

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 1, jan-abr/2007

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Ensaio de linguagem ou linguagem de ensaio

Pedro Duarte

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Ensaio de linguagem ou linguagem de ensaio

Este texto é um ensaio de linguagem, ou seja, um ensaio sobre a linguagem. Mas é, também, a investigação da linguagem do ensaio, isto é, do tipo de escrita que entra em jogo na forma de prosa que chamamos de ensaios. Para tanto, ele mobiliza autores como Heidegger e, principalmente, Walter Benjamin, Lukács e Adorno. Todos eles, porém, entram em cena no intuito de ajudar num estudo sobre a importância da linguagem no enfrentamento da situação contemporânea do pensamento, cuja problematização filosófica fica evidente a partir das dificuldades, por exemplo, de escrever uma tese acadêmica tradicional.

Palavras-chave: ensaio – linguagem – Benjamin – Adorno – Lukács

ABSTRACT

Essay on language or language of the essay

This is an essay on language, and an essay about language. It is also a study of the formal structure of the essay, and of the kind of language that is used to create the prose (style) that we call an essay. This text cites Heidegger and especially Walter Benjamin, Lukács and Adorno. All are called into play to assist in the study of the importance of language for confronting the situation of contemporary thought, a situation which reveals a philosophical problem evident in the difficulties one faces, for example, when writing a traditional academic thesis.

Keywords: essay – language – Benjamin – Adorno – Lukács

DUARTE, P. “Ensaio de linguagem ou linguagem de ensaio”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. I, n. 1 (jan-jun/2007), pp. 52-67.

Aprovado: 15.01.2007. Publicado: 13.04.2007.

© 2007 Pedro Duarte. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 15.01.2007. Publicado: 13.04.2007.

© 2007 Pedro Duarte. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

A significação histórica atual dos estudantes e da universidade, a forma de sua existência no presente merece, portanto, ser descrita apenas como parábola, como imagem de um momento mais elevado e metafísico da história.
*Walter Benjamin, "A vida dos estudantes"*¹

Quando alguma coisa torna-se problemática – e o modo de pensar do qual falamos e seu modo de expressão não tornaram-se problemáticos, mas sempre o foram – então a salvação pode surgir apenas da acentuação dos problemas num máximo grau, indo radicalmente às suas raízes.
*Georg Lukács, "A alma e as formas"*²

Breve nota de apresentação

Heidegger dizia que “qualquer polêmica falha à partida a atitude do pensamento”.³ Sua aversão à polêmica, enunciada aqui claramente, não deve ser tomada como algo pessoal. É a própria atitude do pensamento que é avessa à polêmica, na medida em que se interessa apenas em pensar, em compreender, ficando longe dos prós e dos contras. Eu sempre tive grande simpatia por esta declaração de Heidegger e, por isso mesmo, fui tomado de surpresa ao saber que o texto que se segue, escrito por mim, tinha sido considerado, justamente, polêmico. Diante do pedido do editor desta revista para que eu explicasse o “caráter polêmico” do texto, tomei a liberdade de, aqui, descrever um pouco a sua origem, o que talvez explique alguma coisa.

Ele não trata de Heidegger. Embora haja grande presença de Walter Benjamin, Adorno e Lukács, ele também não trata exatamente destes autores. É um pequeno texto ou, para ser mais preciso, é o fragmento de um texto bem maior, no qual tentei explicar, certa vez, minha própria dificuldade de formulação de um projeto acadêmico para uma tese. Na época, eu estava no doutorado há um ano e achei que a coisa mais honesta que poderia fazer era apresentar uma reflexão filosófica sobre os motivos pelos quais eu achava que não conseguia formular um tal projeto de tese.

Esperava, com isso, acentuar ao máximo a situação problemática em que me vi colocado, ir às suas raízes, seguindo o conselho de Lukács, para quem somente assim alguma salvação pode aparecer. Isso me levou a uma investigação sobre os pressupostos filosóficos envolvidos numa tese enquanto forma de prosa. Mais que isso, me levou a considerar o ensaio, por contraste, como uma forma de prosa mais afinada com o modo de ser e com a situação do pensamento contemporâneo – uma situação eminentemente problemática.

