferença”. E, se se trata então de cultura como força, trata-se, pois, de compreendê-la como um reconhecimento dessas mesmas forças (e de outras) que operam desde dentro ou desde fora da cultura.

Ao reconhecer a cultura como um campo de forças em detrimento do método como uma despontencialização de qualquer jogo de forças em nome de uma fetichização de um objetivo via de regra redutor demais, Barthes, na sua posição de filósofo, diz que, “aqui”, ou seja, na filosofia, “trata-se, pois (...), pelo menos como postulação, de cultura e não de método”.¹⁴⁶ Assim, o trabalho do filósofo seria o trabalho de escuta das forças, o que significa dizer de escuta das diferenças. E a primeira das forças que talvez qualquer pensador ou quicá qualquer pensamento deva se interpelar, seria a força do desejo.

No século XX, o ensaio parte já do reconhecimento da cultura como lugar de *violência do pensamento*, o que significa dizer como crítica do pensamento – e por conseguinte do sujeito e da sociedade. Colocando-se sobretudo a partir do desejo (“ele [o ensaio] não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos”)¹⁴⁷, a filosofia que se realiza na forma do ensaio, sobretudo aquela que se realiza na primeira metade do século passado, precisou e, por isso, se dedicou a elaborar uma teoria desse gênero como um gênero filosófico. É o caso, particularmente, de Georg Lukács e Walter Benjamin. Em

¹⁴⁴ Ibidem, p.6.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 7

¹⁴⁶ Ibidem, p. 7.

¹⁴⁷ ADORNO, T. “O ensaio como forma” *In: Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 17.

1958, Theodor Adorno publica “O ensaio como forma” que constela essas referências contemporâneas, além daquelas tratadas na primeira parte desta dissertação. Vamos em direção ao contemporâneo de Adorno, pois.

*

PARTE II
ENSAIO: UMA FORMA ESTRANHA

“A vida não vive”
Ferdinand Kürnberger

“Porque era ele, porque era eu”
Michel de Montaigne

2.1 Lukács e o livro *A alma e as formas*

Que tipo de unidade pode haver em um livro constituído por ensaios? Se essa não era uma pergunta no horizonte de Montaigne, que desejava com seu livro a princípio apenas constituir uma imagem de si, para o jovem filósofo húngaro Georg Lukács ela será decisiva. Quando, com apenas 25 anos, Lukács decide reunir os ensaios e as críticas de arte que havia escrito entre os anos de 1907 e 1910 para publicá-las na forma de um livro, impõe-se a ele a necessidade de pensar tal projeto e encontrar (ou forjar) uma justificativa filosófica para ele. Elaborar tal justificativa, talvez, coincida com a disposição para o diálogo franco que a amizade oferece. Por isso, em outubro de 1910, finalizado o livro, Lukács convoca seu amigo e interlocutor, Leo Popper, para que ele possa pensar, a partir do outro, tal questão. “Caro amigo! Os ensaios reunidos para este livro estão à minha frente, e eu me pergunto se trabalhos assim devem mesmo ser editados, se é possível que deles resulte uma unidade, um livro”.¹⁴⁸ Intitulado *A alma e as formas*, o livro desejado reúne ensaios diversos sobre diversos temas literários e artísticos, tais como poesia, nostalgia, romantismo, burguesia, solidão e lírica. Que se atribua a ele falta de unidade – pois nesse livro encontramos textos ensaísticos que se apresentam ora como carta, ora como narrativas em pequenos segmentos de prosa, ora como diálogo –, pouco importa ao filósofo húngaro. Se interessa, por outro lado, em pensá-lo a partir de uma unidade constitutiva, importa a Lukács “averiguar (...) o que vem a ser essa unidade, se é que ela existe”.¹⁴⁹

Partindo tanto da cultura (espécie de efeito ou resultado de um cultivo da *alma* humana) quanto das expressões artísticas (as *formas* diversas que expressam essa cultura), o livro *A alma e as formas* não comporta uma unidade de conteúdo, no entanto ele apresenta uma espécie de unidade formal. Insistindo no fato de as formas serem tanto múltiplas quanto irredutíveis a meras expressões da alma, quando Lukács considera as *formas* nesses ensaios a dimensão histórica se faz presente, como aponta Judith Butler, em pelo menos dois sentidos.¹⁵⁰ Por um lado, as formas surgem quando “uma determinada necessidade de expressão engendra uma força que pressiona a criação”;¹⁵¹ por outro, as formas “propiciam ou permitem certo tipo de expressividade, que não existiria por outros

¹⁴⁸ LUKÁCS, G. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper” In: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 31.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 31.

¹⁵⁰ Cf. BUTLER, J. “Introdução” In: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica 2015.

¹⁵¹ Ibidem, p. 15.

meios”.¹⁵² E é por isso que, em *A alma e as formas*, Lukács procura mostrar como os autores aos quais dedica seu trabalho crítico encontraram ao mesmo tempo que transformaram as formas que utilizaram – seja o ensaio, seja a poesia lírica, seja a tragédia. De acordo com isso, os autores não dispõem das formas soberanamente – as formas não são meras ferramentas de uma vontade ou expressão individual. As formas articulam a expressão, conferindo-lhe significado e possibilitando sua comunicabilidade, e na medida em que representam e expressam o que Lukács chama de alma. Essa alma não é uma verdade puramente interior, mas algo que se constitui pelo próprio ato de expressão.

Com esse gesto reflexivo de se propor a pensar a relação entre os conteúdos de seu livro e a unidade formal que ele pode ter, Lukács acrescenta a ideia de uma compreensão *histórica* das formas: sob quais condições surgem e de que modo promovem, comunicam e modificam as próprias condições sociais e individuais de seu surgimento. Composto por ensaios diversos, é preciso, contudo, entender exatamente o que seria o ensaio propriamente, o que seria essa unidade formal que atravessa o livro. Aqui se coloca, mais uma vez e de outro modo, o problema romântico da relação entre as partes e a totalidade.

Como vimos, a partir do romantismo alemão ganha espaço na filosofia a noção de um pensamento reflexivo que leva em conta uma verdade histórica e expressiva. Entretanto, isso não aborda a questão propriamente “sobre o que é o ensaio, que expressão almeja e de quais meios e caminhos se serve”.¹⁵³ Além disso, ao caracterizar os ensaios de seu livro como “poemas intelectuais”, Lukács revela outra afinidade com o espírito romântico: um tal gesto aponta para motivos centrais dos fragmentos românticos, tais como o de a poesia só poder ser criticada pela poesia – como enuncia Schlegel – ou o projeto que propõe que a crítica deveria realizar uma fusão peculiar de ciência e arte com vistas ao “acabamento” das obras.¹⁵⁴ Contudo, como veremos, as afinidades com o primeiro romantismo alemão têm seus limites, sobretudo no que diz respeito aos pressupostos filosóficos em jogo em cada momento. Enquanto a base filosófica da teoria romântica da crítica de arte se encontra no conceito fichteano de reflexão, a inspiração

¹⁵² Ibidem, p. 15.

¹⁵³ LUKÁCS, G. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper” *In: A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 32.

¹⁵⁴ Cf. DAR REF DOS FRAGMENTOS.

lukacsiana parece ser a doutrina platônica das ideias (considerada, mesmo que livremente, através de uma influência da *Lebensphilosophie* e dos escritos de Rudolf Kassner).¹⁵⁵

Se o que interessa a Lukács é conseguir definir positivamente as características essenciais do ensaio, não será suficiente o argumento que atribui ao gênero a característica de ser um texto “bem escrito”, ainda mais se levarmos em consideração que essa característica não seria razoável para tratar seja do ensaio, seja da crítica de arte, seja das próprias obras de arte como criações poéticas (um anúncio de jornal pode ser bem escrito e nem por isso será considerado poesia). Assim, esbarramos, com Lukács, em um ponto decisivo para as teorias do ensaio: como definir sua essência? O ensaio, sendo o meio expressivo da crítica de arte, é ele mesmo também arte? É ciência? É filosofia? Qual a sua especificidade? Considerando que o ensaio “possui uma forma que se distingue de todas as outras formas de arte com definitiva força de lei”,¹⁵⁶ interessa ao pensador húngaro considerar não a sua “semelhança com a poesia, mas sim as diferenças entre esses dois gêneros”.¹⁵⁷

Essas e outras questões serão apresentadas no ensaio de abertura do livro, um ensaio que, por sua vez, se apresenta com uma forma estranha ao ensaio: endereçado ao amigo e filósofo Leo Popper, na verdade, quando lemos “Sobre a forma e a essência do ensaio”, em princípio estamos diante não de um ensaio, mas de uma carta, como o subtítulo anuncia (“uma carta a Leo Popper”).

2.1.1. A carta a Leo Popper

Quando, em 1911, Karl Kraus homenageia o jovem amigo morto, Leo Popper, ao escrever seu obituário, o que salta aos olhos é a tentativa de redenção do amigo pela via da forma. Almejando coincidir vida e obra nesse gesto, para ele “a forma é o pensamento de Leo Popper”.¹⁵⁸ Apenas um ano antes, Lukács endereçava uma carta a Popper, seu amigo e contemporâneo, interessado justamente em expor a ele os motivos que o faziam

¹⁵⁵ “É importante notar desde já este detalhe, ainda que apenas para sinalizar (...) [que] o mais forte motivo romântico incorporado por Lukács – embora contra e para além do romantismo – é a nostalgia de uma nova cultura”. Cf. BARBOSA, R. *O conceito de crítica estética no jovem Lukács: uma teoria do ensaio*. Tese de doutorado Puc-Rio, 1992, p. 39.

¹⁵⁶ Inserir ref.

¹⁵⁷ Inserir ref.

¹⁵⁸ Cf. Anexo 3 “Leo Popper (1886-1911). Um necrológio” In: BARBOSA, R. *Op cit.*, p. 132.

defender a unidade de seu mais recente livro – *A alma e as formas* – a partir da unidade formal que permeia os escritos ali contidos: trata-se, em todos eles, de ensaios. Justificada assim a unidade do livro, interessa, ainda, pensar (e elaborar) então o que seria a forma do ensaio em sua “essência” e “alma”. Colocando-se como um crítico de arte especificamente voltado para a literatura, reunir seus ensaios críticos em um livro parece encaminhar a questão para pensar se existe algo no ensaio que enseje uma forma nova e própria, e se tal princípio seria o mesmo em cada um dos textos. Diante de uma questão desse porte, que extrapola a intenção de um livro específico (aquele que está a sua frente) e se coloca universalmente, Lukács se pergunta: que tipo de unidade é possível desde partes distintas? Ela é possível? Em outras palavras, seu interesse é o de pensar a especificidade e a autonomia do ensaio frente a outras formas poéticas. É assim que Lukács formula, logo no início de sua carta, as seguintes questões:

Até que ponto o tipo de intuição e configuração que caracteriza essa forma desloca a obra do campo da ciência e a traz para junto da arte, mas sem apagar as fronteiras que a separam desta última? Até que ponto lhe confere a força para uma nova ordenação conceitual da vida, mantendo-a ao mesmo tempo distante da fria e definitiva perfeição filosófica?¹⁵⁹

Como podemos observar a partir das questões colocadas pelo jovem ensaísta, pensar a forma do ensaio em sua autonomia e essência terá como desafios concomitantes deslocar esta forma – que seria para ele a forma da crítica das obras de arte – do campo da ciência para aproximá-la da arte, contudo, preservando sua particularidade: a de relacionar a reflexão conceitual, só que distanciada do caráter “frio” e “definitivo” da filosofia. Sem desconsiderar todas essas observações, Lukács estabelece um padrão para pensar o ensaio de modo autônomo, e ele será o seguinte: “o ensaio (...) como obra de arte, como gênero artístico”.¹⁶⁰ Recorrendo aos românticos alemães para pensar, junto com eles, que a crítica não é uma ciência, mas sim uma arte, será baseado neles que Lukács sustentará sua hipótese a Leo Popper. Ou, se quisermos manter o vocabulário alemão, mais especificamente trata-se, em sua defesa, de pensar o ensaio como criação poética na acepção da *Dichtung* alemã, que, em linhas gerais, pode ser descrita como

¹⁵⁹ LUKÁCS, G. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper” *In: A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 31.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 31.

qualquer tipo de escrita condensada artisticamente em forma (não necessariamente em versos) que, por ser poética, se contrapõe àquilo que é da ordem do prosaico, entendido aqui como aquilo que é trivial e cotidiano.¹⁶¹

Ao afirmar a posição do ensaio como um gênero artístico autônomo chamado a individualizar-se num campo de forças polarizado pela ciência e pela filosofia sistemática, a intenção de Lukács é a de preparar o terreno para a análise das diferenças entre o ensaio e as outras formas de *Dichtung*, de poesia. Contudo, importa para Lukács perceber as diferenças, e não as semelhanças, entre o ensaio e a poesia, tendo em vista que, para ele, os “verdadeiros ensaios” seriam aqueles que não necessariamente são conhecidos como “escritos úteis” ou informativos, mas aqueles que mantêm sua força de verdade de algum modo desatrelada dos conteúdos desenvolvidos. Ensaio seria aquela obra que, a despeito do tempo, não perde seu caráter de novidade e de verdade – verdade, aqui, dissociada de uma adequação aos valores vigentes prosaicamente, verdade essa que não pode ser aceita nem nas hipóteses científicas das ciências naturais nem nas inovações técnicas e produtivas das indústrias. É o caso, por exemplo, dos escritos de Winckelmann sobre a Grécia ou da *Dramaturgie*, de Lessing. (“Se alguém, no entanto, escrevesse – como espero que aconteça – a nova *Dramaturgie*, vale dizer, uma dramaturgia a favor de Corneille e contra Shakespeare, no que isso poderia prejudicar a de Lessing?”).¹⁶² No âmbito do ensaio, não se trata de decidir entre a imagem da Grécia oferecida por Winckelmann ou por Nietzsche do mesmo modo que se decide entre a física de Aristóteles e a de Galileu no âmbito científico: ambas as imagens contêm, em si mesmas, uma verdade que não invalida a outra; pelo contrário, elas se suplementam. E por mais que pesquisas tenham comprometido seriamente as bases dos estudos de Winckelmann sobre a arte e a cultura gregas, isto em nada altera o problema.

Assim, se Lukács se debruça sobre a distinção entre ciência e arte é para pensar que no ensaio trata-se, sempre, de algo que é “novo por princípio” e que não mudaria em virtude de conquistas aproximadas ou totais de objetivos científicos pré-determinados. A

¹⁶¹ Como Rainer Patriota (especialista em Lukács e tradutor brasileiro da presente edição de *A alma e as formas*) esclarece, na língua alemã há duas palavras que equivaleriam ao sentido amplo de poesia como criação literária em sentido amplo: o vocábulo germânico *Dichtung* e o vocábulo de origem greco-latina *Poesie*. Na presente tradução, que ora utilizamos para esta dissertação, Patriota opta por “fazer uso do termo ‘poesia’ e derivados (...) a fim de sublinhar e sugerir as ressonâncias conceituais que em *A alma e as formas* o original *Dichtung* comporta”. Nesse caso, não se deve associar *poesia* à composição em verso, isto é, ao poema (em alemão, *Gedicht*), mas sim a toda escrita condensada artisticamente em forma, já que, “pela carga de sentido que transmite, pela imanência de seu sentido ‘poético’, [*Dichtung* e *Poesie*] contrapõem-se às experiências triviais e correntes da vida cotidiana, ou seja, ao que é apenas ‘prosaico’”. Cf. Nota de rodapé à p. 32 de *A alma e as formas*, 2015.

¹⁶² LUKÁCS, G. *Op. cit.*, p. 33.

ordem da sucessão (de hipóteses e do tempo, que pauta a ciência e a vida produtiva ou prosaica) pouco importa, tendo em vista que o princípio que atuaria em cada um desses campos – ciência e arte – é distinto. Para o filósofo húngaro:

Na ciência, são os conteúdos que atuam sobre nós; na arte, as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões; a arte, almas e destinos. Aqui os caminhos se dividem; aqui não há sucedâneos nem transições. Se nas épocas primitivas, ainda sem diferenciações, ciência e arte (e religião e ética e política) eram inseparáveis, constituindo, assim, uma unidade, tão logo a ciência se libertou e se fez autônoma, todas as formas preparatórias perderam seu valor. E apenas aquilo que dissolveu todos os seus conteúdos em forma e se fez arte pura não se tornará um dia supérfluo; a partir de então, porém, sua cientificidade de outrora é totalmente esquecida, perdendo qualquer significado.¹⁶³

Lukács lembra que existe algo como uma ciência da arte, contudo, não é disso que se trata quando se trata de produzir ensaios ou de tentar delimitar a especificidade de sua forma. O ensaio, diferente tanto da ciência como da poesia, seria um modo específico de se escrever sobre arte, de exercer, por fim, crítica de arte. Entretanto, se não se trata de afirmar o caráter científico do ensaio, não seria propriamente o conteúdo dele (falar sobre obras de arte) que diria a sua essência. Por isso, ele dirá que existem dois tipos de ensaísmo: aquele que escreve sobre obras de arte e aquele que questiona a vida sem a mediação das obras. Nos escritos que ensaiam uma crítica de arte existe uma “exteriorização dos temperamentos humanos”;¹⁶⁴ entretanto, naqueles que não abordam temas artísticos, é possível encontrar as mesmas “questões vitais” dos escritos críticos, sendo que, aí, as questões são endereçadas “diretamente à vida”, dispensando, assim, a mediação seja da literatura, seja da arte.¹⁶⁵ Para Lukács, esse é o caso dos “maiores expoentes” do gênero ensaístico: os diálogos de Platão, os escritos dos místicos, os ensaios de Montaigne e as novelas de Kierkegaard.¹⁶⁶ Assim, o ensaio teria como essência a vida; particularmente a vida das formas.

Existiriam dois tipos de realidade anímica: a vida e a *vida*. A vida conceitual, ideal, universal, formal (cuja aceção, seria, para Lukács, platônica) e a vida singular, particular, cotidiana (que repousaria sobre a doutrina nominalista). Essa dualidade do sentido da vida – ora universal, ora particular –, nós nos depararíamos com ela e a

¹⁶³ Ibidem, p. 33-34.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 34.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 34.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 34.

enfrentaríamos diante de qualquer vivência. E ela se perpetuaria na dualidade entre imagem e significado nos meios de expressão. A poesia, por exemplo, ao criar imagens, lidaria apenas com as coisas singulares; para ela cada coisa é “séria, única e incomparável”.¹⁶⁷ Já a crítica (e o ensaio) ao instituir significados, estaria interessada apenas nas conexões produzidas pelas coisas, nos conceitos e nos valores que daí possam advir. Ambos os meios de expressão seriam modos distintos de lidar com a vida. “Você talvez proteste, dizendo que meu poeta é uma abstração vazia, assim como meu crítico”, Lukács dirigindo-se a Popper e supondo seu contra-argumento como ensejo para elaborar mais a questão, diz que sim, que ambos – poeta e crítico – são abstrações, “mas talvez nem tão vazias assim”.¹⁶⁸

Tendo em vista que a poesia representa as conexões “mais profundas entre homem, destino e mundo”¹⁶⁹ ainda que, para ele, a própria poesia não tenha consciência de sua origem, desdobrar reflexivamente essas conexões seria a tarefa da crítica. Se esses dois “extremos da sensibilidade humana”¹⁷⁰ não passam de abstrações, no entanto, será apenas com a ajuda dessas abstrações que Lukács poderá nomear esses polos possíveis da expressão poética (no sentido da *Dichtung*). E, interessado que está em pensar a essência e a forma do ensaio, desse meio de expressão que tocaria as mesmas questões que a poesia aborda (as conexões entre homem, destino e mundo, ou, em outras palavras, a vida) só que de um modo específico, Lukács encaminha sua argumentação em direção ao ensaio do seguinte modo: “e o que mais resolutamente rompe com as imagens, transcendendo-as com mais violência, são os escritos dos críticos, dos platônicos e dos místicos”.¹⁷¹ Desse modo, ficam então indicados os motivos pelos quais esse tipo de sensibilidade (a da crítica) exige uma forma de expressão artística própria e autônoma (a do ensaio). Nessa passagem, fica evidente – ainda que de modo confuso –, as relações que a forma do ensaio teria com a doutrina platônica das ideias. Se Lukács é pioneiro em pensar a questão do ensaio enquanto forma (até então, por exemplo, o ensaio é pensado como um gênero, como vimos, inventado por Montaigne), a palavra *forma* carrega consigo a ambivalência tanto de ser uma *forma artística*, ou seja, um meio de expressão próprio, como a *forma da ideia*, ou seja, aquilo que guarda relações com a abstração, com

¹⁶⁷ Ibidem, p. 36.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 37.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 37.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 37.

¹⁷¹ Ibidem, p. 37.

o mundo das ideias, de base platônica.¹⁷² Essa ambiguidade entre o material e o conceitual que a palavra *forma* carrega permanecerá presente e atuante no pensamento, por exemplo, de Walter Benjamin.

Pensando ainda a especificidade do ensaio diante das demais formas de arte, Lukács retoma o ensinamento de Popper segundo o qual a exigência imposta a tudo que é artisticamente configurado seria a unidade da matéria de uma obra. Ou seja, nesse sentido, é necessário para a unidade da obra que “tudo seja formado a partir da mesma matéria” e que “todas as suas partes sejam visivelmente ordenadas a partir de um único ponto”.¹⁷³ Este, por sua vez, dirá Lukács, seria o maior desafio à escrita do ensaio, tendo em vista que “o equilíbrio na multiplicidade das coisas, a rica articulação na massa de uma matéria uniforme”¹⁷⁴ seria seu objetivo. Porém, existem vivências que não encontrariam expressão e equilíbrio em nenhuma imagem, em nenhuma poesia, mas que, apesar disso, anseiam por uma expressão. Aqui, trata-se da vivência intelectual, da vivência conceitual:

A pergunta lançada de maneira imediata: o que é a vida, o homem, o destino? Porém, apenas como pergunta, pois a resposta tampouco pode levar a uma solução, como na ciência ou na filosofia, sendo muito mais, como em todo tipo de poesia, símbolo, destino, tragédia. (...) Nenhuma exterioridade serve para expressar esse tipo de vivência individual – como, então, a poesia poderia lhe dar forma?¹⁷⁵

Aquilo que não pode receber uma forma pela poesia terá seu lugar, pois, na forma do ensaio. Se toda escrita poética (seja a da poesia, seja a do ensaio) representa o mundo no modo de uma relação com o destino, o problema do destino determina, assim, o

¹⁷² A relação entre crítica e platonismo (utilizada muitas vezes como sinônimo em Lukács) é abordada de modo mais claro e enfático no ensaio que se segue à carta de abertura do livro *A alma e as formas*. Em “Platonismo, poesia e as formas: Rudolf Kassner”, Lukács diz assim: “*O platônico traz vivo dentro de si algo para o qual nunca encontra uma rima; sempre anseia por algo que nunca poderá alcançar. Os pensamentos também são para ele apenas uma matéria bruta, apenas um caminho para chegar a algum lugar, mas o caminho em si representa para ele o máximo, o fato irredutível de sua vida – desenvolve-se incessantemente e, apesar disso, nunca atinge a sua meta. O que gostaria de dizer é sempre mais – ou menos – do que aquilo que está em condições de dizer, e apenas o discreto acompanhamento das coisas não ditas transforma seus escritos em música. Nunca é capaz de dizer tudo a partir de si mesmo, nunca é capaz de se doar inteiramente a uma coisa, suas formas nunca são plenamente preenchidas ou suficientemente abrangentes; a análise, a prosa, é a sua forma. O poeta fala sempre de si mesmo, qualquer que seja a sua canção; o platônico não ousa sequer pensar alto sobre si mesmo, vivenciando sua vida somente por meio da obra de outrem, pois é compreendendo o outro que se aproxima de si mesmo*”. Grifos meus. Cf. LUKÁCS, G. *Op. cit.*, p. 58.

¹⁷³ LUKÁCS, G. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper” *In: A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 38.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 38.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 39.

problema da forma. Essa coexistência entre o universal e o particular – entre *a* vida e a *vida*, nos termos lukacsianos – é tão forte que um elemento nunca vem à tona sem o outro, e uma separação, também aqui, só é possível na abstração. Portanto, a separação que Lukács propõe parece ser mais uma distinção de ênfase: a poesia obteria do destino “seu perfil, sua forma, e a forma, por sua vez, sempre aparece nela como destino”;¹⁷⁶ no ensaio, “a forma se faz destino, princípio criador de destino”.¹⁷⁷ E essa diferença significaria o seguinte: o destino, ao retirar as coisas da vida prosaica, acentuaria apenas o que é relevante, eliminando aquilo que não seria essencial. As formas, assim, dariam unidade a uma matéria que, de outro modo, estaria fragmentaria e dispersamente cindida no todo. A forma, vista como algo elaborado, determinaria os limites entre aquilo que seria justamente estranho à essência. Contudo, uma vez que o destino é o que ordena as coisas, não existe destino nos escritos do ensaísta, pois ele se apresentaria de modo tão rarefeito e imaterial nos ensaios que ele seria “tão importante para lhes dar uma forma quanto eles são desprovidos de qualquer tendência ou possibilidade natural de se condensar em forma”.¹⁷⁸

Por isso, de algum modo, todos os ensaios, ao falarem das coisas, falam, ao mesmo tempo, das formas. O crítico é aquele que enxerga o destino nas formas, aquele cuja vivência intelectual é o que há de realmente vivo em seus escritos. Nascida de uma “consideração simbólica dos símbolos da vida”, a forma obtém dessa vivência uma “vida própria”, tornando-se uma concepção de mundo, um ponto de vista, uma tomada de posição diante da vida da qual surge – enfim, uma possibilidade de reconfigurar e recriar essa mesma vida.¹⁷⁹

Portanto, se a forma é a realidade dos escritos do crítico, se ela é o modo pelo qual ele dirige suas perguntas à vida, então esse é o motivo pelo qual a literatura e a arte são os materiais típicos do ensaio na modernidade, justamente por serem elas aquilo que nos afetaria pela *forma*. Mas, como dito anteriormente, essa é tão somente a matéria típica do ensaio, não a única, pois, para Lukács, “o ensaísta necessita da forma apenas como vivência, sua necessidade é, pois, apenas a da vida da forma, da realidade anímica que nela pulsa”.¹⁸⁰ Essa realidade – a “vida das formas” ou simplesmente *a* vida – é passível de ser encontrada ou projetada em toda e qualquer exteriorização sensível e imediata da

¹⁷⁶ Ibidem, p. 39.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 39.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 40.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 40.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 41.

vida, contudo, de fato, para Lukács, “a literatura, a arte e a filosofia correm aberta e retilineamente para as formas”.¹⁸¹ Se na maioria dos casos a crítica e o ensaio falariam de “imagens, livros e ideias”,¹⁸² qual a relação de verdade estabelecida pelo crítico com aquilo que é por ele, no ensaio, apresentado? Diferentemente da poesia, onde o poeta não teria, a princípio, qualquer relação de “fidelidade” entre a matéria de que parte para criar e o resultado de sua obra, no caso do ensaio, como ele de objetos já formados, ou seja, de algo que “já existiu”, Lukács nos diz:

(...) faz parte da sua essência não extrair coisas novas do nada, mas simplesmente reordenar coisas que em algum momento foram vivas. E como só as reordena, como não cria formas novas a partir do informe, o ensaio também está vinculado às coisas, tendo sempre que expressar a ‘verdade’ sobre elas, de encontrar expressão para sua essência. Talvez o modo mais breve de expressar essa diferença seja o seguinte: a poesia retira seus motivos da vida (e da arte); para o ensaio, a arte (e a vida) servem de modelo.¹⁸³

Como a arte retira seus motivos da vida e o ensaio teria a arte como modelo, no ensaio a vida apareceria *indiretamente*, ou, se quisermos, *mediada* pelas formas. Para exemplificar essa relação indireta entre arte e vida, Lukács, comenta o caso das pinturas de retrato que nos colocariam, sempre, diante de um paradoxo: quando estamos diante de uma paisagem quase nunca nos perguntamos sobre a semelhança da imagem pintada com a paisagem real, mas, diante de um retrato, essa pergunta é impossível de não ser feita, mesmo que não se conheça o modelo “real” ao qual o retrato esteja atrelado – esteja retratando. Diante de um retrato feito por Velázquez é possível dizer “como é parecido” e com isso dizer algo sobre o quadro. Para Lukács, os retratos significativos nos dariam, além de sensações artísticas, uma sensação específica: “a da vida de um homem que um dia viveu de verdade e que suscita o sentimento de que sua vida foi exatamente como mostram as cores e linhas”.¹⁸⁴ É de modo análogo que Lukács diz conceber a “verdade” do ensaio. “Também aqui há uma luta pela verdade, pela corporificação da vida que se capturou de um homem, de uma época, de uma forma; no entanto, depende apenas da intensidade do trabalho e da visão que o escrito nos passe uma sugestão dessa vida

¹⁸¹ Ibidem, p. 41.

¹⁸² Ibidem, p. 43.

¹⁸³ Ibidem, p. 43.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 44.

única”.¹⁸⁵ Assim, o ensaio criaria a partir de si mesmo todos os pressupostos para a validade de suas visões.

Apesar de o ensaio ser uma forma de escrita poética (no sentido da *Dichtung*) bastante antiga, para Lukács essa forma “segue sem concluir o caminho que sua irmã, a poesia, já percorreu há tempos: o do desenvolvimento rumo à autonomia a partir de uma unidade primitiva, indiferenciada, com a ciência, a moral e a arte”.¹⁸⁶ No entanto, para ele, o começo desse caminho rumo à autonomia de sua forma fora “grandioso”, contudo, nunca mais igualado em sua realização. E o exemplo de autonomia da forma do ensaio não seria moderno, mas sim antigo: Platão seria, para Lukács, “o maior ensaísta que viveu e escreveu” por ter extraído “tudo da vida que o cercava imediatamente” e sem “nenhuma mediação”.¹⁸⁷ E a razão disso seria por ele conciliar em sua vivência e em seus escritos, vida e forma. Suas perguntas destinavam-se e vinculavam-se à vida vivente e, além disso, Platão encontrou um homem “cuja essência e cujo destino eram a essência e o destino paradigmáticos de sua forma” -- Sócrates.

Utilizando o destino deste filósofo como veículo de suas perguntas endereçadas à vida, a vida de Sócrates é, sob a perspectiva lukacsiana, a vida típica para a forma do ensaio, “típica como nenhuma outra para qualquer outro gênero poético; com a única exceção de Édipo para a tragédia”.¹⁸⁸ Ao viver se colocando questões para si e para os outros, Sócrates viveu, para ele, “sempre nas questões últimas”, vivendo, mesmo na vida cotidiana e prosaica uma vida conceitual e formal: “Os conceitos nos quais encerrou a vida foram vividos por ele com a mais intensa e imediata energia vital, sendo tudo o mais apenas uma parábola dessa única realidade verdadeira, significativa apenas como meio de expressão de suas vivências”.¹⁸⁹ Penso que aqui Lukács, de algum modo, antecipa a elaboração deleuziana de propor Sócrates como um personagem conceitual, ou seja, como uma forma, como um dispositivo “literário”, leia-se aqui também, formal de Platão para dirigir suas perguntas à vida e ao pensamento. Com isso, Lukács parece propor que o crítico expressa seu sentimento diante da vida sob o ponto de vista do conceito na forma do ensaio. Assim, desde essa perspectiva, Platão foi um “crítico”, um ensaísta. Na modernidade, a crítica será determinada pelo conteúdo dos escritos do crítico de arte, que

¹⁸⁵ Ibidem, p. 44.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 47.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 47.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 47.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 47.

trata, majoritariamente, de poesia e arte e não conhece “nenhum Sócrates cujo destino lhe possa servir de trampolim para as questões fundamentais”.¹⁹⁰

Assim, o ensaísta seria um tipo “puro” de precursor, aquele que teria a força de produzir algum futuro a partir e a despeito do destino daquele ou daquilo que anuncia. E esse futuro *enformado*, por ser um ponto de vista, é a afirmação da condição fragmentária tanto do ensaio quanto do ensaísta diante “das pequenas perfeições da exatidão científica e do frescor impressionista”.¹⁹¹ Por isso, o ensaio seria um estágio anterior ao sistema, anterior, por fim, à totalização do saber e da condição humana. Sendo o ensaio algo apenas “provisório e circunstancial”, seria por isso que ele precisaria produzir sua verdade e seus valores autonomamente. Sendo uma espécie de *fim em si mesmo*, o ensaio é sobretudo *o fim de um caminho*. Nesse sentido,

Caminho e fim não formam uma unidade nem compõem um par de iguais, mas têm uma coexistência: nenhum fim é atingido ou mesmo concebido sem que se trilhe incessante e renovadamente um caminho; não é um ficar, mas um chegar, não é um repouso, mas uma escalada. Assim, o ensaio parece justificar-se como um meio necessário (...).¹⁹²

Por ser uma tomada de posição ante a totalidade da vida, o ensaio configura-se, para Lukács, antes do sistema e retira de si próprio seus pressupostos, criando uma unidade, um mundo coeso dentro de suas limitações. Desse modo, ele parece configurar “um exemplo, uma alusão” e não um sistema. E, ao inscrever, em sua criação, um “mundo inteiro”, sua finalidade é a de “trazer à eternidade, justamente em sua singularidade, algo que um dia existiu”.¹⁹³ Se, de acordo com Lukács, o ensaio for como um tribunal, sua essência não é, como seria no tribunal do sistema, a sentença, mas sim o processo de julgamento.

É assim, portanto, que Lukács encerra sua carta a Leo Popper “Sobre a forma e a essência do ensaio”: reafirmando o ensaio como forma de arte, já que o sistema seria a forma da filosofia e os conteúdos seriam aquilo que interessa à ciência. Somente ao contrapor o ensaio ao sistema “não soaria contraditório, ambíguo e equívoco referi-lo como obra de arte e ao mesmo tempo ressaltar enfaticamente suas diferenças em relação à arte”¹⁹⁴, pois o ensaio se posiciona diante da vida de modo análogo às obras de arte,

¹⁹⁰ Ibidem, p. 49.

¹⁹¹ Ibidem, p. 51.

¹⁹² Ibidem, p. 52.

¹⁹³ Ibidem, p. 52.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 53.

contudo, apenas seu gesto soberano de tomada de posição pode ser lido como o mesmo – “fora isso, não resta mais nenhum contato entre eles”.¹⁹⁵

Adorno, algumas décadas depois de Lukács e fortemente influenciado por seu texto retornará ao problema da forma do ensaio, interessado menos em sua essência e mais em sua negatividade, ao considerá-lo como uma forma filosófica contraposta ao sistema.

2.1.2 Ensaio como forma de arte ou como forma filosófica: a diferença de Adorno

Como vimos, é atribuído a Lukács o pioneirismo em considerar o ensaio como uma forma a ser analisada detidamente. Na famosa carta de 1910 endereçada a Leo Popper (“Sobre a forma e a essência do ensaio”), é apresentada uma interrogação filosófica sobre a forma do ensaio como um gênero autônomo. Para Lukács, o ensaio deve ser considerado como uma forma de arte específica: a arte da crítica (de arte).

Diferentemente da ciência e da filosofia que nos afetam pelos conteúdos, a arte – e, assim, também o ensaio – nos afetaria pelas formas. E essas formas estariam atreladas à vida. Ao falar de obras de arte diretamente, o ensaísta estaria falando indiretamente da vida que está enformada pelas obras. Gênero híbrido por excelência, o ensaio é, assim, o lugar da vida das formas. Sua diferença com relação à poesia é que ela dá a ilusão de vida com aquilo que representa; já o ensaio “cria a partir de si mesmo todos os pressupostos para o efeito de persuasão e validade de suas visões”¹⁹⁶. Assim, ao colocar-se como critério de validade de um ensaio nada a não ser o desenvolvimento de uma lei interna, via de regra, atrelada à apresentação de uma obra de arte, o caráter de verdade do ensaio não estaria, diferentemente da ciência, na validade dos conteúdos apresentados no texto. Dois ensaios não podem se contradizer, pois cada um deles engendra mundos diferentes. Vida e verdade, no ensaio, não exigem critério externo e, sobre essa relação, afirma Lukács: “É certo que o ensaio aspira à verdade; porém, assim como Saul, que saiu em busca do asno de seu pai e encontrou um reino, o ensaísta capaz de buscar a verdade chegará, ao final de seu caminho, a algo que não buscava: a vida.”¹⁹⁷ Assim, a verdade se mostra como o signo de que o ensaio está inevitavelmente atrelado à forma da obra,

¹⁹⁵ Ibidem, p. 53.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 43.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 44.

vinculado necessariamente com uma coisa, deixando para trás com isso “a ilusão da verdade” promovida pelos conteúdos desvinculados da mediação formal.

Anos mais tarde, Lukács irá rever sua teoria do ensaio como forma autônoma de arte, reconhecendo os limites de sua formulação:

Eu pensava ter encontrado a saída na renovação da forma ensaio, da tentativa. Sob a influência do estado de espírito de então, queria dizer que o ensaio, a tentativa, é uma forma de fato particular, única em seu gênero, de representação artística. Esta concepção é, bem entendido, absolutamente indefensável, mas eu não podia pretender uma generalização mais autêntica. Portanto, no prefácio da minha reunião de ensaios publicada em alemão, havia a centelha de uma ideia que eu era incapaz de conduzir até o fim: que os ensaios são de fato antecipações teóricas separadas das consequências finais da sistematização filosófica, o registro de ideias sob formas particulares.¹⁹⁸

Ao reformular aquilo que, agora, parece ser indefensável – afirmar que o ensaio é uma forma de “representação artística” –, o que parece caracterizar o ensaio nessa revisão seria o caráter de “antecipação teórica”, através do “registro das ideias sob formas particulares” em detrimento das consequências de qualquer “sistematização filosófica”. Essa revisão parece ir ao encontro da teoria adorniana do ensaio, formulada pelo próprio Adorno a partir de um posicionamento crítico à tese lukacsiana conforme apresentada na carta que inicia o livro *A alma e as formas*. No texto “O ensaio como forma”, de 1958, Adorno se utiliza da teoria de Lukács para pensar o ensaio nem como forma de arte, nem como momento anterior à sistematização do saber filosófico, mas sim como uma forma própria da escrita filosófica – que deve, no século XX, projetar-se contra o sistema.

Escrito quase quatro décadas depois do ensaio de Lukács, a começar pela diferença que o título de Adorno apresenta – mas que, por sua vez, assim como o ensaio de Lukács, também é um texto de abertura de um livro que é constituído por críticas de literatura –, é possível sugerir que sua intenção, ao pensar a forma do ensaio, é a de desessencializá-la. *Sobre a forma e a essência do ensaio torna-se o ensaio como forma*. Discordando de saída da principal tese de Lukács para definir o ensaio positivamente em sua autonomia – a de que ele seria uma forma de arte específica –, o título adorniano apresenta-se como uma apropriação e uma modificação e, num só gesto, ele afirma sua relação de hereditariedade com o pensamento do jovem Lukács sobre o ensaio e nega criticamente a continuidade desse “legado”. Ao partir do título lukacsiano e operando

¹⁹⁸ LUKÁCS, G. *apud* BARBOSA, R. *Op. Cit.* 1992, p. 11-12

nele uma espécie de redução crítica, Adorno parece mais interessado não em decidir ontologicamente o que é o ser do ensaio, mas sim em ver como essa forma de organização do pensamento pode atuar na filosofia e quais campos de possibilidades isso abriria para a reflexão.

Ao iniciar “O ensaio como forma”, já no primeiro parágrafo – que, por sinal, se estende longamente –, Adorno faz referência em pelo menos três momentos a Lukács. Primeiro, ele apresenta o problema da autonomia da forma do ensaio como Lukács o elabora em “Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper”, qual seja, o de que esta forma não é vista como uma forma de expressão autônoma se comparada à literatura (sua “irmã”) e por isso, muitas vezes é vista como uma forma “menor” no âmbito acadêmico (especificamente o da Filosofia). Em seguida, insere o jovem filósofo húngaro na tradição de ensaístas alemães – junto com Simmel, Kassner e Benjamin – para, por fim, se contrapor à sua teoria do ensaio como uma forma de arte. Ou seja, a partir do parágrafo de abertura do texto podemos afirmar que Adorno concorda com Lukács que é preciso se debruçar sobre o problema da autonomia da forma do ensaio, que ele reconhece o trabalho ensaístico de Lukács em *A alma e as formas*, mas que discorda da conclusão apresentada pelo jovem filósofo para o problema do ensaio. Interessado que está em pensar a forma do ensaio no âmbito da filosofia acadêmica, e, mais especificamente, no âmbito da filosofia acadêmica alemã, a qual reconhecia ser fortemente influenciada pelo idealismo e seus sistemas e que, mesmo após a experiência totalitária do nazismo, ainda estava impregnada por um positivismo científico em todas as dimensões do pensamento, interessa a Adorno se colocar criticamente diante do senso comum que identifica “conhecimento com ciência organizada” e exclui como “impuro” tudo aquilo que não se submete a tal “síntese” e, assim, direcionar a filosofia negativamente ao sistema.¹⁹⁹

Entretanto, a princípio – e nesse ponto Adorno novamente concorda com Lukács –, o preconceito na filosofia contra o ensaio adviria do fato de ele se dedicar “à especulação sobre objetos culturalmente pré-formados”, sendo que a corporação acadêmica apenas tolera (e identifica) como filosofia aquilo que se apresenta como “universal” e “permanente”. Num tal contexto institucional de pensamento filosófico, as obras particulares só interessariam na medida em que se tornassem exemplos das “categorias universais”, nunca em si mesmas. É assim, pois, que para Adorno o ensaio

¹⁹⁹ ADORNO, T. “O ensaio como forma” In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 15.

provoca resistência, no contexto filosófico, político e cultural em que escreve seu texto, por evocar “aquela liberdade de espírito que, após o fracasso de um Iluminismo cada vez mais morno desde a era leibniziana, até hoje não conseguiu se desenvolver adequadamente, nem mesmo sob as condições de uma liberdade formal”.²⁰⁰ Como o ensaio decide prestar atenção ao particular, não admitindo que seu âmbito de competência lhe seja prescrito nem *a priori* nem exteriormente àquilo que toma como objeto de reflexão, ele se coloca diante dos objetos do mundo com a disponibilidade e o entusiasmo de quem não se importa em levar adiante aquilo que outros já pensaram e fizeram e nem deseja ir até a origem das coisas. Por isso, o ensaio convocaria para a filosofia e para o pensamento não as ideias de criação original ou de questões primeiras e universais, mas sim as ideias de “felicidade e jogo”, ou seja, daquilo que move o pensamento desde uma posição contingente e desejante.²⁰¹

Como no ensaio nenhum princípio ou pressuposto deve guiar a interpretação *a priori* do objeto de que se deseja conhecer, ele opera com critérios distintos daqueles estabelecidos pela ciência e pelo sistema (que, via de regra, se utilizam de modelos indutivos ou dedutivos), seus critérios alternativos seriam tanto a “compatibilidade com o texto [leia-se, objeto]” quanto a “capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto”.²⁰² E, por apresentar tais critérios, que seriam alternativos à ciência e ao sistema, o ensaio parece alimentar uma aproximação com a arte, mais especificamente com a “autonomia estética” pertinente aos objetos artísticos, embora, para Adorno – e esse é o ponto crucial de discordância entre ele e a teoria elaborada por Lukács – o ensaio, por mais que se assemelhe à arte por desejar uma autonomia formal, se diferencia desta por ter como “meio específico” os conceitos e por sua pretensão à verdade “desprovida de aparência estética”.²⁰³ Ou seja: por mais que o ensaio seja uma forma, ele não é uma obra, pois ele não se *apresenta* como uma obra.

No entanto, por mais que Adorno ressalte o seu ponto de discordância com a elaboração de Lukács, ele não pretende de modo algum se aproximar daquilo que nomeia como “máxima positivista”, leia-se, do paradigma científico que pensa ser possível falar de qualquer conteúdo de um único modo sem levar em conta justamente o modo de *apresentação*. Essa lógica, não indo além da mera separação entre conteúdo e forma,

²⁰⁰ Ibidem, p. 16.

²⁰¹ Ibidem, p. 17.

²⁰² Ibidem, p. 18.

²⁰³ Ibidem, p. 18.

pensaria a forma apenas como uma convenção “alheia às exigências do assunto”.²⁰⁴ Segundo essa concepção, qualquer vestígio de expressividade, ou seja, de explicitação do sujeito que se relaciona com o objeto que deseja conhecer ameaçaria a suposta objetividade do objeto a ser conhecido e, por isso, os traços subjetivos que mediam, possibilitam e conformam o conhecimento devem ser apagados.

Mais adiante no texto, ao retomar a questão da forma, Adorno se apropria de um tema lukacsiano presente na carta a Leo Popper, mas sem fazer referência a mesma, que diz respeito a pensar a intuição intelectual.²⁰⁵ Se em *A alma e as formas* o ensaio seria a forma que, de modo distinto à poesia, daria conta de expressar a intuição intelectual, culminando, assim, ser o destino do ensaio a expressão dessa vivência – que poderia ser chamada também de intelectual –, Adorno se posiciona criticamente a esse projeto de ensaio. Isso faz com que “O ensaio como forma” se apresente fortemente como uma crítica à ontologização das formas em geral e especificamente da forma do ensaio (mas, se quisermos dizer de outro modo, também da linguagem). Interessa mais a ele pensar justamente o ensaio em termos epistemológicos e formais como não identidade entre aquilo que é *apresentado reflexivamente* e aquilo que existe antes dessa operação de pensamento. Essa guinada mais à teoria do conhecimento que à ontologia faz com que Adorno aproxime (mesmo sem citar explicitamente) um fundo ontologizante da teoria lukacsiana do ensaio com a fenomenologia de Heidegger. Esta, na interpretação de Adorno, tentaria fornecer certo “jargão da autenticidade” baseado numa concepção ontológica da linguagem (que identificaria justamente ser e conhecer ou ser e linguagem). Nesse sentido, por exemplo, a forma “negativa” do pesquisador se comportaria de modo crítico diante desse apelo ontologizante da linguagem, mantendo, para Adorno, “sua fidelidade à estética” ao rebelar-se “contra a linguagem em geral”, utilizando tabelas que confessariam sem rodeios a “reificação de sua consciência, encontrando uma espécie de forma para essa reificação sem precisar recorrer a um apologético empréstimo da arte”.²⁰⁶ Isso significa dizer, para Adorno, que arte, filosofia e ciência podem se irmanar na reificação quando os ideais de “asseio” e “pureza” organizados pelos “valores eternos” dominam todos os âmbitos da vida, trazendo consigo não os signos da liberdade e da não-identidade, mas as marcas de uma ordem repressiva. Ordem repressiva esta que, por sua vez, se explicita no caráter sistemático (ou sistematizante) do pensamento reificado.

²⁰⁴ Ibidem, p. 18.

²⁰⁵ Cf. LUKÁCS, G. *Op. cit.*, p. 39.