Nada disso, contudo, é assim tão polêmico (aliás, o que ainda hoje pode ser verdadeiramente polêmico?). E nem eu desejaria que fosse. Pensar o que significa escrever filosofia desta ou daquela forma deveria ser, para aqueles que o fazem, apenas o natural, especialmente porque a filosofia deveria ser, por excelência, aquele pensamento que não apenas pensa o seu objeto mas que, ao mesmo tempo, pensa a si mesmo, pensa a sua legitimidade em pensar um objeto deste ou daquele jeito. É só

quando a filosofia, compreendendo a si mesma como “pesquisa” ou “produção de conhecimento”, torna-se uma atividade automática que o questionamento sobre o modo de fazê-la pode ser considerado polêmico.

No caso do texto que se segue, devo ainda alertar que ele, não fosse por algumas pequenas modificações e um acréscimo inicial, é o mesmo que foi apresentado num congresso de filosofia. Ele possuía, a meu ver, uma pertinência mais central para aquela ocasião, já que questionava justamente o que fazíamos lá. Se questionar o que estamos fazendo é polêmico, talvez o texto tenha lá seu quinhão de polêmica. Eu sempre achei que isso era apenas tentar fazer filosofia.

Em filosofia, o que mais fazemos são teses, ao menos no universo acadêmico. Etimologicamente, a palavra tese vem do verbo grego *tithemi*, que significa colocar, pôr. Numa tese, é presumido que se coloque alguma coisa, um argumento, uma posição acerca de algum assunto. Todo colocar precisa contar com aquilo sobre o que coloca o colocado, ou seja, com um solo, uma base que dê sustentação àquilo que é colocado – ou então simplesmente cai no vazio. Numa tese de filosofia, espera-se não apenas que se coloque alguma posição. Espera-se um pouco mais: que este colocar responda, também, pela sua própria condição de possibilidade, quer dizer, que ele explique sobre o que está sustentado. Já no início da filosofia, Aristóteles enunciou isso dizendo que a filosofia é a investigação pelas “primeiras causas e primeiros princípios”. Em filosofia, é preciso responder pelo fundamento que sustenta o fundado, por este “primeiro”, ao qual se refere Aristóteles, que deve ser a causa ou o princípio de tudo o mais. Numa tese de filosofia, portanto, teríamos duas tarefas concomitantes: colocar uma posição e explicar o fundamento no qual aquilo que é colocado se funda.

Foi Platão quem primeiro adotou, de modo mais consistente, tal procedimento, desenhando o acorde original de nossa tradição filosófica. Definiu a “idéia” como este fundamento último do real, como a essência de tudo aquilo que é. De modo geral, ainda que com inflexões muito diversas e maneiras de pensar bastante diferentes, os filósofos subseqüentes deram continuidade a esse gesto de Platão, consolidando aquilo que hoje nos aparece como uma tradição. Procuraram, também eles, o sentido do “é” primordial que sustenta o vigor de realidade que encontramos no mundo. Procuraram determinar o ser dos entes, no sentido de um fundamento único que sustentaria a multiplicidade dispersa dos fenômenos.

Tornou-se emblema do caráter metafísico dessa tradição a idéia de Deus. Pois um tal fundamento ou ser, buscado para explicar os fenômenos sensíveis, foi encontrado, no mais das vezes, numa esfera supra-sensível, meta-física. Mais além das agruras do mundo sub-lunar, reinaria o princípio último de ser de tudo o que é: Deus. Não por acaso, a tradição ocidental viu-se, após a apropriação pelo Império Romano da herança cultural

grega, imiscuída ao pensamento cristão.⁴ Por mais que os filósofos, em sua maioria, não nomeassem “Deus” este fundamento que buscavam, ele não deixava de compartilhar com o sumo ente teológico suas mais importantes características: infalibilidade, estabilidade, eternidade, imutabilidade. Substância última do real, transcendente em relação aos fenômenos sensíveis, o ser dos entes, compreendido pela tradição metafísica, ganhou feições cristianamente divinas.