²⁰⁶ Ibidem, p. 21.

Ao pensar o ensaio no âmbito filosófico como crítica ao sistema, Adorno volta a criticar Lukács. Mais especificamente, ele faz isso para ressaltar a diferença que o surgimento dessa forma de escrita (e, por sua vez, de produção de conhecimento) proporcionou a partir de sua elaboração em Montaigne. Enfatizando a atenção que o ensaio oferece às pequenas coisas e a coisas desimportantes, essa “menoridade” do ensaio seria um procedimento irônico que, indiretamente, formularia a profundidade do pensamento diante da vida e de suas questões a partir da concretude do mundo. Assim, para Adorno, a crítica ao sistema que se utiliza do método aparece como característica intrínseca ao pensamento ensaístico e, diferentemente da perspectiva de Lukács, o filósofo alemão não percebe o ensaio como uma etapa anterior ao verdadeiro pensamento filosófico – que seria, por princípio, sistemático. Para o ensaio, não haveria nenhuma “dignidade ontológica” no resultado de uma abstração que não considera o individual, o particular de onde esse mesmo conceito teria sido subsumido. Assim, não é a vida das formas que interessaria ao ensaio; muito pelo contrário. Uma vez que não há identidade entre o mundo das coisas e o mundo das ideias (ou entre o que são as coisas e como as conhecemos), o ensaio se posiciona criticamente justamente nessa trincheira: entre arte e filosofia – e contra o positivismo científico.

2.2. Benjamin: a exposição e o desvio

Ainda no começo do século XX, influenciado fortemente por Lukács, Walter Benjamin elabora um pensamento sobre a forma de apresentação da filosofia que guiará também as reflexões acerca do ensaio.

É próprio da literatura filosófica o ter de confrontar-se a cada passo com a questão da apresentação. Na sua forma acabada, essa literatura apresentar-se-á como doutrina, mas o simples pensamento não tem o poder de lhe conferir esse caráter acabado. A doutrina filosófica assenta na codificação histórica.²⁰⁷

Estas frases, que iniciam o prólogo epistemológico-crítico de *Origem do drama trágico alemão*, de 1924, reabilitam, de uma só vez, a dimensão estética e histórica do pensamento filosófico. Tomando a instância mais hierarquicamente inferiorizada da filosofia (pelos menos desde a carta VII de Platão),²⁰⁸ o texto, como sendo o *locus* privilegiado do pensamento (a materialidade na qual ele se expressa), Benjamin se opõe à metafísica transcendental que pretende, pelo menos de modo explícito desde Descartes, “invocar” a verdade “*more geométrico*”.²⁰⁹ Ao explicitar a tarefa da escrita filosófica, qual seja, a de apresentar a verdade, Benjamin evidencia a relação intrínseca que há entre história, linguagem e verdade ou, em outras palavras, entre verdade e exposição da verdade. Isso significa pensar a filosofia de uma forma outra, colocando em xeque a filosofia da representação que, a partir da ideia de sistema, quer apagar a linguagem para representar a verdade como que de modo puro, ou seja, sem mediações.²¹⁰

²⁰⁷ BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011, p. 15. Tradução modificada.

²⁰⁸ Desde o início da história da filosofia, mas principalmente com Platão, há uma hierarquia ontológica da fala em relação à escrita. Benjamin, ao situar a filosofia na especificidade da lida com o texto escrito – que deve ser interpretado –, ou seja, na materialidade da escrita, opõe-se já ao que, mais tarde, Jacques Derrida chamará de “logocentrismo” – a tradição metafísica da filosofia centrada em Platão. No “logocentrismo”, o significado transcendental (a verdade ou a ideia) é traduzido primeiro pelo significante, a fala, que representa o significado transcendental. A escrita, dentro da lógica logocêntrica, seria uma espécie de significante do significante, estando três graus distante da verdade – de modo análogo à arte conforme apresentada na *República*. É curioso notar a analogia entre o filósofo (aquele que fala) e o artista (aquele que escreve ou enforma) como apresentada na *República*, analogia de mesma proporção à descrita por Derrida e à qual Benjamin se contrapõe.

²⁰⁹ BENJAMIN, W. *Op. cit.*, p. 15-16.

²¹⁰ Em alemão, as palavras que estão em jogo na relação entre “apresentação” e “representação” da verdade são, respectivamente, *Darstellung* e *Vorstellung*. Para uma discussão elaborada deste tema em Walter Benjamin, Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (ou Verdade e beleza)” In: *Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. 34, 2015.

A crítica ao sistema está relacionada, em Benjamin, com a questão da apresentação ou exposição (em alemão, *Darstellung*) do pensamento contra a ideia (sistemática) de representação (em alemão, *Vorstellung*). Para ele, a compreensão da filosofia como a representação das verdades racionais e inatas, ou seja, pertinentes à mente do sujeito de conhecimento e, por isso, indiferentes às condições materiais seja de lida com os objetos, seja de apresentação dos resultados dessa lida é demasiado rasa e quiçá falsa.²¹¹ Por isso, Benjamin desloca a produção de conhecimento (e, com isso, da verdade) para o exercício da *interpretação* que se conforma através da materialização de um texto. Esse deslocamento de uma filosofia da subjetividade para uma filosofia da linguagem, da ideia de que a verdade se dá na mente para a de que a verdade se dá no texto, só é efetivo se se pensar a linguagem e o texto fora do âmbito da representação. O ensaio, nesse sentido, possibilitaria um acesso ou uma convivência com a verdade e com o saber por ele se manifestar como uma tentativa de aproximação dos objetos, não pretendendo capturá-los e dizê-los em sua totalidade. Todo sistema se pretende como definitivo; o ensaio jamais quer isso. A filosofia da representação busca eliminar a interferência da linguagem na verdade. A tentativa de exposição matemática do pensamento é uma tentativa de negação de como a apresentação altera a verdade. Apagar a historicidade da linguagem seria uma tentativa de apagamento da incontornabilidade da apresentação da verdade na linguagem que é, por si mesma, histórica. Usá-la como metáfora para uma lente transparente que dá acesso às coisas pressupõe conceber a verdade como exterior à linguagem e, por isso mesmo, como representada e não *construída* no texto, na língua, no gesto de escrever.

Para Benjamin, a preponderância filosófica da escrita sobre a fala se dá porque é próprio a ela, a cada vez, parar e recomeçar. A escrita é, assim, análoga à contemplação: interrompe, para, recomeça e, com isso, faz refletir. É um curso que nunca vai direto à coisa, ela mesma inexprimível, mas está sempre a rodeá-la, aceitando os seus desvios, elaborando seus possíveis modos de enunciação e não se deixando desanimar por sua inconclusibilidade, pois é esta indefinição mesma que a impulsiona sempre de volta à

²¹¹ Vale lembrar aqui que para Benjamin filosofia e conhecimento são dois âmbitos distintos. Enquanto o conhecimento visa, pela proximidade com os objetos, a posse e a dominação de um conteúdo para dizer o que cada coisa é completamente, a filosofia estaria relacionada à contemplação dos objetos e se caracterizaria pela distância que possibilita a permanência da existência das coisas. O conhecimento, que seria o resultado da ciência, destruiria os objetos pela proximidade que busca decompor. A filosofia salvaria os objetos pela distância com que procura falar sobre eles. Enquanto o conhecimento, utilizando o método, busca a aquisição do objeto e, para tanto, abole a distância que dele o separa, a filosofia, pelo contrário, requer uma espécie de movimento de separação pelo qual, de dentro do ser, podemos perguntar por ele. Nesse sentido, a contemplação filosófica precisa, sempre, voltar incessantemente ao contemplado.

busca. Esse movimento contínuo de certa “errância” seria aquilo que caracterizaria o exercício do método filosófico, não a linearidade cartesiana:

Método é caminho não direto. A apresentação como caminho não direto: é esse o caráter metodológico do tratado. A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo.²¹²

Reabilitando a dimensão textual da filosofia, Benjamin pretende (re)inserir na própria forma de apresentação do pensamento o espanto, aquela experiência que dá origem ao pensar filosófico, como sugere Sócrates no *Teeteto*. Gesto original que move, provoca deslocamentos e, por isso, impulsiona a reflexão. Se nesta concepção a razão já é linguagem, então, não há como a razão dominar externamente a linguagem. A linguagem não é um meio (*Mitte*) para uma finalidade exterior, mas o meio próprio (*Medium*), o ambiente em que o pensamento se movimenta. Nesse sentido, Gagnebin diz:

A expressão ‘exposição da verdade’ indica, por um lado, que a filosofia tem por tarefa expor, mostrar, apresentar a verdade; mas significa também, por outro lado, que a verdade só pode existir quando exposta, quando se apresenta e se mostra a si mesma. No primeiro momento, a filosofia é a força expositiva e apresentadora; no segundo, é a própria verdade que guarda um movimento essencial de exposição de si mesma. Esses dois momentos são complementares e indissociáveis. A filosofia só é capaz de mostrar, expor, apresentar a verdade, se respeitar a indissociabilidade desta última com a linguagem (...) E também a verdade deve, essencialmente, expor-se a si mesma; ou, no limite, a verdade não pode existir em si mesma como autoridade soberana e inefável, mas se realiza apenas por meio de sua autoexposição nas artes e na linguagem.²¹³

E é a partir desse desejo, de busca incessante pela verdade do objeto, que se desenvolve no texto de Benjamin a relação entre a verdade e a beleza, a partir de uma

²¹² BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 16-17.

²¹³ GAGNEBIN, *Op. cit.*, p. 68-69. A autora usa aqui o termo “exposição”, ao invés do termo “apresentação”. Em geral, porém, como ela mesma argumenta no ensaio referido, os dois termos são traduções igualmente apropriadas para o alemão "Darstellung". Ver nota anterior.

reflexão sobre o desejo erótico. Interpretando de modo “herético” *O Banquete*, de Platão, Benjamin afirma que “Eros (...) não trai o seu impulso originário ao orientar o seu desejo no sentido da verdade, pois também a verdade é bela.”²¹⁴ O impulso do desejo em direção à verdade é justificado pela beleza da verdade, por sua manifestação enquanto bela. O filósofo, enquanto desejante, busca a verdade mesmo em seus caminhos desviantes porque a verdade aparece a ele como manifestação bela, como objeto belo do desejo e não como objeto a ser possuído pelo conhecimento. E é essa beleza que move o filósofo em direção à verdade. A verdade é bela, portanto, porque aparece àquele que a busca como bela: “E o é, não tanto em si, mas para Eros. Afinal, a mesma relação determina o amor humano: o ser humano é belo para aquele que ama, e não em si (...). O mesmo se passa com a verdade: ela não é bela em si, mas para aquele que a busca.”²¹⁵ E isso quer dizer que é cada configuração sensível da verdade que se determina bela na medida em que é contemplada pela filosofia e, claro, fixada em uma forma material – no caso, o ensaio. Sua beleza só pode ser “testemunhada” em cada configuração singular e não a partir de um universal suprassensível que organize toda a sensibilidade. Em Benjamin, não é só a beleza que é um momento da verdade, e, assim, justificada de acordo com essa verdade colocada como fim último: também a verdade necessita da beleza para se efetivar, depende dela e só nela tem existência. E assim o filósofo segue a verdade por todos os caminhos nos quais ela se manifesta, sem buscar a sua apropriação pelo entendimento, mas a justificação de seu desejo.

O amante não entende a beleza como um momento sensível de ocultação da verdade inteligível, momento que deverá ser ultrapassado para que se chegue à plenitude da ideia suprassensível, como se vê na leitura tradicional dos textos platônicos. A verdade buscada deve, ao contrário, ser aquela que faz justiça à beleza, aos caminhos tortuosos, desviantes, pelos quais essa verdade mesma necessariamente se manifesta: “a verdade não é desvelamento que destrói o mistério, mas antes uma revelação que lhe faz justiça”.²¹⁶ E por fazer justiça ao mistério, deve-se entender fazer justiça ao belo, à sensibilidade e ao desejo; à apresentação sensível da verdade nos seus fenômenos materiais. E Platão faz isso “ao atribuir à verdade a capacidade de garantir o ser do belo. É nesse sentido que ele apresenta a verdade como conteúdo do belo”.²¹⁷

²¹⁴ BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 19.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 19.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 19.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 19.

Já que verdade e beleza estão, nesta perspectiva, sempre relacionadas, talvez seja isso o que pressente o ensaísta ao escrever e que fica, de algum modo, como resto – rastro, traço – no ensaio: como se se tratasse sempre de uma grande dificuldade estar à altura do próprio desejo.

A diferença crucial da consideração lukacsiana em relação à benjaminiana é que, enquanto para o pensador húngaro o ensaio não é a forma da filosofia, já que a filosofia estaria mais interessada nos conteúdos do que na forma de apresentação das ideias, para Benjamin, quando falamos de filosofia, falamos da relação entre beleza e verdade, ou seja: a verdade necessita de uma bela apresentação. Se, no contexto de seu livro, interessado que estava no fim da Idade Média, Benjamin viu no tratado o modo da bela apresentação da verdade, sua elaboração será utilizada, por exemplo, por Adorno, para pensar a forma do ensaio ao longo do século XX. Além disso, Lukács acha ainda, como vimos, que o ensaio é uma forma provisória, sendo o sistema a forma principal da filosofia. Para Benjamin, o tratado (e, podemos também dizer, pois sua obra nos autoriza, o ensaio) é pensado como uma forma filosófica em contraposição ao sistema. O caráter fragmentário do ensaio (a precariedade e o fragmentarismo não são provisórios no pensamento filosófico, mas sim o mais específico da filosofia) “demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*)”.²¹⁸ Contudo, cabe ressaltar, o “desentendimento” sobre o ensaio entre Lukács e Benjamin parece ser, ao mesmo tempo, relativo, visto que Lukács quer ressaltar que o ensaio nos afeta pelas formas e, para Benjamin, filosofia é forma, linguagem. O elemento artístico da filosofia é a tarefa da apresentação, e o filósofo, nesse sentido, tem sido historicamente subordinado ao cientista da pior espécie. Nessa medida, a discordância que aparece na letra de Lukács e na de Benjamin é maior do que aquela que está presente no espírito: ambos parecem ter compreensões afins quanto ao ensaio.

Neste texto de 1924, Benjamin parece querer programaticamente orientar a filosofia em direção à tarefa da apresentação do pensamento ao invés de sua sistematização em conteúdos representados. Um ano mais tarde, em 1925, Theodor Adorno (que nessa época era um jovem estudante de filosofia em formação), tem acesso à tese de Benjamin sobre o drama trágico e fica sobremaneira impactado pela obra. Do impacto dessa leitura, surge uma amizade intelectual que duraria até o fim de suas vidas

²¹⁸ Ibidem, p. 17.

– mesmo depois de 1940, com a terrível morte de Benjamin, Adorno dialoga a todo o tempo com a obra benjaminiana, sobretudo com esses escritos de juventude.

2.2.1. Benjamin e Adorno: uma “camaradagem filosófica”

Theodor Adorno era 11 anos mais jovem do que Walter Benjamin. Um tinha 31 anos de idade e o outro 20, quando, em 1923, conheceram-se em Frankfurt através de Siegfried Kracauer, antigo colega de estudos de Adorno, com o qual costumava ler Kant aos sábados à tarde. Benjamin, naquela ocasião, elaborava o que viria a ser sua tese de habilitação: tratava-se do livro *Origem do drama trágico alemão*, apresentado na e recusado pela Universidade de Frankfurt, em 1925. Esse fato marcaria o fracasso de Benjamin na tentativa de construir para si uma carreira universitária, tentativa que seria abandonada ao longo de sua vida, e a intensificação da sua atividade como crítico de arte em jornais e revistas. Já para Adorno, a leitura da tese de habilitação recusada pela Universidade seria marcante e decisiva para os rumos de seu pensamento e de sua atividade como docente: em 1930, ele apresentou, na mesma instituição que havia recusado a tese benjaminiana sobre o *drama trágico*, sua tese sobre Kierkegaard, fortemente inspirada pelo encontro com o pensamento de Benjamin e recebeu o título de *Privatdozent* pela mesma Universidade de Frankfurt. Nos anos que se seguiram, Adorno apresentou duas conferências (“A atualidade da filosofia”, sua aula inaugural em Frankfurt oferecida em 1931, e “A ideia de história natural”, em 1932) que retomam e desenvolvem questões apresentadas a ele por Benjamin, e dedicou um curso inteiro, também em 1932, ao estudo do livro *Origem do drama trágico alemão*, isso tudo na mesma Universidade que anos antes havia descredenciado academicamente Benjamin. A “camaradagem filosófica”, desde então, é inegável, e acompanhará a vida e a obra de ambos os filósofos.

A amizade entre ambos ganhou força no final da década de 1920, particularmente com uma estadia de Adorno em Berlim, cidade onde Benjamin morou. A partir de 1928, encontros frequentes com leituras e comentários recíprocos dos textos de cada um promoveu tanto a amizade como a aproximação intelectual entre os dois, culminando inclusive na ideia de algo como um programa ou projeto filosófico comum – quando em um desses encontros, Benjamin teria apresentado trechos dos primeiros esboços do que seria o seu “projeto das passagens”. Tal encontro, conforme afirma Luciano Gatti, parece

ter selado a cooperação intelectual entre ambos como uma espécie de “origem mítica”,²¹⁹ sobretudo quando se considera o modo insistente com que Adorno recordou esses escritos ao longo da correspondência que travaram desde então, 1929, até 1940, ano da morte de Benjamin. A descrição desse contexto de início de amizade é apresentada por Luciano Gatti em *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, livro que se dedica, sobretudo a partir da análise da *Correspondência*²²⁰ trocada entre eles, a apresentar o que nomeia como um “diálogo assimétrico” na relação entre esses dois amigos e intelectuais, que seria conformado por uma alternância das posições de influência de cada um desses autores na relação de amizade e troca intelectual que estabeleceram ao longo da vida.²²¹

As cartas trocadas por eles desde então (e que não se interromperam desde 1928 até 1940), demonstram num primeiro momento o impacto que esse encontro causou sobretudo em Adorno. Ainda segundo Gatti, sua produção recebeu um novo rumo a partir de então, que pode ser lido como um comprometimento em certa “reformulação materialista” de intuições originais dos trabalhos de Benjamin, particularmente daqueles produzidos em seu período de juventude, durante as décadas de 1910 e 1920. Benjamin, por sua vez, ao ver o comprometimento e admiração do jovem estudante e futuro professor de filosofia com o seu trabalho intelectual, acolheu Adorno como parte de um pequeno grupo de intelectuais e amigos com os quais dialogava (e do qual Ernst Bloch e Kracauer faziam parte) pelo interesse comum de certa “reorientação materialista de preocupações metafísicas e teológicas sob o impacto da descoberta recente do marxismo”.²²²

O interesse de Adorno em um materialismo desenvolvido a partir desses elementos e voltado para questões filosóficas determinou em grande parte seu comprometimento inicial com o trabalho de Benjamin. Esse comprometimento teórico se explicitou sobretudo nos primeiros anos de sua atuação como docente na Universidade de Frankfurt quando, ao assumir a função, como dito anteriormente, Adorno ofereceu duas conferências programáticas a respeito do materialismo histórico. Além das conferências, em 1932 Adorno também realizou também uma série de seminários sobre o livro *Origem do drama trágico alemão*. Como nota Gatti, a primeira menção à estreita

²¹⁹ GATTI, L. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 15.

²²⁰ ADORNO, T., BENJAMIN, W. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

²²¹ Cf. GATTI, L. *Op. cit.*, “Introdução: um diálogo assimétrico”, p. 13-28.

²²² *Ibidem*, p. 16.

colaboração entre ambos – ou à “camaradagem filosófica”,²²³ como Benjamin a caracterizou no início de sua correspondência com Adorno – encontra-se no comentário que ele faz à aula inaugural de 1931: “Não há dúvida de que esse trabalho é um sucesso e de que ele expõe em sua concisão um registro muito penetrante das ideias mais essenciais do nosso círculo”.²²⁴ Contudo, os anos de exílio apresentaram outra configuração para essa relação.

Com a ascensão do III Reich e a perseguição a judeus e a pensadores vinculados ao pensamento crítico em solo alemão, Benjamin partiu para Paris em março de 1933. Um ano depois foi a vez de Adorno partir para Oxford, na Inglaterra. Assim, deu-se o início do período de exílio de cada um, que refletiu, por sua vez, no aumento da correspondência entre ambos e na impossibilidade cada vez maior de encontros presenciais.

O diálogo intenso a partir de 1934 revelou um Adorno capaz não só de fornecer formulações próprias para problemas discutidos com Benjamin, mas também que tentou interferir, por meio de críticas e comentários, na trajetória intelectual do amigo e “mentor”. É difícil explicar, comenta Gatti, como o contato entre ambos não se interrompeu ou se enfraqueceu diante dessa nova configuração assimétrica, mas sim se intensificou.²²⁵ Se a ideia de um projeto comum não se concretizou na realização de um trabalho em conjunto, como, por exemplo, aquele desenvolvido entre Adorno e Horkheimer na década de 1940,²²⁶ mas ao mesmo tempo não se dissipou em meio ao diálogo, mesmo que frágil em certos momentos, isso é atribuído à nova configuração da amizade nos tempos do exílio. Além disso, nesse momento, a posição de cada um dos amigos em relação ao Instituto de Pesquisa Social²²⁷ tornou-se muitas vezes decisiva no diálogo e na relação.

²²³ Cf. Carte de Benjamin enviada a Adorno em 17 de julho de 1931 *In*: ADORNO, T., BENJAMIN, W. *Op. cit.*, p. 59.

²²⁴ *Ibidem*, p. 57.

²²⁵ GATTI, L. *Op. cit.*, p. 17.

²²⁶ Cf. ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução: Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.

²²⁷ Herdeiro da Primeira Semana Marxista de Trabalho de 1922 organizada por Félix Weil – um recém doutor em ciência política pela Universidade de Tübingen –, o Instituto de Pesquisa Social é o resultado encontrado por parte da esquerda intelectual alemã que não considerava satisfatório ter de tomar uma decisão entre apoiar a Social-Democracia, no poder desde 1919, ou o Partido Comunista Alemão, sob liderança de Moscou. Fundado em 1923, o objetivo do Instituto era voltar-se para uma investigação mais teórica com vistas a ampliar os horizontes do marxismo, deixando claro o foco dos estudos sobre a sociedade contemporânea a partir deste viés. Após o que ficou conhecido como primeira fase do Instituto, que teve como base a direção de Carl Grünberg – historiador e primeiro marxista a ocupar uma cátedra numa universidade alemã –, em que as pesquisas se concentraram de forma mais incisiva no estudo e reprodução de um marxismo de viés mais ortodoxo, Max Horkheimer, a partir de 1931, assume a direção

Após a emigração para Paris em março de 1933, Benjamin se viu diante da diminuição das chances de publicação de seus ensaios na capital francesa. Com o fracasso da tentativa de uma carreira universitária em 1925 após a recusa pela Universidade de Frankfurt do livro sobre o *drama trágico alemão* como tese de habilitação, ele havia conseguido sobreviver em Berlim escrevendo alguns trabalhos para rádios e revistas, que lhe garantiram alguma reputação como crítico literário. Em contraste com o caráter de sua produção até o livro sobre o *drama trágico alemão*, marcada por trabalhos de teor mais metafísico e teológico, no período de 1925 a 1933 predominaram em sua produção ensaios curtos e um grande número de resenhas. Não podendo se dedicar a qualquer trabalho de maior fôlego por precisar, naquele contexto, visando minimizar sua precariedade material, dar conta de uma demanda mais contingente de sua atuação como crítico, essa situação não se sustentou a partir do exílio em Paris. Assim foi que as dificuldades financeiras por que começou a passar aproximaram Benjamin do Instituto de Pesquisa Social.