Foi esse Deus, contudo, que Nietzsche, no final do século XIX, anunciava morto, considerando este o maior acontecimento recente: “a crença no Deus cristão perdeu o crédito”. Tal situação começava a “lançar suas primeiras sombras sobre a Europa”, já que “tudo quanto irá desmoronar, agora que esta crença foi minada, porque estava sobre ela construído, nela apoiado, nela arraigado: toda a nossa moral europeia, por exemplo”.⁵ Nietzsche, com isso, explorava ainda mais sua idéia de que o ser tornara-se simples fumaça e vapor. Ou seja, a tradição de pensamento ocidental que buscou um fundamento seguro para o ser numa instância transcendente sobre a qual se apoiaria tanto nossa atividade intelectual quanto nossa atividade moral, nosso entendimento e nossa razão, encontrara seu ocaso, perdera a credibilidade que a fazia, a um só tempo, sólida e viva.

“Cristianismo é platonismo para o ‘povo’”⁶, afirmou Nietzsche. Isso quer dizer que, ao anunciar a morte de Deus, Nietzsche está mesmo se referindo ao descrédito desta tradição que, iniciada com Platão, arrastou-se até nós, como determinação do fundamento que, enquanto tal, é a pergunta fundamental. Se ela caiu em descrédito, somos nós, então, que caímos, já que toda a nossa cultura estava nela apoiada, nela arraigada. Essa morte de Deus é a queda de todo fundamento, é o primeiro passo na direção da vertigem de um abismo. Com Nietzsche, a fuga dos deuses, cantada de modo único e essencial pela poesia de Hölderlin, fez-se definitiva e transformou-se em fato, em diagnóstico comum. Nem por isso, entretanto, tornou-se menos dramática. No primeiro quartel do século XX, T. S. Eliot ainda escrevia os seguintes versos:

No princípio criou Deus o mundo. Ermo e vazio. Ermo e vazio. E havia trevas sobre a face do abismo. / E quando vieram os homens, de toda sorte contra Deus em tormento arremeteram. / Em sua vã cegueira, porque o homem é uma coisa vã, e o homem sem Deus somente uma semente ao vento: de um ou de outro modo arremessado, sem jamais encontrar pouso ou sítio à floração propício.⁷

Os deuses se foram, desde que os homens contra eles arremataram. Muitas foram as tentativas – e ainda são – de remediar a situação, de fabricar novos deuses ou mesmo novas experiências religiosas, às vezes heróicas, às vezes patéticas, mas sempre frustrantes. George Steiner acusou tais intentos de serem uma “nostalgia do absoluto”, um absoluto não mais possível para nós.

As mitologias fundamentais elaboradas no Ocidente desde os começos do século XIX não são senão intentos de sanar o vazio deixado pela decadência da teologia cristã e do dogma cristão. São uma espécie de teologia substituta. São sistemas de crença e de

razão que podem ser fortemente anti-religiosos, que podem postular um mundo sem Deus e negar a outra vida, mas cuja estrutura, aspirações e pretensões [...] são profundamente religiosas em sua estratégia e em seus efeitos.⁸

Steiner inclui, entre essas mitologias, o marxismo, os diagnósticos freudiano e junguiano da consciência, e a antropologia estrutural. Não importa tanto saber se seus apontamentos de casos específicos estão corretos. O que há de valioso na constatação de Steiner é que ela vê, com precisão, a imensa dificuldade com a qual nos deparamos: a morte de Deus não significa que tenhamos nos livrado, de uma vez por todas, de um “Deus substituto”. E ele pode estar escondido onde menos esperamos.

Pode estar escondido, por exemplo, na construção de uma tese. Pois a idéia mesma de uma tese supõe, a princípio, um fundamento sobre o qual, então, se coloque uma posição, se é que ela se quer fundamentada. Teríamos nós, então, que abdicar da exigência de fundamentação? Teríamos que fazer uma “tese” – que talvez nem mesmo merecesse ganhar este nome – infundada? Ou, do contrário, deveríamos ignorar que tudo o que falamos repercute, necessariamente, sobre nosso trabalho, continuando a efetuar-lo numa espécie de autismo intelectual? Será possível manter-se imune ao fato de que “toda questão metafísica somente pode ser formulada de tal modo que aquele que interroga, enquanto tal, esteja implicado na questão, isto é, seja problematizado”?⁹

Nem uma coisa, nem outra. Trata-se, antes, de um estado, por assim dizer, de suspensão. De um estado que não pode decidir-se, de antemão, pela certeza de um fundamento, sobre o qual se edificaria, então, uma posição específica e muito bem definida, isto é, uma tese. Neste sentido, seria impossível manter a estrutura tradicional de uma tese. No entanto, tampouco se pode, pura e simplesmente, dispensar qualquer exigência de fundamentação. Se fundamentação não há, resiste, porém, a pergunta por ela, mesmo que tal pergunta encontre não um fundamento, mas um abismo. Neste caso, será preciso experimentar, sem contar com as antigas certezas, um pensamento tateante, mais investigativo do que conclusivo, mais reflexivo do que determinante, mais sugestivo do que assertivo, mais experimental do que coercitivo – um pensamento que possa, se for o caso, fazer a experiência da queda no abismo e, justamente nela, pensar.