Os primeiros resultados desse contato surgiram durante os anos de 1934 e 1935, quando ele publicou dois ensaios na revista do Instituto – “Sobre a posição social atual do escritor francês” e “Problemas de sociologia da linguagem”.²²⁸ Um vínculo mais forte com o Instituto nasceu, porém, apenas a partir de 1935, com o financiamento de seu projeto sobre as passagens parisienses do século XIX, o que lhe rendeu uma bolsa periódica a partir de 1936 e que seria prorrogada até o fim de sua vida. O fato de o Instituto ter lhe restado praticamente como a única possibilidade de publicação colocou-o numa relação de dependência atravessada por conflitos materiais e intelectuais. Por exemplo, os três ensaios que publicou na revista do Instituto a partir de 1936 (“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936; “Eduard Fuchs, o colecionador e o historiador”, publicado em 1937; e “Sobre alguns temas em Baudelaire”, em 1939) foram acompanhados de uma série de desgastes e negociações. Essa falta de controle sobre seu trabalho demonstra uma posição bastante precária em face do Instituto.

do Instituto e o projeto de uma reelaboração do marxismo tradicional ganha força, culminando na gênese da teoria crítica como nós a recebemos até hoje. Por essa e outras razões (como a criação da revista do Instituto como veículo de publicação de seus membros), Horkheimer foi o principal responsável pela proposta interdisciplinar do Instituto e da fundamentação metodológica dos estudos que se seguiram, e é a partir da publicação do texto, em 1937, “Teoria tradicional e teoria crítica” na revista do Instituto. Horkheimer é diretor do Instituto entre 1931 e 1950. A sucessão de seu cargo é assumida por Theodor Adorno, de quem era muito próximo. Para uma história das primeiras décadas do Instituto de Pesquisa Social Cf. JAY, Martin. *A imaginação dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

²²⁸ Cf. GATTI, L. *Op. cit.*, p. 19.

Por outro lado, enquanto Benjamin lidou com tal dependência como uma obrigação imposta pela adversidade e precariedade de sua circunstância de exílio, Adorno, no mesmo período, se dedicou ao fortalecimento de seu vínculo com o Instituto. Com a ascensão do nazismo em 1933, ele havia perdido sua posição na universidade alemã, e sua estadia na Inglaterra é marcada pela impossibilidade de se integrar à universidade e ao debate acadêmico, bem como por queixas constantes, em cartas a Benjamin, de isolamento pessoal e intelectual, o qual se refletiu tanto na busca de uma colaboração intelectual mais intensa com o amigo como num engajamento maior no trabalho do Instituto.²²⁹ Ainda que Adorno conquistasse aos poucos a confiança de Horkheimer, então diretor, sua posição no Instituto estava longe de ser a de um membro influente: a maior parte dos projetos propostos por Adorno nesses anos não foram acolhidos por Horkheimer, e sua aceitação como membro permanente foi condicionada à obtenção do título de doutor em Oxford. Além disso, durante toda a década de 1930 somente três de seus ensaios foram publicados na revista do Instituto, sem conquistar, porém, visibilidade.

Para Gatti, “a reconfiguração das relações entre Adorno e Benjamin num período de menos de cinco anos se deve muito a essa aproximação entre Adorno e o Instituto de Pesquisa Social”.²³⁰ Embora a palavra final sobre o vínculo institucional de Benjamin e sobre a escolha de seus objetos de trabalho não fosse de Adorno, mas de Horkheimer, parece ser inegável a mediação e influência de Adorno no que dizia respeito à isso. E, no entanto, o preço que Benjamin pagou devido à mediação e ao empenho de Adorno, seu amigo, para a permanência de seu vínculo como colaborador do Instituto podem ser lidas como ter de aceitar a certas “imposições” de seu “camarada” e que ele sabia não poder ignorar, sob o risco de rejeição de seus trabalhos e consequente perda de seu sustento material.²³¹ Essa relação pareceu se organizar, em exílio, como o reverso da posição inicial entre os dois amigos e interlocutores. Se não há como negar a permanência de um intercâmbio constante nesses anos “difíceis” apesar de diferenças intelectuais cada vez mais nítidas, é preciso apontar o desejo de Adorno em ser aceito como “um interlocutor à altura” do amigo e mentor intelectual.²³² Já Benjamin, por sua vez, não deixou de

²²⁹ Cf. A respeito do período em Oxford e das queixas de Adorno com esse período de isolamento e seu engajamento crescente com o Instituto, por exemplo, as cartas n. 23, de 06/11/1934, n. 63, de 28/11/1936 e n. 72, de 20/04/1937, *In* ADORNO, T., BENJAMIN, W. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

²³⁰ Gatti, L. *Op. cit.*, p. 23.

²³¹ *Ibidem*, p. 23.

²³² *Ibidem*, p. 24.

reconhecer, com alguma tristeza, que seu isolamento em Paris por conta do exílio provocou uma “dependência anormal da recepção de seu trabalho [por Adorno]”.²³³

Se esse diálogo não se interrompeu antes da morte de Benjamin, se em nenhum momento houve ameaça de ruptura por qualquer um dos lados, se ele resistiu a momentos difíceis de negociação e distanciamento entre ambos, isso não foi devido somente à dependência financeira de Benjamin em relação ao Instituto, mas também à necessidade de colaboração, de diálogo, de troca de ideias, por fim, de tentativa de diminuição do isolamento de cada um dos amigos que, em um terreno comum, prosseguiram com a amizade, mesmo seguindo caminhos diferentes na vida.

2.2.2. Benjamin por Adorno: mestre insuperável do ensaio

Após a morte de Benjamin, Adorno será um dos principais responsáveis por organizar e publicar sua obra reunida. Em 1950, ele publica o texto “Caracterização de Walter Benjamin”, que vem a integrar posteriormente o livro *Prismas: crítica da cultura e sociedade*. Espécie de homenagem ao amigo e filósofo, o texto começa comentando sobre a fama que o nome de Benjamin ganhou, após a sua morte, nos meios intelectuais apesar do “caráter esotérico dos seus primeiros trabalhos e fragmentário dos últimos”.²³⁴ Essa fama provinha sobretudo da percepção histórica latente em seus textos, resultado, muitas vezes de sua abordagem simultânea e entrecruzada de arte, teoria do conhecimento e filosofia. “A frase de que no conhecimento o mais individual é o mais universal ajusta-se-lhe inteiramente”²³⁵ – Adorno diz –, e talvez seja por isso, conclui logo em seguida, que à fama de seu nome tenha se somado a qualidade de ser nomeado como um ensaísta.²³⁶ Foi justamente por Benjamin considerar o reconhecimento crítico de que a verdade não é idêntica ao universal atemporal, mas que apenas o histórico pode configurar aquilo que é absoluto, que a fama de seu nome organizou-se em torno da figura do ensaísta. Mesmo que alguns de seus escritos de juventude tenham uma apresentação semelhante ao que seria uma exposição mais sistemática que ensaística (como a

²³³ Ibidem, p. 24.

²³⁴ ADORNO, T. “Caracterização de Walter Benjamin” In *Prismas: crítica da cultura e sociedade*. São Paulo: Ed. Ática, 1998, p. 223.

²³⁵ Ibidem, p. 224.

²³⁶ Ibidem, p. 226.

monografia sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão e o livro sobre o drama trágico alemão), essa imagem de ensaísta faz e não faz, ao mesmo tempo, jus a seu pensamento.

Não faz jus quando nomear alguém como ensaísta deseja afastar o pensamento de qualquer âmbito filosófico. Mas faz jus ao pensamento benjaminiano se consideramos uma evolução interna das questões presentes, por exemplo, nos escritos de juventude (como sobre a crítica de arte e o estatuto da obra de arte, no livro sobre o *Primeiro romantismo alemão*, e o modo de apresentação do pensamento filosófico e sua relação com o conhecimento, no *Prefácio* ao livro do *Drama trágico alemão*), de modo a conduzirem à produção cada vez maior e mais intensa de ensaios e fragmentos por parte do filósofo como modo de apresentação/exposição de seu pensamento.

Definida como apresentação ou exposição da verdade, a crítica de arte, na obra de juventude de Benjamin, se desenvolve a partir de uma concepção de arte e de obra de arte articulada pela relação entre verdade e (bela) aparência. É o que se encontra nos grandes trabalhos desse período de juventude, como no prefácio epistêmico-crítico do livro sobre o *drama trágico alemão*. É assim que os seus trabalhos de juventude buscam refletir como, na (bela) aparência, a exposição do teor de verdade das obras (mas não só delas) se dá. Adorno, em “O ensaio como forma”, fala da teoria benjaminiana da (bela) aparência como exposição do teor de verdade (das obras) para pensar o ensaio como esse gênero que lidaria com essas mesmas questões, só que na filosofia. Interessado tanto no modo como Benjamin pensa essas questões quanto em como ele realiza esse procedimento ensaístico em seus textos, Adorno se utiliza das concepções de crítica de arte e crítica do conhecimento presentes sobretudo no *Prefácio* para elaborar uma teoria própria sobre o ensaio como forma de apresentação do pensamento filosófico. Esse interesse múltiplo (teórico e prático) no pensamento benjaminiano faz com que Adorno, ao iniciar “O ensaio como forma”, mencione uma série de nomes que informa a seus leitores certa tradição de ensaístas alemães. São eles: Simmel, Kassner, Lukács e Benjamin.²³⁷

Ao incluí-lo nessa série histórica de ensaístas alemães do século XX, contudo, Adorno especifica a singularidade do trabalho de Benjamin: ele seria algo como um “mestre insuperável”²³⁸ dessa forma, justamente pelo modo como consegue articular, a cada ensaio, os conceitos que utiliza ao falar de um objeto específico (geralmente uma

²³⁷ ADORNO, T. “O ensaio como forma” *In Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34 e Duas cidades, 2011, p. 16.

²³⁸ *Ibidem*, p. 29.

obra de arte, mas não somente), contra uma noção sistemática dos próprios conceitos, entendidos, via de regra, carregando significados prévios à sua articulação na apresentação textual. Sem entender os conceitos como *tabula rasa* como a ciência os considera, Adorno pensa que Benjamin, em seus ensaios “se recusa a definir os seus conceitos” e, assim, o ensaio como forma também deve se recusar, tendo em vista que a filosofia já foi capaz de produzir uma “crítica completa da definição”, sob os mais diferentes aspectos, com Kant, Hegel e Nietzsche.²³⁹ Incorporando, em contrapartida, “o impulso anti-sistemático no seu próprio modo de proceder”, o ensaio introduz “sem cerimônias e imediatamente” os conceitos, tal como eles se “apresentam”.²⁴⁰ E assim, os conceitos são compreendidos mais como peças que podem ser articuladas de modo a cada vez produzir um arranjo (ou uma constelação) distinto e preciso por meio das relações de vizinhança que engendram entre si e que vão sendo engendradas pela disposição de cada conceito no ensaio, do que como “intrinsecamente determinados”.

O ensaio, diz Adorno, parte do pressuposto de que “todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram” para, partindo dessas significações correntes e cotidianas, levá-las adiante e, assim, auxiliar o relacionamento da linguagem com os próprios conceitos por acolhê-los “na reflexão tal como já se encontram inconscientemente denominados na linguagem”.²⁴¹ Desse modo, o ensaio garantiria certa abertura em sua forma e em seu sentido, tendo em vista a constatação de que “não é possível saber com certeza os sentidos que cada um encontrará sob os conceitos”²⁴² -- inclusive e sobretudo os aspectos não fixados pelos próprios conceitos que as coisas preservariam, em detrimento de todas as tentativas de conceituação. É operando, assim, dialética e criticamente entre os conceitos “universais”, que não podem ser dispensados nem mesmo pela linguagem que “não fetichiza o conceito”, e modos arbitrários de procedimentos com o objeto, que o ensaio se situa.²⁴³ É por isso que, recorrendo à teoria benjaminiana da exposição elaborada no *Prefácio*, Adorno dirá que ela é importante para o ensaio -- e aqui ele deseja também dizer: para a filosofia -- que não pretende separar o “método” do “objeto”. Os “conteúdos objetivados” do ensaio não são indiferentes à exposição, justamente porque “o *como* da expressão deve [ser capaz de] salvar a precisão sacrificada pela renúncia à delimitação do objeto, sem todavia

²³⁹ Ibidem, p. 28.

²⁴⁰ Ibidem, p. 28.

²⁴¹ Ibidem, p. 29.

²⁴² Ibidem, p. 29.

²⁴³ Ibidem, p. 29.

abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de maneira definitiva” -- e no que diz respeito a isso, finaliza Adorno, “Benjamin foi o mestre insuperável” por ser capaz de, pela exposição, conformar o teor de verdade presente na obra (ou no objeto) analisado, só que *produzido no ensaio*.²⁴⁴

Para abordar ainda por outro viés a relação que o ensaio estabelece com os conceitos, Adorno usa a imagem de que o ensaio se apropria deles assim como uma pessoa, “em terra estrangeira, é obrigad[a] a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola”.²⁴⁵ Essa pessoa, ele nos diz, será capaz de “ler sem dicionário” à sua disposição e, assim, pela convivência com as palavras, estará, ao final de algum período de tempo, mais inteirada das nuances de significações e das alterações de sentido que cada expressão pode adquirir noutra língua, algo que nenhum verbete seria capaz explicar. Esse aprendizado, portanto, não exclui o *erro*, as *incompreensões* e os *desvios* em seu percurso, mas sobretudo se expõe ao erro -- e também com o ensaio como forma aconteceria o mesmo. Para Adorno, “o ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável”, como também renuncia a esse ideal. Ele se torna “verdadeiro”, ou seja, expõe o seu teor de verdade, ao respeitar a marcha de seu pensamento que, na maioria dos casos, “o leva para além de si mesmo”, e não pela “obsessão em buscar seus fundamentos” -- obsessão essa que diria respeito ao método científico. Por isso, o ensaio não deseja negligenciar o estatuto *subjetivo* que lida, a cada caso, com os conceitos mobilizados em virtude do desdobramento *objetivo* das coisas. Se, então, “o que ilumina os conceitos no ensaio” é um ponto que determina o fim de uma ação que, até que esta se finalize, “permanece oculto ao próprio ensaio”, e não o ponto que marca o início dela, todos os conceitos “devem ser expostos de modo a carregar os outros [e] cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais”.²⁴⁶ E, assim, no ensaio, elementos e partes distintas e distantes entre si parecem poder se reunir por uma totalidade legível. Desse modo, podemos pensar que a questão da totalidade no ensaio se apresenta sempre contra a ideia tradicional de totalidade no sentido de uma legibilidade.

“No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível”.²⁴⁷ Não é a totalidade do mundo que importa, ou em corresponder a alguma

²⁴⁴ Ibidem, p. 29.

²⁴⁵ Ibidem, p. 29.

²⁴⁶ Ibidem, p. 30-31.

²⁴⁷ Ibidem, p. 31.

totalidade fora do ensaio, no objeto, mas sim em produzir uma totalidade que não serve para “igualar” ou “identificar” os objetos dispersos e singulares, mas sim para ser possível reuni-los em torno de uma leitura conjunta possível deles e, por isso mesmo, “o ensaio é mais aberto e mais fechado do que supõe o pensamento tradicional”.²⁴⁸ Mais aberto porque nega qualquer sistematicidade que pretende reduzir os objetos à identidades fixas; mais fechado porque trabalha enfaticamente na forma da exposição, o que significa dizer, com consciência da não-identidade entre o modo de exposição da coisa e a coisa mesma (ou, em outras palavras, entre ser e conhecer). E essa consciência da “não-identidade entre o modo de exposição e a coisa” demanda da exposição um esforço que, comenta Adorno, a aproxima e a distancia da arte:

Apenas nisso [na questão da exposição que se converte em consciência da não-identidade] o ensaio é semelhante à arte; no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos.²⁴⁹

Cabe ressaltar, ainda, que Adorno, mesmo influenciado por Benjamin e pela teoria da exposição elaborada no *Prefácio* do livro sobre o *drama trágico alemão*, não adere completamente ao desenvolvimento benjaminiano. Ele, por exemplo, faz questão de recorrer a Max Bense para diferenciar o ensaio de um tratado.²⁵⁰ Ou seja, Adorno é influenciado por Benjamin, que escrevia ensaios em sua prática crítica, mas têm limites quanto ao seu diagnóstico a respeito do tratado. E, talvez, com isso e por isso, por “atualizar” o diagnóstico benjaminiano sobre a apresentação do pensamento filosófico e ao mesmo tempo recorrer e incorporar essa mesma teoria em sua teoria do ensaio, Adorno tenha sido fiel ao amigo e camarada de pensamento, por se ater, em sua reflexão, ao índice histórico das formas.

O que Adorno parece vislumbrar, por fim, nos ensaios de Benjamin parece ser algo como a realização de um princípio de não-identidade e possibilidade de outros mundos que a obra de arte guarda em sua constituição, só que transfigurada para a filosofia e, contudo, sem jamais querer se igualar a ela.

²⁴⁸ Ibidem, p. 37.

²⁴⁹ Ibidem, p. 37.

²⁵⁰ “Assim se diferencia, portanto, um ensaio de um tratado. Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, ponde em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever”. Cf. BENSE, Max *apud* ADORNO, T. *Op. cit.*, 2003, p. 35-36.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começar por uma vírgula e terminar com dois pontos: essa a imagem que poderia caracterizar a aprendizagem que configura qualquer trabalho de pesquisa. Começando já pelo meio do caminho, a vírgula nesse início como o fôlego necessário para, apoiando-se na palavra anterior, tomar o impulso para produzir outras palavras: que vão somar, opor, explicar, desviar, enfim, escrever desde aquilo que veio antes. Começar por uma vírgula se parece também com a explicitação de certa experiência subjetiva que é histórica: ao escrever, é preciso não se esquecer que estamos inseridos no tempo que não cessa de passar, e escrever talvez deseje produzir alguma desaceleração nesse *continuum* da história -- e por isso, começar pela vírgula. E terminar com dois pontos parece resistir àquilo que nomeamos como fim: a conclusão que propõe cessar justamente o movimento de passagem do tempo. Encerrar um texto com dois pontos aponta também para a abertura relacional que toda leitura convoca: para ler é preciso de pelo menos duas coisas -- o texto e alguém que o leia. Assim, concluir uma dissertação se parece mais com colocar um ponto final naquilo que está, ainda e permanentemente, em aberto. Seja por todas as referências que durante a pesquisa estiveram presentes em leituras e elaborações e não compareceram no texto final, seja pelos caminhos possíveis que considerar o fim de uma pesquisa aponta. De todo modo, gosto de pensar esse fim como um outro começo: que alguém possa começar a ler, enfim, aquilo que estive pesquisando por algum tempo; que eu possa também começar a me dedicar a outras aprendizagens e a outros prazeres -- quem sabe até a outras, futuras, pesquisas.

Essa dissertação é o resultado de um processo de pesquisa que, desejando pensar a relação entre pensamento e materialidade na filosofia, encontrou nas teorias do ensaio uma reflexão fecunda e complexa formulando uma crítica: 1) das formas do conhecer desde uma perspectiva que aponta para a relação de não-identidade entre ser e conhecer; 2) à certa compreensão que identifica o pensamento filosófico como conhecimento abstrato descolado da necessidade de concretude histórica e cultural; 3) da prática filosófica sistematizante que deseja se aproximar de parâmetros científicos, a partir das noções de método e de representação; 4) da aproximação entre arte e filosofia tanto pela via da forma, quanto pelo caráter não totalitário, mas singular, de conhecimento que as obras de arte produzem (seja em si mesmas, seja em seus desdobramentos críticos). E esse processo culminou na eleição do texto paradigmático de Adorno, “O ensaio como forma”, como centro gravitacional para o desenvolvimento dessa abordagem crítica.

É assim que, se assemelhando a uma perspectiva genealógica que pode parecer foucaultiana, mas sem perder de vista a dimensão de crítica imanente tão cara ao projeto adorniano, decidi por percorrer “O ensaio como forma” a partir das referências internas do texto ao ensaio como uma nova forma produzida por Michel de Montaigne, no século XVI, de inspiração cética e histórica, que se desdobra em experimentações formais com os primeiros Românticos Alemães e ganha formulações mais teóricas com Lukács e Benjamin, no século XX. E, como contraponto também interno ao texto, o surgimento do método em Descartes e o viés sistemático que ele impôs à filosofia. Tentando conciliar uma exposição de cada uma dessas teorias cotejadas com a leitura que Adorno elabora para cada uma dessas referências, o desenvolvimento dessa dissertação parte da leitura de uma modernidade filosófica dividida ou bifurcada entre um conhecimento de base mais científica e sistemática e outro de base mais artística e ensaística, e deságua na forma estranha do ensaio no século XX.

Um fundo que atravessa a relação do ensaio com a filosofia se impôs à pesquisa; fundo desconhecido no começo e que ganhou autonomia própria na sua estrutura: o de uma leitura das relações de amizade -- seja entre filósofos, seja entre saberes -- como solo comum para se pensar o ensaio como forma filosófica. É assim que, destacando a leitura agambeniana da amizade como estreitamente ligada à definição da *philosophia*, o ensaio se estrutura como um conhecimento que corre o risco de não conseguir se realizar e, por isso, não para de se formular tentativas, de ensaiar possibilidades de acesso aos objetos de que deseja falar.

Por fim, nunca deixou de haver, na eleição desse texto de Adorno e do tema do ensaio, certa arbitrariedade que dialoga, de modo bastante contingente, com questões de ordem pessoal. Penso talvez que eu goste tanto de “O ensaio como forma” e tenha insistido em estudá-lo e de pensar as formas da filosofia a partir das formas do ensaio pelo texto de Adorno porque há nele, de um modo indecível para mim, o gesto ao mesmo tempo de um fracasso e de um projeto. Um ensaio parece sempre prometer e cumprir a promessa de falar sobre alguma coisa, e “O ensaio como forma” promete falar – talvez minta, mas não totalmente, nessa promessa – sobre como devem se estruturar os ensaios: assim como a filosofia promete dizer, muitas vezes, qual seria a tarefa do pensamento. Em ambos os casos, no ensaio e na filosofia, há sempre um gesto comum de inconclusibilidade, de algo nunca passível de ser concluído ou de receber algum acabamento com ares de obra – e, no entanto, a obra existe, pois existem aí muitos ensaios e tantas filosofias.

Para quem não acredita com convicção em quase nada que escreve e lê, o gesto de continuar pensando, apesar de e por essa mesma falta de convicção, junto a um texto como “O ensaio como forma”, me parece algo como continuar repetindo essa história de fracassos e tentativas que caracterizaria o ensaio e a filosofia e inserindo, nessa repetição, talvez alguma mínima diferença – a de, ao ter concluído este trabalho, quem sabe, essa dissertação existir.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- _____. *Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- _____. *Prismas: crítica da cultura e sociedade*. São Paulo: Ed. Ática, 1998.
- _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ADORNO, Theodor W. e BENJAMIN, Walter. *Correspondência, 1928-1940*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.
- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução: Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Honesko. Chapecó: Ed. Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. *Aristóteles*. São Paulo: Abril Cultural, 1996. (Os Pensadores)
- AUERBACH, Erich. “O escritor Montaigne”. In: *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.
- AZAR, Celso. “Método e estilo, subjetividade e conhecimento nos ensaios de Montaigne”. *Revista Kriterion*. Belo Horizonte, n. 126, Dez/2012, p. 559-578.
- BARBOSA, Ricardo. *O conceito de crítica estética no jovem Lukács: uma teoria do ensaio*. Tese de doutorado Puc-Rio, 1992.
- BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 2010.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. *Origem do drama trágico*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.
- BOTTON, Alexandre. M. “A questão do método na ensaística de Theodor Adorno”. *Revista Thaumazein*. Ano VII, n. 13, Santa Maria, p. 97-114
- BUTLER, Judith. “Introdução” de *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CASSIRER, Ernest. *A filosofia do Iluminismo*.
- COTTINGHAM, John. *Dicionário Descartes*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1995.