No nosso uso corrente da língua, há uma palavra que sugere esta possibilidade. É a palavra ensaio. Sabemos bem que, em geral, quando alguém ensaia alguma coisa é porque ela não está pronta. Talvez seja de algo assim que estamos falando, de um pensamento ensaístico, que não pretende ser definitivo. Não por acaso, o ensaio, enquanto forma de prosa, desfrutou de reputação respeitável no pensamento moderno, pelo menos desde Montaigne, e, especialmente, de vigor inédito no pensamento contemporâneo.

É característico da forma ensaística a discrição. Digo isso para, já cedo, precaver que procurar uma forma de prosa que não a convencionalmente sistemática não significa nenhuma extravagância formal, nenhuma “inventice” com pretensões à novidade, sempre tão suspeitas em filosofia. Muito pelo contrário, caracteriza o ensaio uma modéstia que é altiva cortesia, como mostrou Lukács, pois deve o ensaísta deixar de lado suas esperanças orgulhosas de conquistar algo definitivo. Ele “nada tem a oferecer além de explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas próprias idéias”.¹⁰ Não sem certa ironia, o ensaísta conforma-se a essa pequenez, já que

o ensaio sempre fala de algo já formado ou, na melhor das hipóteses, de algo que já tenha existido; é parte de sua essência que ele não destaque coisas novas a partir de um nada vazio, mas se limite a ordenar de uma nova maneira as coisas que em algum momento já foram vivas. E como ele apenas as ordena novamente, sem dar forma a algo novo a partir do que não tem forma, encontra-se vinculado às coisas, tem de sempre dizer a ‘verdade’ sobre elas, encontrar expressão para sua essência.¹¹

Embora o ensaio, enquanto forma de prosa, já tenha atrás de si um lastro de grandes escritores contemporâneos – como Benjamin, Simmel, Lukács, Adorno, Bataille, Peter Szondi, George Steiner, Octavio Paz, Ortega y Gasset, Roland Barthes –, a “especulação sobre objetos específicos pré-formados” ainda encontra dificuldades no meio acadêmico, onde um trabalho, em geral, deveria trazer, por definição, certa “originalidade” (que geralmente permanece, a rigor, impensada quanto ao seu ser, pois restaria saber o que significa ser original).

Em filosofia, isso é agravado pelas suas tradicionais pretensões de fundamentação e de universalidade. Nessa medida, escrever academicamente em filosofia através da forma do ensaio traz um duplo problema, além daquele já citado: admitir um pensamento que, a um só tempo, abdica da determinação de uma fundamentação no sentido tradicional e, também, da típica universalidade do gênero, que simplesmente pretende reunir uma série de casos particulares sob um conceito comum unificador. Hoje, ainda convivemos com uma situação não muito diferente da descrita por Adorno no que diz respeito a este ponto, com uma “corporação acadêmica” que “só se preocupa com alguma obra particular do espírito na medida em que esta possa ser utilizada para exemplificar categorias universais, ou pelo menos tornar o particular transparente em relação a elas”.¹²

(Se este comentário não esgota a cena atual, é porque, do outro lado, ela comporta o elogio banal do efêmero e do particular, negando, reativamente, a busca de universalização e acusando toda tentativa de falar de verdade de dogmática ou arrogante. Nesse cenário, o ensaio é, antes, um objeto de resistência, já que não compactua com uma situação na qual “os homens, de todo esquecidos do divino, estivessem a ponto de contentar-se com pó e água, como os vermes”¹³, para lembrar as proféticas palavras de Hegel.)