DESCARTES, René. *Descartes*. Tradução: Bento Prado Junior e J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1996. (Os Pensadores)

_____. *Meditações Metafísicas*, 1979.

_____. *Regras para a direcção do espírito*. Tradução: João Gama. Lisboa: Edições 70. Disponível em: <http://revistaliteraria.com.br/DescartesRegras.pdf> Acesso em: 15/09/2017

Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, 2009.

DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. 34, 2015.

GATTI, L. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

HEGEL, Friedrich. *Introdução à História da Filosofia*. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. Disponível em:

<https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/introduc3a7c3a3o-a-historia-da-filosofia.pdf>. Acesso em: 16/06/2018.

JAY, Martin. *A imaginação dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

LACOUÉ-LABARTHE, Phillip. e NANCY, Jean-Luc. “A exigência fragmentária”. Tradução: João Camillo Penna. *Terceira Margem*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, n. 10, 2004, p. 67-94.

_____. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.

LOURENÇO, Eduardo. “Montaigne ou a vida escrita”

LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*; tradução: Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MONTAIGNE, Michel. *Ensaio*. Tradução: Sérgio Millet (texto integral). São Paulo: Ed. 34, 2016.

_____. “Sobre algumas particularidades da doença e da morte de Étienne de La Boétie”. Tradução: André Telles. *Revista Serrote*, n. 16. São Paulo: IMS, março de 2014.

- PLATÃO. *Platão*. São Paulo: Abril Cultural, 1996. (Os Pensadores)
- POPKIN, Richard. História do ceticismo de Erasmo a Espinoza, ano
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCORALICK, André. “A experiência da condição humana: uma introdução aos *Ensaio*s de Montaigne” In *Ensaio*s. Tradução: Sérgio Millet (texto integral). São Paulo: Ed. 34, 2016.
- SILVA, Eduardo Soares Neves. “Coerência em suspensão: Adorno e os modelos do pensamento”. In: *Artefilosofia*, Ouropreto, n. 7, p. 55-72, out., 2009.
- SILVA, Franklin Leopoldo. *Descartes, a metafísica da modernidade*, 1993.
- STAROBINSKY, Jean. “É possível definir o ensaio?”. *Revista Serrote*, n. 10. São Paulo: IMS, março de 2012.
- QUERUBINI, E. “Notas sobre a presente edição” In *Ensaio*s. Tradução: Sérgio Millet (texto integral). São Paulo: Ed. 34, 2016.

ANEXOS

ANEXO I – Texto publicado na revista *Analógos*, por ocasião da XVII Semana dos Alunos de Filosofia da PUC-Rio e disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/31516/31516.PDFXXvmi=>.

Arte e Esclarecimento: proposta de aproximação a partir do pensamento de Theodor W. Adorno

“O que transforma a noite em luz? A poesia.”

Jean-Luc Godard, *Alphaville*, 1965

Partindo da crítica da cultura relacionada à forma do pensamento no mundo administrado, a hipótese que guia este trabalho é a de que, ao colocar em questão a forma do romance contemporâneo a partir de uma discussão sobre a posição do narrador, Theodor W. Adorno mostra como a prosa poética pode ensinar algo para o pensamento que tem a ver com a escritura e que faz a filosofia se repensar em sua materialidade. O objetivo amplo desta comunicação é fazer apontamentos sobre a relação entre arte e esclarecimento no pensamento de Adorno. Para dar conta disso, num primeiro momento me apoio na leitura do fragmento “O conceito de esclarecimento” que abre o livro *Dialética do Esclarecimento* (1947), escrito em conjunto com Max Horkheimer, com a intenção de elucidar o diagnóstico do fracasso do projeto do esclarecimento a partir da perda da reflexividade inerente à razão que teria se instrumentalizado. No segundo momento o texto “Posição do narrador no romance contemporâneo” (1958) guia, pela máxima adorniana de que “na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”²⁵¹, os apontamentos. O pensamento racional instrumentalizado, ao perder sua capacidade reflexiva, teria deslocado para a arte este potencial de liberação, e esta capacidade guardaria relações com a forma poética. E por fim, a partir da investigação sobre a posição do narrador no romance contemporâneo, o terceiro momento deste trabalho se volta novamente sobre a escrita filosófica ao relacionar esse texto com “O ensaio como forma” (1958), ambos os ensaios encontrados no livro *Notas de Literatura I*.

²⁵¹ ADORNO, T. W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*, p. 58.

“O conceito de esclarecimento” e o diagnóstico do presente

Em “O conceito de esclarecimento”, Adorno e Horkheimer tentam entender, segundo Jeanne Marie Gagnebin, “como o antigo ideal de razão emancipadora, ideal explícito no Iluminismo, mas (...) já presente na origem da racionalidade ocidental, (...) deu à luz um sistema social no qual racionalidade e dominação são inseparáveis”.²⁵² Escrevendo já a partir do fracasso desse projeto de esclarecimento, para eles seria necessário entender o que aí estava em jogo justamente porque o “progresso do pensamento”, entendido num sentido amplo, teria sua origem num sentimento básico: o medo que o homem sentia frente às forças da natureza (entendidas como mágicas) e à violência social. Sendo o pensar desencadeado pelo medo, o saber brotaria dessa tensão entre o medo vivido e a vontade de emancipação.

Trata-se, em “O conceito de esclarecimento”, de um modo geral, da tarefa crítica de investigar o modelo de racionalidade que funda o mundo ocidental e que continua a atuar no pensamento contemporâneo. A ideia central deste fragmento pode ser apresentada como um alerta que pretende revelar o quão pouco racional o mundo realmente se tornara a partir do processo de desmistificação supostamente libertário em jogo no esclarecimento, cujo mote principal era o desencantamento do mundo. Cito aqui as famosas frases que iniciam o texto: “No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal”.²⁵³

Elaborando como a razão não consegue dar conta da promessa de liberdade (e felicidade) do esclarecimento – que seria a de emancipar o homem do medo através da dominação pelo desenvolvimento da técnica –, mas, muito pelo contrário, instrumentalizada a razão passa a servir à promoção, à manutenção e à intensificação das desigualdades entre os próprios homens, é assim que a crítica ao pensamento (razão instrumental) desdobra-se em crítica à cultura (mundo administrado) no desenvolvimento do texto adorniano. A catástrofe representada pelo holocausto (se é que podemos nos referir a essa questão a partir de um referencial representativo), mas não só por ele, é vinculada, assim, ao uso de mais razão (instrumental) e técnica, e não ao irracionalismo.

²⁵² GAGNEBIN, J. M.. **Do conceito de razão em Adorno**, p. 106.

²⁵³ ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. **O conceito de esclarecimento**, p. 17.

Com base nesse diagnóstico desconcertante de que a “recaída” do esclarecimento na barbárie (ou na mitologia) não deve ser lida como regressão e sim como produção de um pensamento esclarecido, só que “paralisado pelo temor da verdade”²⁵⁴, a teoria crítica de Adorno será comprometida justamente com um projeto que ele próprio intitulará posteriormente como sendo uma *Dialética Negativa*. Ou seja, como a negação do projeto de um falso-esclarecimento a partir da radicalização da crítica da razão. Verdade, nesse sentido, é aqui entendida como o negativo, o caráter negativo, a outra face que compõe algo; como a crítica necessária a todas as coisas, inclusive àquelas que afirmamos positivamente como, por exemplo, a razão. A ambiguidade inerente à razão, para além do bem e do mal, torna imperativo assumir que não há pureza, que ela não é constituída apenas por elementos progressivos, mas sim constituída como jogo de forças. Abandonar a reflexão sobre o elemento destrutivo da razão significa perder o seu caráter superador e, por isso, a sua relação com a verdade.

Pensando que outros mundos seriam possíveis a despeito desse aparente enredamento tão total da razão instrumental (aquela razão que não faz a autocrítica), Adorno viu na arte um campo para a reflexão acontecer.

Uma hipótese a ser estudada é a de que, para o filósofo alemão, a arte se apresentaria como um reflexo mediado do mundo real, sendo, assim, elemento crítico e de resistência por excelência no interior da sociedade reificada. Sua função social seria, justamente, liberar-se da barbárie do mundo administrado e, desse modo, constituir-se como negatividade (articulando-se desse modo à verdade), redescobrimo nos objetos as possibilidades que lhes foram negadas na sociedade técnica. Em outras palavras: num mundo onde tudo o que é precisa ser na medida em que é útil a uma função específica – atrelada, via de regra, ao modo de produção de vida capitalista –, a arte nega a utilidade mesma inerente a esse modo de produção. (Sob esta perspectiva, arte e filosofia teriam um ponto em comum, que é ressaltado por Adorno como sendo o *lócus* do ensaio: ocupar um lugar entre os despropósitos²⁵⁵). E mais: no modo mesmo de sua negatividade, que restauraria o sentido da liberdade para além daquela primeira liberdade sentida pelo homem ao dominar a natureza, a arte parece realizar o projeto do esclarecimento no modo de uma não-dominação.

²⁵⁴ Idem, p. 13.

²⁵⁵ ADORNO, T. W. **O ensaio como forma**, p. 17.

A posição do narrador no romance contemporâneo

Partindo de um gênero artístico específico, a literatura, e, mais especificamente, do romance do século XX – século este que Hobsbawm caracterizou como a era das catástrofes –, Adorno discute o problema do narrador no romance contemporâneo que carrega consigo o fardo de ter de continuar a narrar um mundo indizível. Assumindo a tarefa de resumir a situação atual do romance enquanto forma, Adorno destacará a posição do narrador como emblemática para o estatuto do romance por se constituir de um paradoxo: a impossibilidade de narrar, embora a forma do romance exija narração. Desenvolvendo esta tese em conjunção com a tese do realismo inerente ao gênero literário em questão, Adorno propõe uma reflexão sobre as formas pelas quais o romance contemporâneo poderia reagir ao “mundo administrado” devido ao questionamento de seu procedimento intrínseco de sugestão do real. Por ser a forma literária específica da era burguesa, segundo o filósofo alemão, já em seu início, com Dom Quixote, encontramos a experiência do mundo desencantado através da capacidade de dominar artisticamente a mera existência. Assim, o paradoxo do romance contemporâneo (visto sob a ótica da posição do narrador) se dá porque o romance necessita construir a sua identidade narrativa mostrando o mundo fragmentado tal qual se apresenta, sem iludir o leitor. Contudo, diante do mundo administrado e do horror da guerra e da experiência do totalitarismo, como é possível continuar narrando? Para Adorno, a narração pressuporia algo de interessante a ser dito, e justamente isso nos falta diante da mesmice, da standardização e do esvaziamento de sentido a que fomos submetidos pela história. Contendo na sua forma mesma esse engodo, o romance estaria qualificado como poucas outras formas de arte para expor a reificação de todas as relações individuais e sociais que alimentam a alienação e autoalienação do homem. Sendo exigência e necessidade histórica chamá-las pelo nome, Adorno dirá que desde o século XVIII o romance teve “como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas”²⁵⁶ e, então, o filósofo-ensaísta definirá o romance moderno como:

O momento anti-realista do romance (...), sua dimensão metafísica, *madura* em si mesmo pelo seu objeto real: uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos.²⁵⁷

²⁵⁶ Idem, **Posição do narrador no romance contemporâneo**, p.58.

²⁵⁷ Idibem.

E é a partir da ideia mesma de que “na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”²⁵⁸, ou seja, de que no absoluto da arte o desencantamento do mundo ao mesmo tempo reflete a si mesmo (como o reflexo do espelho que ao refletir as coisas como imagem torna obrigatório o olhar-se) que esse ensaio apresenta, assim, o que parece ser o problema contemporâneo da arte – que é ao mesmo tempo o que a (e nos) salvaria: encarnar sem compromisso o horror e encontrar prazer na dissonância e no abandono, transformando, ao expor tão brutalmente os elementos mais nocivos da sociedade, aquilo que nos aprisiona naquilo que serviria à nossa emancipação.

Adorno e o grupo de intelectuais reunidos sob o nome posterior de “Escola de Frankfurt” endossavam a necessidade de uma teoria crítica em contraposição à corrente teoria tradicional apoiada em uma racionalidade estreita e demasiadamente confiante em sua onipotência. Isso se apresenta, no âmbito filosófico, a partir da impossibilidade de se seguir pensando a filosofia enquanto sistema, com a constatação da crise tanto do modelo de representação, quanto da falência dos grandes sistemas filosóficos. Ademais, tomam como desafio epistemológico a tentativa de desmistificação da ideia de racionalidade, apontando para a autorreflexão necessária à razão que fora eclipsada na modernidade segundo o diagnóstico deles. A denúncia do positivismo, a crítica imanente, o princípio da não-identidade, a autorreflexividade e a antipatia estética e política pela sociedade burguesa são as grandes características do pensamento adorniano, e é a partir desse conjunto de pressupostos que Adorno repensará a escrita filosófica como uma forma de pensamento que guarda relações estreitas com a escritura poética.

O ensaio como forma e o futuro da escrita filosófica

Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. 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.²⁵⁹

Não admitindo que nada lhe seja prescrito, para Adorno o ensaio não é nem ciência nem arte; não pretende “alcançar cientificamente” nem “criar artisticamente alguma

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Idem. **O ensaio como forma**, p.25.

coisa.”²⁶⁰ Forma contemporânea de apresentação do pensamento, o ensaio evoca a liberdade de espírito que até hoje não conseguiu se desenvolver, a partir da imagem da disponibilidade de uma criança que se entusiasma com os objetos que existem no mundo. Partindo do que deseja falar, e não de um princípio primeiro, o ensaio se mostra capaz de possibilitar novas formas de expressão e pensamento, justamente pelo fato de estar atrelado à especulação sobre objetos específicos. Adorno tematiza, assim, a escrita filosófica como aquela a habitar “um lugar entre os despropósitos”²⁶¹.

Em relação ao procedimento científico e sua fundamentação filosófica enquanto método, o ensaio se posiciona a partir da crítica da idéia de sistema. Como consequência dessa crítica, ele “recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido.”²⁶² Isso significa dizer que o paradigma de um pensamento que contrapõe verdade e história como opostos irreconciliáveis e/ou uma filosofia onde o critério é metafísico-ontológico e atemporal, devem ser sobrepujados. Quando a noção de verdade começa a incluir a história em seu pensamento “o *a posteriori* tornar-se concretamente um *a priori*”²⁶³, ou seja, o historicamente produzido passa a ser considerado objeto da teoria e, assim, a distinção entre uma “Filosofia Primeira” e uma “mera filosofia da cultura”²⁶⁴ não é sustentável no ensaio. Podemos pensar que a forma ensaística desenvolve-se concomitantemente à filosofia da cultura porque o critério filosófico anterior era metafísico-ontológico e atemporal e pressupunha o sistema.

Desafiando os ideais de clareza e distinção e da certeza livre de dúvidas, o procedimento do ensaio esboça um pensamento anti-sistema, mas sistemático. A sistematicidade do ensaio estaria em operar metodologicamente sem método, ressaltando o caráter momentâneo do acontecimento da verdade. Cabe dizer que a verdade, aqui, configura-se como um esforço de reorganização conceitual (quer dizer, material) dos elementos de que as coisas no mundo são formadas. Sendo um momento de auto-exposição, ela é um fragmento aberto que, na realização da experiência do encontro do filósofo-crítico com o objeto, ilumina-se e aparece como cristalização das forças históricas tanto do momento de sua origem como da época presente, tudo isso na

²⁶⁰ Idem, p. 16.

²⁶¹ Idem, p.17.

²⁶² Idem, p. 25.

²⁶³ Idem, p. 26.

²⁶⁴ Ibidem.

materialidade do texto. A forma do ensaio é justamente essa experiência intelectual de cuja memória o processo de engendramento do conceito não deve ser apagado. O problema do método científico é justamente esse esquecimento.

Não pressupondo também nem a totalidade como algo dado, nem a identidade entre sujeito e objeto, o que o ensaio almeja, o teor de sua verdade, tem a ver com “eternizar o transitório”, o que advém do gesto material de se escrever ensaios. Suspendendo o conceito tradicional de método, na esteira da formulação benjaminiana de que “método é caminho indireto, é desvio”²⁶⁵, o pensamento vai formando constelações a partir dos conceitos introduzidos no texto para falar de um objeto específico, relação essa tão mais rica quanto menos redutora. Os conceitos, que são sim o meio específico do ensaio para Adorno²⁶⁶, não servem para reduzir os fenômenos, mas sim para “unificar livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha”²⁶⁷ [da escolha do ensaísta]. É nesse esforço de apresentação que o ensaio se aproxima da obra de arte em geral e da literatura, especificamente. E a posição do narrador no romance contemporâneo aparece análoga à do filósofo-ensaísta, pois o ensaio deseja a experiência intelectual como modelo; toma como tarefa reconstituir essa experiência a partir da reconfiguração do objeto. Assim, tenta fixar o movimento das forças contidas no objeto determinado a partir dos conceitos mobilizados no texto. Este movimento de retorno tanto ao objeto quanto aos conceitos é propriamente o movimento da filosofia e é neste ponto que o ensaio faz convergirem arte e filosofia.

Assim a possível relação entre arte e esclarecimento na filosofia de Theodor W. Adorno é que a arte, em sua recusa a subordinar a natureza ao pensamento e a matéria ao espírito, forneceria um modelo utópico daquilo que a humanidade, apesar de tudo, pode tornar-se. Esta questão, central no tempo de Adorno, elaborada há pelo menos cinco décadas, ainda não se extinguiu, e a hipótese deste trabalho é de que a arte como pensada por Adorno apresenta esse potencial crítico no seio da sociedade, e sua discussão depende de que se vá além da dicotomia tradicional entre “arte pela arte” e “arte engajada”. Pensar a arte como lugar de crítica, liberação e per-feição do esclarecimento significa encontrar

²⁶⁵ BENJAMIN, W. **Prólogo epistemológico-crítico**, p. 16.

²⁶⁶ Esse é o ponto de discórdia entre Adorno e Lukács: "o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. É isso o que Lukács não percebeu quando (...) definiu o ensaio como uma forma artística." ADORNO, T. W. **O ensaio como forma**, p. 18.

²⁶⁷ Idem, p. 27.

nela a possibilidade de um novo mundo no nosso mundo, habitado por homens verdadeiramente humanos. E esta arte, reflexiva e humanizada, teria muito a ensinar ao pensamento filosófico eclipsado pela instrumentalização da razão e da forma. Se para Adorno a filosofia cresce ali onde não há imposição, mas sim necessidade, então a tentativa de organização filosófica parece muito mais sempre abarcar as partes constitutivas dos fenômenos do que reduzi-los a uma verificação e, assim, no que diz respeito a esse procedimento metodológico, a arte parece ter muito que dizer, por ser inerente a ela apresentar ao mundo novas organizações, ao mesmo tempo livres e necessárias. É neste ponto específico que a relação entre arte e esclarecimento se apresentam, a partir do pensamento de Adorno, como inteiramente interligados. No caso específico do ensaio, ele é o modo de apresentação de um pensamento que faz convergirem teoria estética e teoria do conhecimento.

Bibliografia:

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. “O conceito de esclarecimento” In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*; tradução: Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1985.

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*; tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

BENJAMIN, W. “Prólogo epistemológico-crítico” In: *Origem do drama trágico alemão*; edição e tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.

GAGNEBIN, J. M. “Do conceito de razão em Adorno” In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2005.

ANEXO II – Texto publicado na revista Cadernos Walter Benjamin (UECE) e disponível em: http://gewebe.com.br/pdf/cad18/texto_03.pdf

Pensando a (outra) escrita filosófica: o fragmento e o ensaio

Quando Horkheimer assume a direção do Instituto de Pesquisa Social em 1931, há uma mudança na apresentação de suas publicações: a criação do *Zeitschrift für Sozialforschung* (a revista do Instituto e principal veículo de publicação de seus membros) deslocou a produção dos grandes volumes característicos da intelectualidade alemã para os ensaios, forma que, para ele, melhor tratava a ligação entre a fragmentação vigente do saber e as condições sociais que ajudavam a produzi-la.²⁶⁸ No fim do século XVIII, o grupo dos primeiros românticos alemães publicava uma revista que seria referência crucial para os ensaístas do século XX, a *Athenäum*. Theodor W. Adorno, em 1958, quando pensa o “Ensaio como forma” como uma espécie de modelo crítico de escrita filosófica, parece continuar essa “conversa infinita”²⁶⁹ da teoria crítica com o primeiro-romantismo e a *Athenäum*. Talvez não se trate de mera coincidência. O que é análogo nesse gesto? Uma hipótese a ser seguida aqui é que o que liga essa passagem da teoria à prática nos dois momentos (da teoria crítica e do romantismo) é a exigência fragmentária. E esta exigência fragmentária está diretamente relacionada a enxergar o índice histórico, produtivo e material (perecível, podemos dizer) da verdade. A proposta desse trabalho é, de algum modo, desdobrar a relação de “hereditariedade” entre o fragmento moderno primeiro-romântico e o ensaio contemporâneo, pensando assim a relação inerente e problemática entre linguagem e filosofia.

*

²⁶⁸ Para um história dos primeiros anos do Instituto de Pesquisa Social, Cf. JAY, Martin. *A imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2008.

²⁶⁹ Título do livro de Maurice Blanchot, *A conversa infinita* foi publicado em três volumes no Brasil, entre os anos de 2001 a 2010 sob a responsabilidade de Aurélio Guerra Neto (v.I) e João Moura Jr (v. II e III). O terceiro volume do livro, subtítulo *A ausência de livro (o neutro fragmentário)* tem um capítulo dedicado à revista primeiro-romântica, intitulado “O Athenaeum”.

“Queria mostrar que as palavras se compreendem muitas vezes melhor a si próprias do que aqueles que delas fazem uso”²⁷⁰ – é assim que Friedrich Schlegel, a partir das críticas à incompreensibilidade dos escritos publicados na revista *Athenäum*, apresenta o problema da linguagem que se coloca como matéria de pensamento no primeiro-romantismo. Fazendo deslocar a questão sobre a possibilidade de comunicar ideias do *uso* da linguagem para a *própria* linguagem, o gesto de Schlegel converte tal problema em projeto. Uma linguagem objetiva, dirá Walter Benjamin mais tarde sobre a proposta de escrita primeiro-romântica; isto é, uma linguagem material, o texto mesmo pensado como materialidade.²⁷¹

O primeiro-romantismo alemão, como apontam Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, teria sua existência e morada nesse “momento de escrita breve, intenso e fulgurante (cerca de dois anos – 1798 a 1800 – e algumas centenas de páginas), que por si só abre toda uma era” e ao mesmo tempo “exaure-se na sua inabilidade de alcançar sua própria essência e objetivo, e que, em última instância, não encontra nenhuma outra definição senão um lugar (Iena) e uma revista (a *Athenäum*)”.²⁷² E poderíamos acrescentar: uma forma (a do fragmento).