Não bastasse isso, há mais. Há, no ensaio, uma oposição ao espírito de objetividade sobre o qual se fundam, em geral, as exigências acadêmicas. Isso é grave porque o ensaio, como mostrou Adorno, “não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito”.¹⁴ Ora, como escrever uma tese ou um artigo sem este âmbito prévio, no qual o trabalho deve demonstrar sua competência, estar já definido? O ensaio não reconhece esta objetividade dada de antemão, com a qual precisaria contar para inscrever-se na organização do saber. Pelo contrário, nele está presente um elemento “subjetivo”, já que nele os

esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado 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; 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. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito.¹⁵

É que “a pletora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é condenada em nome da disciplina objetiva”.¹⁶ Esse elemento subjetivo deve ser aceito desde que ele não esconda a mera predileção privada, a preguiça de uma reflexão que não se dedica ao labor que esse espírito exige. Por isso, Adorno frisou que o ensaio conta com certos critérios de procedimento: “a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto”.¹⁷

Parece pouco. E de fato é. É pouco porque temos pouco, porque um pensamento que esteja disposto a abandonar o amplo leque de certezas que a tradição metafísica nos legou não tem como fazer de outra maneira, não pode contar com toda uma gama de preceitos que dariam a ele, justamente, a orientação que falta. Mas não falta por acaso ou circunstancialmente, mas porque a própria tradição fundada pelo princípio da razão não encontra mais razão para este princípio, ou seja, não acha mais, sob seus pés, a terra firme que lhe deveria dar segurança para prosseguir num suposto progresso do saber.

Não é possível, por exemplo, contar com a idéia de sistema, já que este confiava num método seguro para chegar lá onde queria. “Na medida em que a filosofia é determinada por esse conceito de sistema, ela corre o perigo de acomodar-se num sincretismo que tenta capturar a verdade numa rede estendida entre vários tipos de conhecimento, como se a verdade voasse de fora para dentro”¹⁸, afirmou Walter Benjamin. Se é correto que, “nos processos de pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio”¹⁹, como disse Adorno, é porque o ensaio, ao

contrário do sistema, não conta com uma via exterior para chegar à verdade, quer dizer, não conta com a forma como uma mera auxiliar acidental para alcançar um conteúdo determinado. Por isso, foi ele adotado por Benjamin como maneira de honrar a verdade filosófica, já que “se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, como apresentação da verdade e não como guia para o conhecimento, deve-se atribuir importância ao exercício dessa forma, e não à sua antecipação, como sistema”.²⁰

Nessa medida, o ensaio significa uma forma que não despreza a forma, mas, pelo contrário, a toma como decisiva no que concerne à verdade. Pois, se conteúdos podem talvez ser objeto de abstração, a forma não. Conhecemos bem a frustração de tentar explicar a alguém de que trata um poema, sobre o que ele versa, ou seja, qual seu conteúdo. Essa frustração deve-se ao fato de que o conteúdo do poema só é o que ele é na forma, enquanto nela está. Uma vez fora dela, perde seu ser. Daí sua força de concretude, sua resistência material. Se o ensaio dedica-se ao exercício da forma é porque também ele deseja manter-se fiel aos “pormenores materiais” de seu objeto. E foi isso que levou Lukács a insistir no ensaio enquanto uma forma de arte, e não de ciência – já que a “ciência nos afeta pelos conteúdos, a arte, pelas formas”.²¹ Como notou Adorno, Benjamin é, nessa seara, a grande referência.

A exposição é, por isso, mais importante para o ensaio do que para os procedimentos que, separando o método do objeto, são indiferentes à exposição de seus conteúdos objetivados. O “como” da expressão deve salvar a precisão sacrificada pela renúncia à delimitação do objeto, sem todavia abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de maneira definitiva. Nisso, Benjamin foi o mestre insuperável.²²

De fato, Benjamin foi o mestre insuperável nessa incorporação da forma à investigação, afirmando que “é característico do texto filosófico confrontar-se, sempre de novo, com a questão da apresentação”.²³ Por isso, mesmo num trabalho inserido na organização acadêmica atrelada à tradição metafísica que crê no sistema e no método como resultado e operação filosóficos por excelência, cabe levantar a questão da apresentação, isto é, da forma. Mais do que isso, trata-se de uma questão necessária, caso a filosofia queira manter viva a pergunta pela verdade, e não apenas contar com sua noção já estipulada. Benjamin não só traz o problema da forma para o centro da filosofia, como insiste, também, que cabe ao texto filosófico confrontar-se, *sempre de novo*, com ele.

Já o fazemos, no entanto, de dentro do ser. Nunca estamos fora dele, sempre que perguntamos pelo ser estamos já por ele tomados e, neste sentido, a pergunta pelo ser não deixa de ser uma pergunta do ser para o ser. Por isso, ao contrário do conhecimento que, ao objetificar o ser, pode apreendê-lo por completo, a filosofia está situada numa constante impossibilidade de defini-lo. Benjamin chamou a atenção para essa distinção entre conhecimento e filosofia, caracterizando o primeiro pelo desejo de posse, de apropriação na consciência, e a segunda pela contemplação. 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. Neste sentido, a contemplação filosófica precisa, sempre, voltar incessantemente ao contemplado.

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade.²⁴

Tal contemplação convém à forma do ensaio pois ela realiza, na escrita, este ritmo pelo qual, a cada frase, deve-se parar e recomeçar, um ritmo que, como afirma Benjamin, não tem como objetivo “nem arrebatador o leitor, nem entusiasma-lo”, mas que só está seguro de si “quando o força a deter-se, periodicamente, para consagrar-se à reflexão”.²⁵ Isso é assim porque, ao contrário do sistema – onde, a partir de uma premissa axiomática, isto é, fundamental, podemos deduzir toda a cadeia causal que se segue e somos, portanto, arrebatados pelo raciocínio lógico que leva de um passo a outro – o ensaio, por sua vez, depende de uma constante volta, de uma sustentação, na escrita, em que não conta com uma fundamentação prévia e exterior sobre a qual possa se apoiar e, daí, tirar suas conclusões. Permanece o ensaio numa distância de seu “objeto”, deixando ar para ele respirar, a fim de não aniquilar sua força viva pelo fito de dele se apropriar. “Quanto maior o objeto, mais distanciada deve ser a reflexão”²⁶, afirma Benjamin.

Somente nessa distância pode a relação com o ser preservar, nele, o caráter indefinível. Se a relação com o ser é de contemplação, e não de posse, é porque ele, o ser, como não cessou de lembrar Heidegger, não é um ente, uma coisa. Ser é aquilo que dá os entes mas que, enquanto tal, só se mostra como esse puro dar, sem que apareça propriamente. Ele não pode, por isso, ser por nós fisicamente alcançado, o que define a impossibilidade de dele nos apropriarmos como faz o conhecimento, que o objetifica, ou seja, o entifica, o coisifica (e, nesse sentido bem específico, talvez a filosofia jamais possa descartar uma meta-física).

É só na escrita, ou seja, na forma, que podemos “testemunhar que a verdade não é desnudamento, que aniquila o segredo, mas revelação, que lhe faz justiça”²⁷, como disse Benjamin. Permanece, assim, no ser, o mistério que é seu. Portanto, se alguma universalidade pode ser alcançada aí, trata-se daquela paradoxal “universalidade subjetiva” de que Kant fala sobre o juízo estético na sua terceira crítica, ou seja, de uma universalidade que, nunca dada de início, deve ser conquistada, aliás, na escrita, e que não terá jamais as garantias de objetividade do âmbito do conhecimento. Nos termos de Kant, poderíamos arriscar dizer que se trata de uma atividade reflexiva, e não determinante, ou seja, que não parte de um universal dado – uma regra, uma lei, um fundamento – para então subsumir o particular, mas, pelo contrário, acha apenas o particular dado e deve daí partir numa aventura na direção de sua universalidade.²⁸

Num ensaio, pois, há a eleição de certo fenômeno particular, seja ele uma obra, um pedaço de uma obra, um autor, uma questão, um problema. Tal fenômeno não deverá ser encaixado em uma ordem prévia, subsumido numa categoria geral. Sua eleição é, antes, decidida pela sua capacidade de trazer, em si, sua possível universalidade, sua verdade. Experimentado e expressado em suas diversas camadas de significação, pode revelar tal universalidade. É ele o percurso da aventura do pensamento, na qual podemos descobrir, no interior do fenômeno, sua singular verdade, sua verdadeira singularidade.