Enquanto gênero corrente entre os primeiros românticos, marca mais distintiva de sua originalidade e signo de sua radical modernidade – na medida em que os próprios românticos contrapõem o caráter fragmentário moderno do caráter unitário clássico –, o fragmento é o ponto convergente entre uma concepção de obra, uma postura crítico-filosófica e uma teoria estética, como fica explícito em um dos fragmentos publicados na *Athenäum*: “um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”.²⁷³ A fragmentação é, portanto, compreendida aqui como separação, isolamento, mas ao mesmo tempo também como tarefa, qual seja: a de que o inacabado pode ou mesmo deve ser publicado (ou ainda que o publicado não é nunca acabado). O fragmento primeiro-romântico herda ao mesmo tempo em que realiza a tarefa de uma outra modernidade – colocada não por Descartes, mas por Montaigne e seus *Ensaaios* –, de que o relativo inacabamento ou a ausência de desenvolvimento discursivo podem ser atreladas

²⁷⁰ SCHLEGEL, Friedrich. Sobre a incompreensibilidade, 2011, p. 329.

²⁷¹ Cf. o livro de Benjamin sobre a primeira fase do romantismo alemão, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Ed. Iluminuras, 2011 e também “Anuncio da revista *Angelus Novus*”, presente na edição organizada por João Barrento: *Walter Benjamin: o anjo da história*, Ed. Autêntica, 2012.

²⁷² LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. e NANCY, Jean-Luc. *apud* DUARTE, Pedro. Estio do tempo: Romantismo e estética moderna, 2001, p. 17.

²⁷³ SCHLEGEL, Friedrich. O dialeto dos fragmentos, 1997, p. 82.

a uma exigência de outro modo de produzir conhecimento e reflexão que a um só tempo está atento ao suporte material do pensamento (a linguagem) e ao conteúdo do pensamento (os objetos do mundo, a cultura e a sociedade, a própria experiência individual daquele que escreve) que não existe de forma organizada e total, mas sim fragmentada, dispersa e cindida. Adorno, mais tarde, dirá que “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-las através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada”.²⁷⁴

Mas, se nos interessa pensar alguma herança no pensamento alemão, o que interessa nessa herança é menos a continuidade da forma do que da tarefa. E essa tarefa apontaria para desdobrar uma exigência fragmentária. Adorno, ao falar do ensaio no século XX, à objeção ainda contemporânea ao ensaio pelo seu caráter fragmentário, diz que:

A objeção corrente contra ele, de que seria fragmentário e contingente, postula por si mesma a totalidade como algo dado, e com isso a identidade entre sujeito e objeto, agindo como se o todo estivesse a seu dispor. O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório. No ensaio enfático, o pensamento se desembaraça da ideia tradicional de verdade.²⁷⁵

*

Amplamente influenciado pelos primeiros românticos, Walter Benjamin²⁷⁶ ainda no começo do século XX desenvolve no prefácio ao livro *Origem do drama trágico alemão* a relação entre linguagem e filosofia. Neste texto de 1924, Benjamin parece querer programaticamente reorientar a filosofia em direção ao ensaio. Adorno retomará a discussão sobre o ensaio como forma partindo amplamente do desenvolvimento benjaminiano exposto neste prefácio. Cito Benjamin:

É próprio da literatura filosófica o ter de confrontar-se a cada passo com a questão da apresentação. Na sua forma acabada, essa literatura apresentar-se-á como doutrina, mas o simples pensamento não tem o

²⁷⁴ ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma* In: Notas de literatura I, 2003, p. 35.

²⁷⁵ Idem, p. 27.

²⁷⁶ Seus estudos sobre o Romantismo Alemão na década de 1910 renderam-lhe a tese de doutorado “O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão”, defendida no ano de 1919.

poder de lhe conferir esse caráter acabado. A doutrina filosófica assenta na codificação histórica.²⁷⁷

Estas frases, que iniciam o “Prólogo epistemológico-crítico” de *Origem do drama trágico alemão*, reabilitam, de uma só vez, a dimensão estética e histórica do pensamento filosófico. Ao explicitar a tarefa da escrita filosófica, qual seja, a de apresentar a verdade, Benjamin evidencia a relação intrínseca que há entre história, linguagem e verdade ou, em outras palavras, entre verdade e exposição da verdade. Isso significa pensar a filosofia sob uma outra chave, que visa justamente desembaraçar o pensamento da ideia tradicional de verdade como correspondência entre pensamento e coisa, deslocando a concepção (moderna) de uma filosofia da subjetividade para uma filosofia da linguagem (uma outra modernidade), e assim desembaraçar o pensamento da ideia de que a verdade se dá na mente para a de que a verdade se dá no texto. É nesse sentido, contra uma concepção representativa e subjetivista da verdade que Benjamin irá sugerir uma nova forma de relacionar verdade e pensamento em filosofia a partir da noção de “apresentação”. Em alemão, as palavras que estão em jogo na relação entre “apresentação” e “representação” da verdade são, respectivamente, *Darstellung* e *Vorstellung*.²⁷⁸

E é reabilitando a dimensão textual da filosofia que Benjamin leva adiante a tarefa primeiro-romântica de deslocar a questão da possibilidade de comunicar ideias do *uso* da linguagem para a *própria* linguagem que impulsiona a reflexão. Pois, como aprendera com F. Schlegel e Novalis e a *Athenäum*, a linguagem não é um meio (*Mitte*) para uma finalidade exterior, mas o meio ambiente (*Medium*) em que o pensamento se movimenta. E é nesse sentido que Jeanne Marie Gagnebin, em seu último livro publicado, *Limiar, aura e rememoração – Ensaio sobre Walter Benjamin*, diz que:

A expressão ‘exposição da verdade’ indica, por um lado, que a filosofia tem por tarefa expor, mostrar, apresentar a verdade; mas significa também, por outro lado, que a verdade só pode existir quando exposta, quando se apresenta e se mostra a si mesma. No primeiro momento, a filosofia é a força expositiva e apresentadora; no segundo, é a própria verdade que guarda um movimento essencial de exposição de si mesma. Esses dois momentos são complementares e indissociáveis. A filosofia só é capaz de mostrar, expor, apresentar a verdade, se respeitar a indissociabilidade desta última com a linguagem (...). E também a verdade deve, essencialmente, expor-se a si mesma; ou, no limite, a

²⁷⁷ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*, p. 15. Tradução modificada.

²⁷⁸ Para uma discussão elaborada deste tema em Walter Benjamin, Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (ou Verdade e beleza)” In: *Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*.

verdade não pode existir em si mesma como autoridade soberana e inefável, mas se realiza apenas por meio de sua autoexposição nas artes e na linguagem.²⁷⁹

Se o ensaio possibilita um acesso ou uma convivência com a verdade e com o saber é porque ele não se manifesta como captura de objetos.²⁸⁰ Todo sistema se pretende definitivo; o ensaio jamais quer isso. A filosofia da representação busca eliminar a interferência da linguagem na verdade. Apagar a historicidade da linguagem, despojar a história no teor do pensamento seria uma tentativa de apagamento da incontornabilidade da apresentação da verdade na linguagem que é, por si mesma, histórica. Usá-la como metáfora para uma lente transparente de acesso à verdade pressupõe conceber a verdade como exterior à linguagem e, por isso mesmo, como representada e não *construída* no texto, na língua, no gesto de escrever.

Sim, Adorno também compartilha da herança primeiro-romântica de uma exigência fragmentária. No texto “O ensaio como forma”, que inaugura suas *Notas de Literatura I* (1958) ele nos diz que assim como “a concepção romântica do fragmento” é “uma composição não consumada, mas sim levada através da auto-reflexão”²⁸¹ e, por isso, antiidealista, o ensaio, em seu modo de exposição, não deve agir como se tivesse deduzido o objeto de que fala completamente: “É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido”.²⁸²

*

²⁷⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*, 2014, p. 68-69. A autora usa aqui o termo “exposição”, ao invés do termo “apresentação”. Em geral, porém, como ela mesma argumenta no ensaio (cf. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (*ou Verdade e beleza*)), os dois termos são traduções igualmente apropriadas para o alemão *Darstellung*.

²⁸⁰ Vale lembrar aqui que para Benjamin filosofia e conhecimento são dois âmbitos distintos. Enquanto o conhecimento visa, pela proximidade com os objetos, a posse e a dominação de um conteúdo para dizer o que cada coisa é completamente, a filosofia estaria relacionada à contemplação dos objetos e se caracterizaria pela distância que possibilita a permanência da existência das coisas. O conhecimento, que seria o resultado da ciência, destruiria os objetos pela proximidade que busca decompor. A filosofia salvaria os objetos pela distância com que procura falar sobre eles. Enquanto o conhecimento, utilizando o método, busca a aquisição do objeto e, para tanto, abole a distância que dele o separa, a filosofia, pelo contrário, requer uma espécie de movimento de separação pelo qual, de dentro do ser, podemos perguntar por ele. Nesse sentindo, a contemplação filosófica precisa, sempre, voltar incessantemente ao contemplado.

²⁸¹ ADORNO, *Op. Cit.*, p. 34.

²⁸² *Idem*, p. 35.

O que vimos até aqui nos leva a concluir que a forma do ensaio, ao reabilitar as dimensões estética e histórica do pensamento na filosofia, sugere uma nova relação com o “filosofar”; relação esta de transformação (*Umbildung*) advinda de uma nova reorganização do conhecimento com a linguagem. Para Gagnebin, “talvez o conceito-chave dessa outra forma de filosofar seja o de *Übung*, de exercício”; conceito comum, segundo a autora, “tanto aos exercícios espirituais da mística e dos tratados medievais como às práticas estéticas e às *performances* das vanguardas”.²⁸³ Tradução possível do termo grego *askèsis*, pensar o ensaio também como uma tradução possível de mundos, como um exercício do pensamento herético que infringe a ortodoxia e tenta ressoar alguma felicidade (mesmo que sob o signo daquilo que é nomeado como o negativo) significa reabilitar uma dimensão viva e implicada, como ressaltada por Michel Foucault no início de sua *História da sexualidade II*:

O “ensaio” – que é necessário entender como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação – é o corpo vivo da filosofia, se, pelo menos, ela for ainda hoje o que era outrora, ou seja, uma “ascese”, um exercício de si no pensamento.²⁸⁴

Para encerrar este texto, essa mambembe e insatisfatória árvore genealógica das influências no pensamento crítico alemão a partir da questão da forma, essa brincadeira de “passar o bastão” da tarefa “linguística” e “formal” da filosofia, gostaria de retornar à relação entre o fragmento e o ensaio pelo que denominei, influenciada pela leitura de Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe sobre os primeiro-românticos, de exigência fragmentária. Sendo ela um projeto de expor no sentido de incorporar à forma da obra (do texto, da música, da dança, da poesia, da revista...) a organicidade da totalidade sempre fragmentária e cindida, – talvez isso a exigência fragmentária: o comportamento da linguagem como modelo de pensamento crítico.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

²⁸³ GAGNEBIN, *Op. cit.*, p. 67.

²⁸⁴ FOUCAULT *apud* GAGNEBIN. *Op. cit.*, p. 68.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo : Romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.

_____. Sobre a incompreensibilidade. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, edição julho-dezembro, p. 321-340, 2011.

ANEXO III – Texto publicado na revista *Outramargem* e apresentado na ocasião do I Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG. Disponível em: <https://revistaoutramargem.files.wordpress.com/2017/03/8-v5-jessica-di-chiara-pensar-com-o-desejo-desejar-a-forma-apontamentos-a-partir-da-teoria-do-ensaio-no-sec-xx.pdf>

Pensar com o desejo; desejar a forma: apontamentos a partir da teoria do ensaio no séc. XX

“A concretude é silenciosa. Só a falta tem necessidade de fala...”

Maria Rita Kehl

Em seu último livro publicado, “Limiar, aura e rememoração”, Jeanne Marie Gagnebin se interroga no prólogo “escrita, morte e transmissão” sobre o repetitivo e constante relato de pessoas que não “conseguem” escrever, ou melhor, que só o conseguem ao custo de um sofrimento físico e psíquico. Esta provocação, endereçada a muitos de nós, estudantes de filosofia que somos, apontaria questões sobre a relação tanto do homem (e da mulher) com a escrita como da filosofia com a escrita. Contudo, partindo de uma dupla prática (a de escrever – e gostar de escrever – e a de “orientar” trabalhos escritos) e de suas experiências pessoais na academia, ela como que nos faz uma confissão: “a saber, que escrever com felicidade, no duplo sentido de contentamento e de sucesso, certamente tem a ver com a competência ou com o saber do autor – mas, no fundo, muito menos do que se diz e se quer acreditar”²⁸⁵.

Se, como intui Gagnebin, escrever com felicidade depende menos de um saber sistematicamente consolidado, então o que moveria a escrita filosófica nesta direção? Em outros termos, em que lugares – ou melhor, de que *forma* – seria possível inscrever o desejo, aquilo que nos movimenta afetivamente e materialmente em direção a um objeto (objetivo e/ou subjetivo), na nossa escrita? Um dos modos de acesso a essa relação que a escrita estabelece com o desejo na filosofia pode ser pensado nos termos da discussão sobre o ensaio como forma – tanto de apresentação da filosofia (em Benjamin), quanto de resistência do pensamento (em Adorno).

*

²⁸⁵ GAGNEBIN. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*, p. 13.

É atribuído a György Lukács o pioneirismo em considerar o ensaio como um gênero a ser analisado detidamente. Na famosa carta de 1910 endereçada a Leo Popper, que inaugura o livro “A alma e as formas”, intitulada “Sobre a essência e a forma do ensaio”, é apresentada uma interrogação filosófica sobre a forma do ensaio como gênero autônomo. Para Lukács, o ensaio deve ser considerado como uma forma de arte específica: a arte da crítica (de arte). Diferentemente da ciência – e, de algum modo, para ele, da filosofia também – que nos afeta pelos conteúdos, a arte – e, assim, também o ensaio – nos afetaria pelas formas²⁸⁶. E essas formas estariam atreladas à vida. Ao falar de obras de arte diretamente, o ensaísta estaria falando indiretamente da vida que está enformada pelas obras. Gênero híbrido por excelência, o ensaio é, assim, o lugar da vida das formas. Sua diferença com relação à poesia é que ela dá a ilusão de vida com aquilo que representa; já o ensaio “cria a partir de si mesmo todos os pressupostos para o efeito de persuasão e validade de suas visões”²⁸⁷. Assim, ao colocar-se como critério de validade de um ensaio nada a não ser o desenvolvimento de uma lei interna, via de regra, atrelada à apresentação de uma obra de arte, o caráter de verdade do ensaio não está, diferentemente da ciência, na validade dos conteúdos apresentados no texto. Dois ensaios não podem se contradizer, pois cada um deles engendra mundos diferentes. Vida e verdade, no ensaio, não exigem critério externo e, sobre essa relação, afirma Lukács: “É certo que o ensaio aspira à verdade; porém, assim como Saul, que saiu em busca do asno de seu pai e encontrou um reino, o ensaísta capaz de buscar a verdade chegará, ao final de seu caminho, a algo que não buscava: a vida.”²⁸⁸ Assim, a verdade se mostra como o signo de que o ensaio está inevitavelmente atrelado à forma da obra, vinculado necessariamente com uma coisa, deixando para trás com isso “a ilusão da verdade” promovida pelos conteúdos desvinculados da mediação formal.

Influenciado fortemente por Lukács, Walter Benjamin ainda no começo do século XX elabora também uma teoria sobre o ensaio no prefácio ao livro *Origem do drama trágico alemão*, de 1924.

²⁸⁶ Cito Lukács: “Na ciência, são os conteúdos que atuam em nós; na arte, as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões; a arte, almas e destinos. Aqui os caminhos se dividem; aqui não há sucedâneos nem transições. Se nas épocas primitivas, ainda indiferenciadas, ciência e arte (e religião, e ética e política) eram inseparáveis, constituindo, assim, uma unidade, tão logo a ciência se desprende e se tornou autônoma, todas as formas preparatórias perderam seu valor. Apenas quando algo dissolveu todos os seus conteúdos em forma e se tornou arte pura é que não pôde mais se tornar supérflua; desde então, porém, sua cientificidade de outrora é totalmente esquecida e desprovida de significado.” LUKÁCS. *Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper*, p. 33.

²⁸⁷ LUKÁCS. *Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper*, p. 43.

²⁸⁸ Idem, p. 44.

É próprio da literatura filosófica o ter de confrontar-se a cada passo com a questão da apresentação. Na sua forma acabada, essa literatura apresentar-se-á como doutrina, mas o simples pensamento não tem o poder de lhe conferir esse caráter acabado. A doutrina filosófica assenta na codificação histórica.²⁸⁹

Estas frases, que iniciam o prólogo epistemológico-crítico de *Origem do drama trágico alemão*, reabilitam, de uma só vez, a dimensão estética e histórica do pensamento filosófico. Tomando a instância mais hierarquicamente inferiorizada da filosofia (pelos menos desde a carta VII de Platão²⁹⁰), o texto, como sendo o lócus privilegiado do pensamento (a materialidade na qual ele se expressa), Benjamin se opõe à metafísica transcendental que pretende “invocar” a verdade “*more geométrico*”²⁹¹. Ao explicitar a tarefa da escrita filosófica, qual seja, a de apresentar a verdade, Benjamin evidencia a relação intrínseca que há entre história, linguagem e verdade ou, em outras palavras, entre verdade e exposição da verdade. Isso significa pensar a filosofia de uma forma outra, ou seja, colocando em xeque a filosofia da representação que, a partir da idéia de sistema quer apagar a linguagem para representar a verdade “puramente”²⁹².

A crítica ao sistema está relacionada, em Benjamin, com a questão da apresentação ou exposição. Para ele, a compreensão da filosofia como teoria do conhecimento, onde a verdade seria algo exterior ao texto, é demasiado rasa e quiçá falsa²⁹³. Esse deslocamento de uma filosofia da subjetividade para uma filosofia da

²⁸⁹ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 15. Tradução modificada.

²⁹⁰ Desde o início da história da filosofia, mas principalmente com Platão, há uma hierarquia ontológica em que a escrita está rebaixada em relação à fala. Benjamin situa a filosofia como texto, na materialidade da escrita, opondo-se já ao que mais tarde Derrida chamará de “logocentrismo” – a tradição metafísica da filosofia centrada em Platão. No “logocentrismo”, o significado transcendental (a verdade ou a ideia) é traduzido pelo significante primeiro, a fala, que representa o significado transcendental. A escrita, dentro da lógica logocêntrica, seria uma espécie de significante do significante, estando três graus distante da verdade. É curioso notar a analogia entre o filósofo (aquele que fala) e o artista (aquele que escreve ou enforma) como apresentada na República, analogia esta de mesma proporção à descrita por Derrida e à qual Benjamin se contrapõe.

²⁹¹ Idem, p. 15-16.

²⁹² Em alemão, as palavras que estão em jogo na relação entre “apresentação” e “representação” da verdade são, respectivamente, *Darstellung* e *Vorstellung*. Para uma discussão elaborada deste tema em Walter Benjamin, Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (ou Verdade e beleza)” In: *Limiar, aura e rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin*.

²⁹³ Vale lembrar aqui que para Benjamin filosofia e conhecimento são dois âmbitos distintos. Enquanto o conhecimento visa, pela proximidade com os objetos, a posse e a dominação de um conteúdo para dizer o que cada coisa é completamente, a filosofia estaria relacionada à contemplação dos objetos e se caracterizaria pela distância que possibilita a permanência da existência das coisas. O conhecimento, que seria o resultado da ciência, destruiria os objetos pela proximidade que busca decompor. A filosofia salvaria os objetos pela distância com que procura falar sobre eles. Enquanto o conhecimento, utilizando o método,

linguagem, da ideia de que a verdade se dá na mente para a de que a verdade se dá no texto, só é efetivo se se pensar a linguagem e o texto fora do âmbito da representação. O ensaio só possibilita um acesso ou uma convivência com a verdade e com o saber porque ele não se manifesta como captura de objetos. Todo sistema se pretende como definitivo; o ensaio jamais quer isso. A filosofia da representação busca eliminar a interferência da linguagem na verdade. A tentativa de exposição matemática do pensamento é uma tentativa de negação de como a apresentação altera a verdade. Apagar a historicidade da linguagem, despojar a história no teor do pensamento seria uma tentativa de apagamento da incontornabilidade da apresentação da verdade na linguagem que é, por si mesma, histórica. Usá-la como metáfora para uma lente transparente para um acesso à verdade pressupõe conceber a verdade como exterior à linguagem e, por isso mesmo, como representada e não *construída* no texto, na língua, no gesto de escrever.

A preponderância filosófica da escrita sobre a fala se dá porque é próprio a ela, a cada vez, parar e recomeçar. A escrita, para Benjamin, é análoga à contemplação: interrompe, para, recomeça e, assim, faz refletir. É um curso que nunca vai direto à coisa, ela mesma inexprimível, mas está sempre a rodeá-la, aceitando os seus desvios, elaborando seus possíveis modos de enunciação e não se deixando desanimar por sua inconclusibilidade, pois é esta indefinição mesma que a impulsiona sempre de volta à busca. Esse movimento contínuo é característico do exercício do método filosófico:

Método é caminho não direto. A apresentação como caminho não direto: é esse o caráter metodológico do tratado. A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo.²⁹⁴

Reabilitando a dimensão textual da filosofia, Benjamin pretende (re)inserir na própria forma de apresentação do pensamento o espanto (*thauma*, θαυμα), aquela experiência que dá origem ao pensar filosófico, como sugere Sócrates no *Teeteto*. Gesto

busca a aquisição do objeto e, para tanto, abole a distancia que dele o separa, a filosofia, pelo contrário, requer uma espécie de movimento de separação pelo qual, de dentro do ser, podemos perguntar por ele. Nesse sentido, a contemplação filosófica precisa, sempre, voltar incessantemente ao contemplado.

²⁹⁴ BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 16-17.

original que move, provoca deslocamentos e, por isso, impulsiona a reflexão. Se nesta concepção a razão já é linguagem, então, não há como a razão dominar externamente a linguagem. A linguagem não é um meio (*Mitte*) para uma finalidade exterior, mas o meio ambiente (*Medium*) em que o pensamento se movimenta. Nesse sentido, Gagnebin diz:

A expressão ‘exposição da verdade’ indica, por um lado, que a filosofia tem por tarefa expor, mostrar, apresentar a verdade; mas significa também, por outro lado, que a verdade só pode existir quando exposta, quando se apresenta e se mostra a si mesma. No primeiro momento, a filosofia é a força expositiva e apresentadora; no segundo, é a própria verdade que guarda um movimento essencial de exposição de si mesma. Esses dois momentos são complementares e indissociáveis. A filosofia só é capaz de mostrar, expor, apresentar a verdade, se respeitar a indissociabilidade desta última com a linguagem (...) E também a verdade deve, essencialmente, expor-se a si mesma; ou, no limite, a verdade não pode existir em si mesma como autoridade soberana e inefável, mas se realiza apenas por meio de sua autoexposição nas artes e na linguagem.²⁹⁵

E é a partir desse desejo, de busca incessante pela verdade do objeto, que se desenvolve no texto de Benjamin a relação entre a verdade e a beleza, a partir de uma reflexão sobre o desejo erótico. Interpretando de modo “herético” *O Banquete*, de Platão, Benjamin afirma que “Eros (...) não trai o seu impulso originário ao orientar o seu desejo no sentido da verdade, pois também a verdade é bela.”²⁹⁶ O impulso do desejo em direção à verdade é justificado pela beleza da verdade, por sua manifestação enquanto bela. O filósofo, enquanto desejante, busca a verdade mesmo em seus caminhos desviantes porque a verdade aparece a ele enquanto manifestação bela, como objeto belo do desejo e não como objeto a ser possuído pelo conhecimento. E é essa beleza que move o filósofo (e, no caso deste texto, o estudante de filosofia) em direção à verdade. A verdade é bela, portanto, porque aparece àquele que a busca como bela: “E o é, não tanto em si, mas para Eros. Afinal, a mesma relação determina o amor humano: o ser humano é belo para aquele que ama, e não em si (...). O mesmo se passa com a verdade: ela não é bela em si, mas para aquele que a busca.”²⁹⁷ E isso quer dizer que é cada configuração sensível da verdade que se determina bela na medida em que é contemplada pela filosofia e, claro, fixada em

²⁹⁵ GAGNEBIN, *Op. cit.*, p. 68-69. A autora usa aqui o termo “exposição”, ao invés do termo “apresentação”. Em geral, porém, como ela mesma argumenta no ensaio referido, os dois termos são traduções igualmente apropriadas para o alemão “Darstellung”. Ver nota anterior.

²⁹⁶ BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 19.

²⁹⁷ *Ibidem*.

uma forma material – no caso, o texto. Sua beleza só pode ser “testemunhada” em cada configuração singular e não a partir de um universal suprassensível que organize toda a sensibilidade. Em Benjamin, não é só a beleza que é um momento da verdade, e, assim, justificada de acordo com essa verdade colocada como fim último: também a verdade necessita da beleza para se efetivar, depende dela e só nela tem existência. E assim o filósofo segue a verdade por todos os caminhos nos quais ela se manifesta, sem buscar a sua apropriação pelo entendimento, mas a justificação de seu desejo.

O amante não entende a beleza como um momento sensível de ocultação da verdade inteligível, momento que deverá ser ultrapassado para que se chegue à plenitude da ideia suprassensível, como se vê na leitura tradicional dos textos platônicos. A verdade buscada deve, ao contrário, ser aquela que faz justiça à beleza, aos caminhos tortuosos pelos quais essa verdade mesma necessariamente se manifesta: “a verdade não é desvelamento que destrói o mistério, mas antes uma revelação que lhe faz justiça.”²⁹⁸ E por fazer justiça ao mistério, deve-se entender fazer justiça ao belo, à sensibilidade e ao desejo; à apresentação sensível da verdade nos seus fenômenos materiais. E Platão faz isso “ao atribuir à verdade a capacidade de garantir o ser do belo. É nesse sentido que ele apresenta a verdade como conteúdo do belo.”²⁹⁹ Já que verdade e beleza estão nesta perspectiva sempre relacionadas, seria justamente isso o que talvez pressinta o estudante de filosofia na dificuldade de escrever? Como se se tratasse sempre de uma grande dificuldade estar à altura do próprio desejo?

*

A diferença crucial da consideração de Lukács para a de Benjamin é que, enquanto para o pensador húngaro o ensaio não é a forma da filosofia, para Benjamin ele é a forma privilegiada de apresentação (da verdade) do pensamento filosófico. Lukács acha ainda que o ensaio é uma forma provisória, e o sistema aparece como forma principal; para Benjamin o ensaio é pensado como uma forma filosófica em contraposição ao sistema. O caráter fragmentário do ensaio (a precariedade e o fragmentarismo não são provisórios no pensamento filosófico, mas sim o mais específico da filosofia) “demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ Ibidem.

descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*).”³⁰⁰ Contudo, o “desentendimento” sobre o ensaio entre Lukács e Benjamin parece ser, ao mesmo tempo, relativo, visto que Lukács quer ressaltar que o ensaio nos afeta pelas formas e, para Benjamin, filosofia é forma, linguagem, palavras. O elemento artístico da filosofia é a tarefa da apresentação, e o filósofo tem sido historicamente subordinado ao cientista da pior espécie. Nessa medida, a discordância que aparece na letra de Lukács e na de Benjamin é maior do que aquela que está presente no espírito: ambos parecem ter compreensões afins quanto ao ensaio.

Neste texto de 1924, Benjamin parece querer programaticamente reorientar a filosofia em direção ao ensaio. Theodor W. Adorno, em 1958, retoma a discussão sobre o ensaio como forma de resistência no pensamento partindo amplamente do desenvolvimento benjaminiano exposto no “prefácio”, no texto que abre suas *Notas de Literatura*, “O ensaio como forma”.

*

Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. 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.³⁰¹

Não admitindo que nada lhe seja prescrito, para Adorno o ensaio não é nem ciência nem arte; não pretende “alcançar cientificamente” nem “criar artisticamente alguma coisa.”³⁰² Forma contemporânea de apresentação do pensamento, o ensaio evoca a liberdade de espírito que até hoje não conseguiu se desenvolver, a partir da imagem da disponibilidade de uma criança que se entusiasma com os objetos que existem no mundo. Partindo do que deseja falar, e não de um princípio primeiro, o ensaio se mostra capaz de possibilitar novas formas de expressão e pensamento, justamente pelo fato de estar atrelado à especulação sobre objetos específicos. Adorno tematiza, assim, a escrita filosófica como aquela a habitar “um lugar entre os despropósitos”³⁰³.

³⁰⁰ Idem, p. 17.

³⁰¹ ADORNO. *O ensaio como forma*, p.25.

³⁰² Idem, p. 16.

³⁰³ Idem, p.17.

Em relação ao procedimento científico e sua fundamentação filosófica enquanto método, o ensaio se posiciona a partir da crítica da idéia de sistema. Como consequência dessa crítica, ele “recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido.”³⁰⁴ Isso significa dizer que o paradigma de um pensamento que contrapõe verdade e história como opostos irreconciliáveis e/ou uma filosofia onde o critério é metafísico-ontológico e atemporal, devem ser sobrepujados. Quando a noção de verdade começa a incluir a história em seu pensamento “o *a posteriori* tornar-se concretamente um *a priori*”³⁰⁵, ou seja, o historicamente produzido passa a ser considerado objeto da teoria e, assim, a distinção entre uma “Filosofia Primeira” e uma “mera filosofia da cultura”³⁰⁶ não é sustentável no ensaio. Podemos pensar que a forma ensaística desenvolve-se concomitantemente à filosofia da cultura porque o critério filosófico anterior era metafísico-ontológico e atemporal e pressupunha o sistema.

Desafiando os ideais de clareza e distinção e da certeza livre de dúvidas, o procedimento do ensaio esboça um pensamento anti-sistema, mas sistemático. A sistematicidade do ensaio estaria em operar metodologicamente sem método, ressaltando o caráter momentâneo do acontecimento da verdade. Cabe dizer que a verdade, aqui, configura-se como um esforço de reorganização conceitual (quer dizer, material) dos elementos de que as coisas no mundo são formadas. Sendo um momento de auto-exposição, ela é um fragmento aberto que, na realização da experiência do encontro do filósofo-crítico com o objeto, ilumina-se e aparece como cristalização das forças históricas tanto do momento de sua origem como da época presente, tudo isso na materialidade do texto. A forma do ensaio é justamente essa experiência intelectual de cuja memória o processo de engendramento do conceito não deve ser apagado. O problema do método científico é justamente esse esquecimento.

Não pressupondo também nem a totalidade como algo dado, nem a identidade entre sujeito e objeto, o que o ensaio almeja, o teor de sua verdade, tem a ver com “eternizar o transitório”, o que advém do gesto material de se escrever ensaios. Suspendendo o conceito tradicional de método, na esteira da formulação benjaminiana de que “método é caminho indireto, é desvio”³⁰⁷, o pensamento vai formando constelações

³⁰⁴ Idem, p. 25.

³⁰⁵ Idem, p. 26.

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 50.

a partir dos conceitos introduzidos no texto para falar de um objeto específico, relação essa tão mais rica quanto menos redutora. Os conceitos, que são sim o meio específico do ensaio para Adorno³⁰⁸, não servem para reduzir os fenômenos, mas sim para “unificar livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha”³⁰⁹ [da escolha do ensaísta].

Adorno defende o ensaio como exercício intelectual em que a subjetividade não aparece de modo imediato e espontâneo, mas pelo esforço de trazer à tona as configurações concretas dos objetos sobre os quais ela se debruça. Colocando a questão do desejo, de uma escrita desejante, no e através do ensaio, no parágrafo que inicia o seu texto³¹⁰, se o ensaio nos lança um desafio, ele não é outro senão o de “escrever”, como intui Luciano Gatti ao comentar esse texto, “a partir da pesquisa acadêmica e não à revelia dela.”³¹¹ A dificuldade de escrever passaria talvez pela intuição de que, se o desejo dispara a escrita, ele deve ser também auto-aniquilante, para que o sujeito desejante se apaque, e o desejo realize a sua vontade como que por si próprio.

*

O que vimos até aqui nos leva a concluir que a forma do ensaio, ao reabilitar as dimensões estética e histórica do pensamento na filosofia sugere uma nova relação com o “filosofar”; relação esta de transformação (*Umbildung*) advinda de uma nova reorganização do conhecimento com a linguagem. Para Jeanne Marie Gagnebin, “talvez o conceito-chave dessa outra forma de filosofar seja o de *Übung*, de exercício”; conceito comum, segundo a autora, “tanto aos exercícios espirituais da mística e dos tratados medievais como às práticas estéticas e às *performances* das vanguardas.”³¹² Tradução possível do termo grego *askêsis*, pensar o ensaio também como uma tradução possível de mundos, como um exercício do pensamento herético que infringe a ortodoxia e tenta ressoar alguma felicidade (mesmo que sob o signo daquilo que é nomeado como o

³⁰⁸ Esse é o ponto de discórdia entre Adorno e Lukács: “o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. É isso o que Lukács não percebeu quando (...) definiu o ensaio como uma forma artística.” ADORNO. *Op cit.*, p. 18.

³⁰⁹ Idem, p. 27.

³¹⁰ “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 de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar (...)” ADORNO. *Op cit.*, p. 16-17.

³¹¹ GATTI. *Como escrever? Ensaio e experiência a partir de Adorno*, p. 194.

³¹² GAGNEBIN. *Op. cit.*, p. 67.

negativo) significa reabilitar uma dimensão viva e implicada, como ressaltada por Michel Foucault no início de sua História da sexualidade II:

O “ensaio” – que é necessário entender como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação – é o corpo vivo da filosofia, se, pelo menos, ela for ainda hoje o que era outrora, ou seja, uma “ascese”, um exercício de si no pensamento.³¹³

Se considerarmos que só a falta tem necessidade de fala, como as palavras de Maria Rita Kehl dizem no epílogo³¹⁴ deste texto, e se considerarmos que o desejo é sempre signo de alguma falta, a verdade um tanto quanto psicanalítica do ensaio é exatamente de considerar essa falta como constitutiva à experiência de um pensamento mais vivo e desejante. Embora sedutora, esta perspectiva não visa impor-se como “o” novo modo de se fazer filosofia. Sendo muito mais uma forma de resistência, o ensaio é uma brecha, uma fenda por onde vazam fluídos, uma rota de fuga cavada por aqueles que procuram na saída a produção de um sentido, não de uma explicação. O ensaísmo, por fim, como ato de liberdade, como produção de alguma força, pois, como diz Adorno, “(...) cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças.”³¹⁵

Bibliografia:

ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma** In: *Notas sobre Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 15-46.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014

GATTI, Luciano. Como escrever? Ensaio e experiência a partir de Adorno. *O que nos faz pensar: cadernos do departamento de filosofia da Puc-Rio*. Rio de Janeiro: Puc-Rio, N. 35, dezembro de 2014, pp. 169-196.

³¹³ FOUCAULT *apud* GAGNEBIN. *Op. cit.*, p. 68.

³¹⁴ KEHL. *A psicanálise e o domínio das paixões*, p. 554.

³¹⁵ ADORNO. *Op. cit.*, p. 31.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: NOVAES, Adauto (org.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 537-570.

LUKÁCS, György. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. *Serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, N. 18, 2014, pp. 31-51.

ANEXO IV – Texto a ser publicado na revista Analógos, por ocasião da XVIII Semana dos Alunos de Filosofia da PUC-Rio.

O conceito de refração em Adorno: entre teoria estética e teoria do conhecimento

“Poesia é linguagem em estado de crise”

(Mallarmé)

Para um filósofo que entende a escrita como forma de morada em exílio, a decisão de retorno à pátria não deixou de ser uma escolha pela língua. No aforismo “Atrás do espelho”, que abre a segunda parte de *Minima Moralia* (1951), por exemplo, Theodor W. Adorno escreve: “Para quem não tem mais pátria, é bem possível que o escrever se torne sua morada”³¹⁶. Posteriormente, no texto “Sobre a pergunta: O que é alemão?”, ensaio de 1965 que compõe seu último livro publicado em vida, *Palavras e sinais: modelos críticos II* (1969), ele retorna a essa questão e a justifica: “A resolução do retorno à Alemanha não foi motivada simplesmente por uma necessidade subjetiva – embora eu não a negue –, por saudades da terra [*Heimweh*]. Também um fator objetivo se fazia presente: o idioma”³¹⁷. A impossibilidade de continuar produzindo textos em inglês, motivo de retorno, e nos Estados Unidos – país onde passou a maior parte de seus anos de exílio (de 1938 a 1952) após uma breve temporada na Inglaterra – foi tomada após diversas tentativas de editores americanos “revisarem” seus textos porque neles a sintaxe não estava clara.³¹⁸

Talvez seja significativo que um dos poetas que mais se rebelou contra a

316 ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: Reflexões a partir da vida danificada*, p. 75. No original: “*Wer keine Heimat mehr hat, dem wird wohl gar das Schreiben zum Wohnen.*” A formulação que, a princípio, pode soar bastante heideggeriana pelo vocabulário, se distancia, porém, da proposta fenomenológica porque não há, nesse caso, uma ontologia que pensa o Ser morando na linguagem. Essa frase solicita, ao contrário, uma espécie de ética do escritor na prática da escrita, especificamente de uma escrita que se faz em exílio, dessa escrita que testemunha, então, uma situação particular e única daquele que pôde escrever esta frase.

317 ADORNO, Theodor W. *Palavras e sinais: modelos críticos II*, p. 133.

318 Cito, aqui, a passagem em que Adorno narra estes episódios, por ser bastante elucidativa: “Um editor, de resto também emigrado europeu, manifestou o desejo de publicar em inglês a parte principal da *Philosophie der neuen Musik*, da qual conhecia o manuscrito em alemão. Pediu-me o esboço da tradução. Quando o leu, achou que o livro que já conhecia era ‘badly-organized’. (...) Alguns anos depois, o episódio repetiu-se, grotescamente ampliado. Eu havia proferido uma conferência para a associação psicanalítica de São Francisco, oferecendo sua publicação para a respectiva revista. Descobri, através das provas editoriais, que não se haviam contentado com a correção das falhas estilísticas que haviam escapado ao emigrante. O texto inteiro estava modificado até o irreconhecível, impossibilitando redescobrir a intenção de base. Ao meu amável protesto, recebi não menos delicadas e pesarasas explicações: a revista devia a sua reputação à sua prática de submeter todas as contribuições à tal ‘editing’, à tal redação. Ela operava no sentido da uniformidade; ainda estava em tempo de desistir da preferência. Desisti.” (“Sobre a pergunta: O que é alemão?”. *Op. Cit.*, p. 131-132).

gramática e a sintaxe norte-americanas, e. e. cummings, anos antes, tenha sido recusado diversas vezes por editores no país. *NO THANKS*: assim cummings intitulou seu livro de poemas publicado em 1935. O título faz alusão às 14 respostas negativas que obteve dos editores aos quais submeteu seus originais³¹⁹. Talvez – sem com isso querer abolir o espaço que os distingue – essas sejam dificuldades análogas entre o poeta e o filósofo.

Fazendo um uso não ortodoxo da tipografia, quebrando a linearidade da página e do verso, fragmentando a palavra, espacializando o poema, etc., a poética de cummings reúne uma série de recursos formais cuja proposta seria “liberar a ordem das palavras”, segundo Augusto de Campos³²⁰. O último livro que publicou em vida, *95 Poems* (1958) se inicia com um poema que experimenta e opera alguns desses procedimentos:

l(a	so
le	(l
af	f
fa	o
ll	l)l
s)	(ha
one	c
l	ai)
iness	itude

Composto apenas por uma palavra e uma frase, 20 letras e dois parênteses – solidão (uma folha cai), a fragmentação que cummings propõe neste poema é da ordem do mínimo: dissecando as palavras até restar menos que a sílaba, é com esse “mínimo arsenal” que ele projeta sobre nós uma densa imagem de solidão, movimento e

319 Cf. a edição bilíngue, traduzida e introduzida por Augusto de Campos, *Poem(a)s / E. E. Cummings*. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

320 CAMPOS, Augusto de. “E. E. Cummings, sempre jovem”, p. 14.

delicadeza, nessa espécie de “haicai da folha-que-cai”³²¹. Se Adorno, diferentemente de cummings, poeta do mínimo, escreve, por sua vez, extensamente – é muito comum que seus parágrafos ultrapassem páginas e páginas – ambos parecem se encontrar aqui pela situação comum de um exílio na linguagem pela escrita. Também podemos dizer que ambos, poeta e filósofo, nos lançam recorrentemente desafios pelo texto. Por exemplo: que leitura é solicitada por este poema de cummings? Parece que qualquer fala ou recitação são abolidas pela necessidade objetiva de o poema aparecer impresso, sendo, neste caso, a disjunção entre imagem e fala um procedimento formal do poema. No caso de Adorno, quantas vezes não se chegou ao senso comum da impossibilidade de se comentar seus textos pela dificuldade não apenas de seus conteúdos, mas sobretudo de se afastar de seu vocabulário, de sua sintaxe?³²² Talvez as dificuldades de publicar que ambos experimentaram durante a vida se dêem não apenas por questões de experimentação formal, mas a disjunção que essas escritas fazem operar pode ser uma chave de leitura dessa “recusa” editorial (ou seja, daquilo que opera no limiar entre língua e mercado). Talvez seja essa disjunção que os comentadores apontem para a dificuldade do texto adorniano, como se nele fosse imprescindível a forma.

Haveria algo na arte que justamente desarticulária a linguagem? Mais especificamente na poesia que deslocaria a escrita? É possível pensar, no caso de Adorno, que a natureza dessa dificuldade tem a ver com o modo de apresentação de seu pensamento porque, nele, teoria estética e teoria do conhecimento estariam entrelaçadas?

*

No ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade” (1957), Adorno desenvolve uma leitura que pretende, na contramão de um modo específico (e hegemônico) de relacionar

321 CAMPOS, Augusto. “Intradução de Cummings”, p. 38.

322 É notável que grandes críticos e professores, como Martin Jay, Marc Jimenez, José Guilherme Merquior, Márcio Seligmann-Silva e Rodrigo Duarte, que se dedicam ou dedicaram, cada um a seu modo, a comentar partes da obra adorniana, recorrentemente começam suas interpretações fazendo alusão a uma espécie de “pedido de desculpas” prévio ao leitor, pelo fato de eles mesmos, ao estarem comentando ou introduzindo o pensamento de Adorno correrem, ao mesmo tempo, o risco iminente de, a qualquer momento, se afastar da complexidade de seu pensamento pelo modo como ele o expressou em seus textos. Um “tipo de pensamento refratário à paráfrase”, dirá Martin Jay na introdução de seu livro *As idéias de Adorno*, ou “Escrever uma apresentação da obra de Adorno do ponto de vista do seu legado, e tendo em vista uma divulgação de seu pensamento, tem algo de paradoxal e até de irônico”, como afirma Marc Jimenez em *Para ler Adorno*.

arte e sociedade, fazer com que “a referência ao social” não leve a crítica “para fora da obra de arte”, mas sim, “mais fundo para dentro dela”³²³. Ao invés de mobilizar os temas sociais dos poemas apenas para esquecê-los ou reduzi-los às teses sociológicas que se pretende “provar” num texto crítico, para ele o interessante é permanecer na obra e enxergar nela, a partir de dentro, a referência ao social como fundamento de sua qualidade, pois, é evidente para ele que o pensamento sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social e a não se contentar com algo universal e abrangente. Assim, esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa ou alheia à arte, mas antes uma “exigência de qualquer configuração linguística”³²⁴. Além disso, continua Adorno:

Esse pensamento (...) não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o todo de uma sociedade, **tomada como unidade em si mesma contraditória**, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. **O procedimento tem de ser, confirme a linguagem da filosofia, imanente.** (...) Aquela frase das *Máximas e reflexões* de Goethe, que diz que o que não entendes tu também não possuis, não vale somente para o relacionamento estético com obras de arte, **vale também para a teoria estética: nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legítima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais.** Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela. Mas esse saber só cria vínculos quando se redescobre no puro abandonar-se à própria coisa.³²⁵

Ou seja, neste ensaio, Adorno apresenta a tese de que, por exemplo, “uma corrente subterrânea coletiva”³²⁶ seria o fundamento de toda lírica, e, por isso mesmo, a noção de uma poesia lírica na modernidade carregaria consigo, apresentaria ela mesma intrinsecamente um momento de fratura: a dissonância, a disjunção, entre o sujeito – um “eu” que se apresenta – em oposição ao coletivo e ao social serviria, na verdade, para melhor expor o elemento social dos poemas. (“exatamente o não-social no poema lírico seria o seu elemento social”³²⁷). E isso só é passível de ser elaborado a partir de análises formais da obra. Analogamente, alguns anos depois, em sua grande e inacabada obra

323 ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*, p. 66.

324 Idem, p. 67.

325 Ibidem. [grifos meus].

326 Idem, p. 77.

327 Idem, p. 72.

Teoria Estética, Adorno nos fornecerá modos de definir a relação entre arte e sociedade como, por exemplo, dizendo que “a arte é a antítese social da sociedade”³²⁸.

E aqui, vale dizer, quando enunciamos *arte*, em geral, na verdade estamos pensando a partir de uma concepção moderna de arte, que é a concepção que Adorno toma para si e sua filosofia como um modelo para o pensamento. A arte moderna, a arte do século XX, seria essa arte que torna necessário, a cada momento, colocar em questão a sua “natureza”, refletir sobre a sua possibilidade de existência e permanência num mundo que, a princípio, pôs em risco e abaixo as noções de beleza, simetria e organização, por exemplo. Dessa arte, portanto, que perdeu uma ingenuidade e passa a pensar a sua forma. “Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência.”³²⁹ – assim começa a *Teoria Estética*.

No livro *Para ler Adorno*, Marc Jimenez afirma que a *Teoria Estética* “apresenta-se como uma série de fragmentos inacabados”³³⁰. Contudo, esse caráter fragmentário da obra pode ser compreendido em dois sentidos: por um lado, a obra mesma seria constituída por vários fragmentos – os parágrafos –, que seriam textos curtos cuja extensão não excederia duas ou três páginas; por outro, globalmente, a própria *Teoria Estética* pode ser considerada como um grande fragmento. Além disso, o caráter fragmentário ainda pode ser atribuído (e o é mais comumente) a um outro motivo: como “resultado da presença da morte em uma obra que ainda não havia realizado a lei de sua forma”³³¹ – por tratar-se de uma obra publicada postumamente e não revisada integralmente por Adorno. É verdade que há aí uma questão sempre aberta, não-resolvida, sobre a forma da grande obra de teoria estética do filósofo frankurtiano. No entanto, podemos duvidar se, ao fim e ao cabo, haveria ao final do texto alguma espécie de conclusão no sentido tradicional, visto que a *Teoria Estética*, de modo análogo às obras de arte de que ela se autoriza a falar, carregaria em sua composição formal a possibilidade alteração e desmembramento próprios à fragmentação, o que liberaria, dentro de uma interpretação adorniana da obra de arte, o seu conteúdo de verdade, assim como nas obras de arte. Ademais, a forma de apresentação “paratática”

328 ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*, p. 19.

329 Idem, p. 13.

330 JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*, p. 13.

331 Idem, p. 14.

deste livro está intimamente ligada ao próprio conteúdo das ideias ali expressadas: condicionada objetivamente pela preocupação de não violentar, por uma estrutura pré-estabelecida, o que há de mais essencial no pensamento, Adorno afirma que “a unidade estética é a síntese não violenta dos elementos esparsos, que ela, no entanto, mantém tais quais são em sua divergência e contradição; daí ela ser apresentação da verdade”³³². Sobre o processo de conformação de uma obra teórica dedicada à estética, em 24 de janeiro de 1968, Adorno analisa autorreflexivamente a forma de apresentação de suas ideias:

É interessante que, ao longo do meu trabalho, se tenham imposto a mim, a partir do conteúdo das ideias, certas consequências que deviam influir sobre a forma. Consequências que há muito já esperava, mas que ainda me surpreendem. Trata-se simplesmente do fato de que, a partir de meu postulado, nada é filosoficamente “primeiro”. Segue-se que não se pode elaborar um sistema de argumentação segundo a progressão habitual, mas que se deve recompor o todo a partir de uma série de complexos parciais, tendo todos o mesmo peso, e sendo ordenados proporcionalmente de maneira concêntrica. A ideia provém da constelação destes, e não de uma “sucessão”. (...) O livro só pode ser escrito de uma maneira, por assim dizer, concêntrica, sob a forma de partes equilibradas e paratáticas organizadas ao redor de um ponto central, a que elas dão expressão através desta constelação.³³³

Não é impossível pensarmos que essa forma de apresentação paratática de seus escritos reforce ou pense uma forma aporética da obra de arte. Tudo se passa como se a *Teoria Estética* procurasse evitar a enunciação afirmativa e categórica das coisas que ela tão frequentemente denuncia nas obras de arte. Assim é possível pensar neste livro, antes de tudo, como uma denúncia, sem, com isso, cair no erro de propor soluções a um problema que Adorno sabia não as comportar. A aporia aparece, então, no projeto de uma obra teórica, na qual o pensamento filosófico atesta, por sua presença, que lhe é impossível renunciar às tentações de resolver o insolúvel.

Direcionando nosso interesse para as relações entre a forma de apresentação da obra de arte e a forma de apresentação do pensamento para, com isso, indiretamente abordarmos a relação entre arte e sociedade, na *Teoria Estética*, ao falar dessa relação, Adorno apresenta e elabora a noção de refração (*Brechung*) tanto como um momento produtivo importante, quanto como o efeito característico da obra de arte moderna. A refração, forçada pelo caráter de aparência da arte, seria o que conferiria à obra o seu

332 ADORNO, Theodor W. *apud* JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*, p. 14.

333 *Idem*, p. 16.

aspecto de liberdade e autonomia, mas também de não-comunicação com o mundo empírico (com o mundo cotidiano, tal como percebemos), posto que as obras de arte são ao mesmo tempo cópias desse mundo empírico e algo diverso dele. Na medida em que fornecem ao mundo ou à empiria, enquanto artefatos e, por isso, enquanto produtos de um trabalho social, o que lhe é recusado (alguma liberdade, por exemplo) renegam essa mesma empiria da qual retiram o seu conteúdo. É nesse sentido de pensar uma unidade em si mesma contraditória que Adorno dirá, sobre a participação da arte na sociedade que: “a comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo perante o qual elas se fecham, feliz ou infelizmente, leva-se ao cabo através da não-comunicação; eis precisamente porque elas se revelam como refratadas”.³³⁴ É pela arte se opor à empiria através do momento da forma que a forma pode ser pensada como um modo de refração ou o modo como a refração se sedimenta num determinado objeto, já que o que seria refratado na obra de arte seria seu conteúdo, o todo social, e não podemos esquecer da célebre frase contida na *Teoria Estética*: “forma é conteúdo sedimentado”³³⁵.

Se o ensaio é a forma contemporânea da apresentação do pensamento, como escreve Adorno em “O ensaio como forma” (1958), e se o ensaio fala, privilegiadamente, de objetos culturais pré-formados, ou seja, de obras de arte, fazendo confundir, assim, os limites entre “filosofia” e “crítica”, é porque ele põe em questão noções como as de conhecimento e verdade na História da Filosofia. Pois nesse jogo de luzes (ou de um outro esclarecimento), a obra de arte ilumina aspectos “obscuros” ou “negados” da vida social que servem de matéria para o crítico de arte desenvolver uma crítica da cultura. Se aceitarmos que, em termos físicos, a refração é a mudança de direção de uma onda de luz que, dependendo do meio onde se projeta, ou deforma a imagem de um objeto (como na água, por exemplo) ou revela as várias segmentações que constituem a coisa, numa espécie de dissecação do objeto (como num prisma, por exemplo, a luz branca mostra seus vários outros espectros), essa noção é valiosa para pensarmos que o que a arte estabelece é possivelmente uma nova relação de conhecimento, a cada vez, com um objeto mais amplo, a saber: o todo social (como uma estrutura monadológica). Investigando as relações entre pensamento e materialidade na filosofia de Adorno do ponto de vista da forma, este trabalho pretendeu estabelecer uma relação entre refração e reflexão, entre teoria estética e teoria do conhecimento, a partir da hipótese de que as obras de arte refratadas oferecem um modelo de conhecimento reflexivo que o ensaio

334 ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*, p. 17.

335 Idem, p. 166.

guarda relação por ser inerente à ele pensar-se enquanto forma, enquanto crítica da linguagem.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: Reflexões a partir da vida danificada*. 2ª edição. Trad. Luiz E. Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. “Sobre a pergunta: O que é alemão” *In: Palavras e sinais: modelos críticos II*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1995.

CAMPOS, Augusto de. “E. E. Cummings, sempre jovem” *In: Poem(a)s / e. e. Cummings*. 2ª ed. revista e ampliada. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

_____. “Intradução de Cummings” *In: Poem(a)s / e. e. Cummings*. 2ª ed. revista e ampliada. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.

ANEXO V – Texto apresentado na ocasião do 9º Encontro do GT de Estética da ANPOF e disponível em: http://www.fil.puc-rio.br/gtestetica/pdf/jessica_dichiara.pdf

Um ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema?

Uma leitura de “O poema no tubo de ensaio”, de Marília Garcia

1. Apresentação

Há escritas que, quando acontecem, não desvinculam o que dizem do modo como dizem. No que diz respeito à relação entre arte e filosofia, podemos dizer que o momento de surgimento da crítica de arte que se situa ali na Alemanha do final do século XVIII, particularmente com o primeiro romantismo de Iena, coloca em questão justamente um pensamento que se debruce sobre essa relação – a publicação de revista, a autoria coletiva e anônima e a forma dos fragmentos são alguns modos de dizer essa relação. Mesmo que situada à margem, desde então a questão sobre a forma da escrita passa a ser evidente: porque ela é indissociável do que se diz, e mais ainda do que é da ordem do não-dito. Olhando para a História da Filosofia desde essa perspectiva formal, se a França, com Montaigne, inventou o ensaio no século XVI, a Alemanha desenvolveu, no século XX, um pensamento reflexivo sobre a sua forma. Escrito entre os anos de 1954 e 1958 por Theodor W. Adorno, “O ensaio como forma”, texto que abre a série de ensaios filosóficos sobre literatura intitulada *Notas de Literatura*, pode ser inscrito nesse recorte como um texto emblemático. Desviando-se do método para a forma, numa espécie de “*rebeldia estética*” contra o método, o ensaio obedeceria a um “*motivo de crítica epistemológica*”³³⁶ desde dentro do pensamento filosófico. A filosofia, do ponto de vista do ensaio e da crítica de arte – o ponto de vista adotado por Adorno em suas *Notas de Literatura* – ficaria, assim, a meio caminho entre ciência e arte: entre aquilo que nos afeta pelos conteúdos e aquilo que nos afeta pelas formas (para utilizarmos a distinção lukacsiana entre ciência e arte)³³⁷ ou seja, nesse lugar indecível entre método e forma. É assim que, no século XX, situando-se num lugar limiar entre a experimentação formal, a criação artística e a reflexão estética, filósofos e críticos de arte como Georg Lukács, Walter Benjamin e Theodor Adorno pensaram, às suas maneiras, amplamente a relação entre arte e filosofia ou, se quisermos dizer de outro modo, entre forma e reflexão. No século XXI, a questão se reconfigura e seria possível arriscar um estado de ensaísmo que caracterizaria certa

336 ADORNO, T. “Ensaio como forma”, p. 34

337 LUKÁCS, G. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper”, p. 33.

reflexão e os modos de produção hoje: ponto pacífico de uma escrita experimental, resta saber o que ainda pode acontecer de novo quando se deseja produzir ensaios.

Ao reunir jovens escritores dedicados ao exercício simultâneo da reflexão crítica e da criação poética, o livro *Sobre poesia: outras vozes* (7Letras, 2016), organizado por Célia Pedrosa e Ida Alves, refaz, no cenário da poesia brasileira contemporânea, um convite à contaminação entre arte e crítica de arte solicitando e atualizando a noção de “poeta-crítico”, fundamental às poéticas modernas. O hibridismo que configura a retomada dessa noção provoca um estado de hesitação entre a arte e a crítica. A oscilação entre poesia e prosa – ou seja, entre teoria e criação artística – ao mesmo tempo em que indica uma expansão de limites, seria também sintoma de uma crise que caracterizaria o contemporâneo? Dividido em duas partes, na primeira parte do livro vemos os poetas convidados exercerem sua atividade crítica, a partir de ensaios que pensam a poesia amplamente, desde, por exemplo, os *Lusíadas* às performances vocais do poema contemporâneo. Já na segunda parte, uma antologia de poemas desses mesmos poetas nos é apresentada.

Escrito pela poeta e tradutora carioca Marília Garcia, o texto “O poema no tubo de ensaio” – um dos nove ensaios que compõem *Sobre poesia: outras vozes* será objeto de análise desta comunicação. Nesse ensaio, a poeta narra uma experiência ao mesmo tempo pessoal e circunstancial: para confirmar o visto que havia tirado no Brasil para uma residência artística na França, ela precisou testar sua saúde com exames laboratoriais. Essa situação desencadeia uma expansão da noção de “teste” para muitas direções improváveis como, por exemplo, a política, a medicina, a ciência, a experiência cotidiana, a televisão, a tradução, a escrita e o texto. Interessa aqui particularmente a ideia de *texto como teste*. Justamente porque Marília Garcia, ao escrever esse texto específico, o faz de modo incomum, operando nele mesmo a noção de teste: *escrevendo esse ensaio em versos, ou seja, na forma atribuída a um poema*. Teste do teste, escrever ensaios em versos ou poemas como ensaios parece fazer deslocar os lugares historicamente instituídos para a compreensão de cada um desses modos de escrita e, assim, com esse gesto de deslocamento, a princípio indecível e inominável, a leitura de “O poema no tubo de ensaio”, pensará a seguinte questão: um ensaio é uma forma mesmo quando ele é um poema?

2. Uma leitura de “O poema no tubo de ensaio”

quando comecei a escrever esse texto
para uma jornada sobre o ensaio na unifesp
eu queria falar de um poema do escritor americano
charles bernstein. o poema era um teste
e se chamava “um teste de poesia”. eu queria começar falando
deste teste mas acabei tendo que falar de um *outro* teste.

foi um teste que se impôs
que extrapolou a condição de teste laboratorial
e passou a ser coletivo. em outubro de 2014
no meio do surto mundial de ebola
um homem vindo da guiné foi internado no paraná
com suspeita de estar contaminado com a doença.
num sábado de manhã o ministério da saúde
brasileiro divulgou o resultado que todos esperavam:

“teste de paciente com suspeita de ebola dá negativo”

ainda seria preciso a contraprova para confirmar o resultado
mas desde que a suspeita de contaminaao tinha aparecido
o teste laboratorial passou a levantar algumas questões éticas
ligadas à possibilidade de patrulhamento das fronteiras.
e nos submeteu a vários questionamentos provocados pela ideia de *teste*.

estou reescrevendo esse texto 4 meses depois
e precisei passar por um teste na semana passada:
um teste feito pela polícia francesa.

(...)

e na semana passada fui ser “testada”.

(...)

depois dessa tarde no setor de imigraao da polícia francesa
sonhei que ia fazer um teste mas não tinha nada a ver
com o raio-x era um *texto*.
eu escrevia um texto e entregava para alguém
a pessoa me devolvia dizendo que não tinha funcionado

(...)

e me dava as instruções:

“primeiro, você deve fazer uma versão literal, que é esta. depois, você deve reescrever o texto”.

(...)

tratava-se de testar as palavras de escrever experimentando

de descobrir algo escrevendo: *descobrir com a mão*

entrar na escrita *ao modo da tradução*.

a avital ronell escreveu um livro sobre o teste chamado *test drive*

a avital ronell analisa no seu *test drive*

a centralidade do teste na experiência cotidiana:

“desde os testes de QI aos testes de comércio, motores, testes de esforço e armas ao *1-2-3-testando* dos sistemas de transmissão, sem mencionar o testar o seu amor, testar sua amizade, testar a minha paciência” (RONELL, 2010, p. 29)

segundo ela não há nada no mundo hoje que não seja testado

ou ao menos sujeito ao teste. neste livro

a avital ronell diz que o teste possui uma estrutura de “pesquisa incessante”:

“talvez uma modalidade de ser, o teste esquadrinha as paredes da experiência, medindo, sondando, para assim determinar o ‘o que é’ do mundo vivido.” (RONELL, 2010, p. 12)

ou seja testa-se o mundo

para se fazer as perguntas mais simples que existem:

“o que é isso?” “para que serve?” “funciona?”

no sonho que descrevi eu fazia um teste.

não importava tanto o resultado mas sim *testar*.

(...)

no sonho que descrevi no qual teria que refazer o texto

as regras para o teste não estavam dadas de antemão:

era preciso *ensaiar*.

Do teste do poema ao ensaio como teste, nas 13 seções seguintes do texto, Marília pensará o ensaio a partir das definições de Max Bense, Starobinsky e Montaigne.³³⁸ Se o primeiro diz que “ensaio significa tentativa”³³⁹ tanto no sentido daquilo que se realiza na experimentação da escrita quanto no experimento laboratorial e, por isso, aceita em sua constituição o risco do erro, do inconcluso e do descaminho, Starobinsky, por sua vez, pensa, a partir da etimologia da palavra, que “o ensaio seria a pesagem exigente, o exame atento”³⁴⁰ ao mesmo tempo que um exame verbal liberado pela escrita. Já em Montaigne (formulador do gênero), o ensaio define-se como um pensamento que *se pensa com a mão, manejando os objetos*, a partir de uma experiência pessoal e produzindo, por fim, uma leitura do mundo.

Contudo, ao citar algumas possíveis definições do que seria o ensaio, vemos Garcia transformar uma qualidade inerente à forma do ensaio e que poderia ser utilizada como característica definidora de sua forma (sua capacidade de se testar, de se pôr em teste) em um dado de indefinição do gênero ensaístico. Se o ensaio testa o mundo ao mesmo tempo em que testa a si mesmo, a cada vez ele deve inventar as ferramentas de que necessita, caso a caso, produzindo as restrições desde onde falará sobre, com ou contra o objeto que deseja tomar provisoriamente para si. Assim, *o ensaio seria um modo de produzir restrições*, contudo, restrições pontuais, ou melhor, imanentes, porque formuladas caso a caso a partir dos objetos que analisa. Desse modo, não se pode perder de vista que um texto produzido a partir de uma restrição fale desta mesma restrição. Se o ensaio é teste, ele também é sobretudo e ao mesmo tempo, teste do teste, ou seja, uma forma que, ao produzir caso a caso as suas restrições, pensa reflexivamente a todo o momento sobre sua forma. Do teste ao texto e ao ensaio, ou seja, na forma da constelação, Garcia vai deslocando as noções e os conceitos de teste desde os mais variados sentidos e usos para interligá-los, na coerência interna do texto, ao desenvolvimento do seu ensaio. E a autora faz isso num texto que testa o ensaio na forma do poema.

É comum que ensaios críticos falem sobre poemas, contudo, que fazer quando, numa espécie de inversão, um poema é colocado num tubo de ensaio? Ou, dito de outro modo, quando um ensaio é escrito em versos, na forma de um poema, como nomeá-lo? São esses os desafios que a leitura do ensaio de Marília Garcia nos impõe. A sua opção

³³⁸ Especificamente nas seções 2 e 3 do ensaio.

³³⁹ GARCIA, M. O poema no tubo de ensaio, p. 76.

³⁴⁰ Idem, p. 77.

pelo uso do verso faz do ensaio um teste de poema ou do poema um teste de ensaio e expande, assim, a noção do ensaio para além da sua forma enquanto um gênero em sentido restrito, que é transformado, agora, numa espécie de força no campo de forças do poema. Se, no ensaio como forma “cada formação do espírito (...) deve se transformar em um campo de forças”³⁴¹ (segundo a lição de Adorno), como pensar o ensaio quando ele está em um campo de forças fora de si?

Mudança discreta de letra, pensar um texto como teste parece interessante porque, como a autora nos diz, existem testes em que “as regras para o teste não estão dadas de antemão: / é preciso *ensaiar*”.³⁴² Se o ensaio é “teste / experimento / prova” em sentido amplo, ele também é, em sentido mais restrito, um gênero literário e filosófico atravessado exatamente por essa indistinção – um gênero “intranquilo”, como João Barrento disse.

Um filósofo que vem pensando questões próprias ou pelo menos afins a essas (e vem realizando, em sua obra, essa experimentação) é Giorgio Agamben, para quem a prosa aparece como questão para uma escrita filosófica que vem. O projeto agambeniano retoma, de algum modo, a proposta formulada pelos primeiros românticos alemães de lidar com o problema da separação entre arte e filosofia, mas encontra, hoje, um contexto em que o ensaio aparece como uma forma já posta em jogo. No texto “A ideia da prosa”, Agamben, pensando o fim do verso (a *versura*), aborda a questão limiar entre poesia e prosa a partir do *enjambement*: gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo em duas direções opostas – para trás, em direção ao verso (e ao limite métrico), e para frente, encontrando a prosa (e o limite sintático). Para Agamben, a questão ocidental poderia ser resumida na separação entre arte e filosofia, e seria tarefa do pensamento reuni-las novamente. Para Adorno, a cisão entre arte e ciência é um outro modo de dizer essa história do ocidente. Contudo, se com Descartes a filosofia desvia rumo à ciência, a intenção do ensaio é disputar esse desvio indo ao encontro da arte. Colocando tanto o gênero do ensaio quanto o do poema em estado de teste, Marília Garcia nos permite pensar, a partir desse ensaio em versos, em que medida podemos dizer que o ensaio é uma forma, recolocando, assim, os termos de Adorno.

Mais adiante no texto, Garcia recorre a outro poeta que não ela própria para continuar pensando as relações entre poesia e ensaio – o francês Emmanuel Hocquard. Pensando, a partir dele – que fora questionado em uma entrevista por que não fazia

³⁴¹ ADORNO, T. “Ensaio como forma”, p. 31.

³⁴² GARCIA, M. “O poema no tubo de ensaio”, p. 76.

ensaios em vez de escrever poemas –, como ou se um poema poderia ser tão teórico quanto um ensaio, já que, em ambos os casos, é possível partir de uma experiência para se produzir pensamento, Marília, por fim, não consegue se decidir afirmativamente nem pelo sim nem pelo não. Mesmo ela produzindo um ensaio em versos, ou seja, um ensaio na forma de um poema, ela se questiona se “um poema pode ser colocado no tubo de ensaio”³⁴³ tendo em vista o aspecto sempre *crítico* do ensaio, aspecto esse que não necessariamente configuraria o poema.

Agamben, no prefácio de *Estâncias*, diz que de um romance ou de um poema é possível aceitar, em último caso, que não seja contada a história anunciada; mas de uma obra crítica, pelo contrário, costuma-se esperar resultados ou, no mínimo, teses a demonstrar. No entanto, quando a palavra *crítica* começou a aparecer no vocabulário filosófico, ela significava sobretudo uma “investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender”.³⁴⁴ É assim que se a crítica, ao definir as suas fronteiras, possibilita um contato com a verdade, ela deve, contudo, continuar “exposta ao fascínio”³⁴⁵ daquilo que não consegue realizar ou dizer por completo. O primeiro romantismo alemão, ao abolir a distinção entre poesia e crítica, parece propor que “uma obra merece ser qualificada como crítica” apenas se inclui, em si mesma, “um pensamento sobre a sua forma e uma apresentação também na forma da arte”.³⁴⁶ Contudo, a cisão entre palavra “poética” e palavra “pensante”, entre poesia e filosofia, parece tão profundamente sedimentada em nossa tradição cultural que, como ironiza e desvenda Agamben, já em seu tempo Platão podia declará-las “uma velha inimizada”.³⁴⁷

A intenção e a tarefa do ensaio, nesse sentido, desde dentro do pensamento filosófico, seria diminuir a cisão que histórica e miticamente apartaria poesia e filosofia. Do ponto de vista da poeta, poderíamos inventar ou fabular que a missão do poema seria diminuir a cisão que aparta texto e pensamento, reflexão e objetividade quando ela pensa, por exemplo, o teste como uma “estrutura de pesquisa incessante”.³⁴⁸ Como é possível testar o mundo para fazer as perguntas mais simples que existem sem que essas perguntas

³⁴³ Idem, p. 78.

³⁴⁴ AGAMBEN, G. *Estâncias*, p. 9.

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ Ibidem.

³⁴⁷ Ibidem.

³⁴⁸ GARCIA, M. “O poema no tubo de ensaio”, p. 75.

produzam respostas mortificantes dos objetos? Talvez colocando o poema no tubo de ensaio. “o que é isso?”/”para que serve?”/”funciona?”.

Marília, em seu texto, não nos dá respostas. Se põe a experimentar, a testar o texto, tanto em seu conteúdo (podemos dizer que seu texto fala sobre o ensaio) quanto em sua forma (podemos dizer que, a partir da forma do poema, ela põe em teste a forma do ensaio). Sem a pretensão de respondê-las, essas foram algumas das perguntas que estiveram no horizonte de leitura do texto de Marília Garcia para esta comunicação. E, falando de testes e daquilo que tentamos definir (afinal, a gente não desiste disso na filosofia), o Charles Bernstein tentou, a partir de um poema-performance, dizer o que faz o poema ser um poema, e eu queria mostrar isso pra vocês: <https://www.youtube.com/watch?v=J72KqitfrIs&t>. Fica aqui registrado, inspirada por Bernstein, o desejo de haver quem sabe um dia algum ensaio-performance que arrisque dizer o que faz o ensaio ser um ensaio.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma” In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BENSE, Max. “O ensaio e sua prosa”. *Revista Serrote*, n. 16. São Paulo: IMS, abril de 2014.

BERNSTEIN, Charles. What makes a poem a poem? In: *PennSond, 60-Second Lecture, University of Pennsylvania*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J72KqitfrIs&t>. Acessado em: 10 de abril de 2018

GARCIA, Marília. “O poema no tubo de ensaio”. In: *Sobre poesia: outras vozes*. Org. Celia Pedrosa, Ida Alves. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

LUKÁCS, Georg. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. In: *A alma e as formas*. Trad: Rainer Patriota. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.

RONELL, Avital. *Campo de provas. Sobre Nietzsche e o test drive*. Trad. Rodrigo Lopes de Barros. Florianópolis: Ed. Cultura e Barbárie, 2010.

STAROBINSKY, Jean. “É possível definir o ensaio?”. *Revista Serrote*, n. 10. São Paulo: IMS, março de 2012.