Neste sentido, o ser se oferece como uma tarefa para o pensamento, na medida em que o provoca e o requisita. Não por acaso, Benjamin, na sua apropriação interpretativa de Platão, considerou como questão mais decisiva d'*O Banquete* saber se a verdade pode fazer justiça à beleza. E a resposta de Platão, segundo Benjamin, é a de que é uma tarefa da verdade garantir o ser da beleza.²⁹ Ou seja, a beleza, enquanto aquilo que é sensível e singular, requisita a verdade, enquanto aquilo que é supra-sensível e geral, para que esta garanta seu ser. Nesta requisição, é a própria separação metafísica entre sensível e supra-sensível que se torna problemática, já que o cumprimento da tarefa significa *apresentar* a verdade da beleza, apresentá-la através da escrita, num elemento, portanto, sensível. Noutras palavras: o particular é dado; cabe ao pensamento, procurando universalizá-lo, garantir seus direitos de ser.

Por isso, Adorno afirmou que o ensaio “não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório”.³⁰ Também para ele, então, o ser torna-se uma tarefa, de modo que pode ser enunciado no infinitivo. Ser é infinito porque é verbo no infinitivo. Desse modo, oferece-se ao pensamento como provocação para que ele pense, como desafio para eternizar o transitório, para universalizar o particular em sua singularidade, para tornar a beleza verdadeira. No ensaio, essa tarefa é levada a cabo, mas sem a pretensão de que, algum dia, esteja inteiramente terminada. Sua forma caracteriza-se pela aguda consciência da infinita infinitização do ser e, por isso, não pretende nem completude nem continuidade, traços típicos do projeto sistemático de filosofar. Foi o que notou Adorno, descrevendo a rebelião do ensaio “contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada” e elogiando, por isso, seu pensamento por fragmentos, sua busca de unidade nas fraturas e descontinuidades.³¹

Num ensaio, o assunto é “sempre um conflito suspenso”. Por isso, como observou Lukács, o “ensaio precisa criar a partir de si mesmo todas as pré-condições para a efetividade e validade de sua visão”³², não podendo nem mesmo confiar que exista um território ôntico já estabelecido ao qual possamos recorrer. Faz parte do ensaio, no entanto, a investigação de objetos já formados culturalmente. O ensaio, embora só conte consigo mesmo para criar as condições de sua efetivação como escrita, é, por excelência, uma prosa que se debruça sobre objetos que encontra e, então, fala deles, busca sua verdade.

Lukács já havia percebido que a “literatura e a arte são o conteúdo típico e natural” do ensaio, por ele entendido como crítica da cultura e crítica estética. É que, diz ele, a “forma é realidade nos escritos dos críticos; é a voz com a qual eles dirigem suas questões à vida: [...] pois aqui o ponto final da poesia pode tornar-se um ponto inicial e um começo; aqui, a forma aparece, até na sua conceitualidade abstrata, como algo certa e concretamente real”.³³ É, portanto, na poesia, na literatura, nas artes e na filosofia que o ensaio encontra principalmente aquilo a partir de onde tece suas considerações: a forma. É daí que parte seu impulso: da beleza, da particularidade. Suas considerações, contudo, devem ir ainda mais longe. Devem ir até a idéia, que, segundo Lukács, “é a medida de tudo o que existe. [...] É por isso que o crítico cujo pensamento é ‘ocasionado por’ alguma coisa já antes criada, e que revela sua idéia, é aquele que irá escrever o mais verdadeiro e profundo criticismo”.³⁴

Desse modo, fica relativizada a questão da originalidade no ensaio, já que ele põe em questão o sentido da originalidade. Pretende ser original, mas só na medida em que, diante de objetos culturais formados, encontra aquilo que é ainda mais originário do que eles, a saber, sua idéia. Mas o faz apenas com eles e a partir deles, ou seja, depende de tais objetos, da mesma maneira que eles dependem, filosoficamente falando, da idéia, que pode ser revelada na escrita. “O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado”³⁵, escreveu Benjamin. E, no mesmo tom, continuou Adorno:

Enquanto concilia os conceitos uns com os outros, conforme as funções que ocupam no paralelogramo de forças dos assuntos em questão, o ensaio recua diante do conceito superior, ao qual o conjunto deveria se subordinar; seu método sabe que é impossível resolver o problema para o qual este conceito superior simula ser a resposta, mas apesar disso também busca uma solução. [...] O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada. Ele corrige o aspecto contingente e isolado de suas intuições na medida em que estas se multiplicam, confirmam e delimitam, em seu próprio percurso ou no mosaico de suas relações com os outros ensaios, mas não na abstração que deduz suas particularidades.³⁶

Se, portanto, o assunto de um ensaio é um conflito em suspenso, isso não significa que ele seja completamente indefinido ou vago. Não é. Só que, sendo um ensaio, ele não confia em um fundamento metafísico exterior conquistado de uma vez por todas. Sua presença é conflituosa pois seu sentido é mantido em suspenso, como algo digno de ser, sempre de novo, questionado. Isto faz do ensaio uma forma de prosa mais aberta, já que busca acolher o objeto em suas diversas camadas de significação, sem imobilizá-lo ou sufocá-lo, sem aniquilar o que tem de vivo. Sem chegar a uma conclusão, o ensaio, contudo, não deixa a reflexão simplesmente sem rumo, ao bel-prazer de veleidades subjetivas arbitrarias. Pois ele tem uma tarefa: “o mundo real poderia constituir uma tarefa, no sentido de que ele nos impõe a exigência de mergulhar tão fundo em todo o real, que ele possa revelar-nos uma interpretação objetiva do mundo”³⁷, sugeriu Benjamin.

Nessa medida específica, o ensaio possui lá sua objetividade, derivada de uma dedicação amorosa ao seu conteúdo; mergulhando nele, pode dali emergir com uma verdade que não é mero deleite privado, solipsismo filosófico, até mesmo porque precisa, por assim dizer, provar sua validade na escrita, confirmar-se como realização sensível na forma. Foi o que Benjamin, várias vezes, chamou de “morte da intenção”, confiando que “o procedimento próprio à verdade não é portanto uma intenção voltada para o saber, mas uma absorção total nela, e uma dissolução”.³⁸ Claro que, para manter-se assim, tem o ensaio como referencial seu conteúdo e isso dá a ele um prumo, sustentado, inclusive, por ter sempre, no fundo, algo já criado. Mas trata-se apenas de um prumo, não mais que isso. Daí, como mostrou Adorno, “sua totalidade, a unidade de uma forma construída a partir de si mesma, é a totalidade do que não é total”.³⁹

É importante que tal tarefa seja cumprida pela reflexão sobre obras, autores, temas e questões individuais, a fim de não conduzir dedutivamente o raciocínio de uma regra geral para suas aplicações particulares. “O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido”⁴⁰, escreveu Adorno. Ficava dispensado o pensamento, neste caso, de pensar, pois que nem mesmo reconhecia no seu objeto uma alteridade capaz de desarmá-lo, incitá-lo, elevá-lo até. “O pensamento é profundo por se aprofundar no seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa”⁴¹, escreveu sabiamente Adorno. Como afirmou Benjamin, a “relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material”.⁴²

É nesta situação estranha e, até certo ponto, incômoda que se situa o ensaio. Pois opera, sem poder perder a coerência, por fragmentação e descontinuidade, buscando, ainda assim, certa universalidade. Essa operação, delicada e intensa ao mesmo tempo, foi assim descrita por Adorno:

No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças.⁴³

Em cada caso particular, em cada poema ou obra, o ensaio acha um mundo a ser explorado, um mundo cheio de mistérios e desafios, um mundo que o chama a pensar. Ele não procura apenas integrar esse particular em alguma categoria geral, mas achar a sua idéia. Sua verdade, como indicou Benjamin numa bela imagem, “não se manifesta no desvendamento e sim num processo que pode ser caracterizado como um incêndio, no qual o invólucro do objeto, ao penetrar na esfera das idéias, consome-se em chamas, uma destruição, pelo fogo, durante a qual sua forma atinge o ponto mais alto de sua intensidade luminosa”.⁴⁴

* Pedro Duarte é doutorando em filosofia pela PUC/RJ.

¹ BENJAMIN, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 151.

² LUKÁCS, G. *Soul and Form*. Cambridge: The MIT Press, 1978, p. 15.

³ HEIDEGGER, M. *Apud* DASTUR, F. *Heidegger e a questão do tempo*. Lisboa: Instituto Piaget, sd., p. 9.

⁴ Foi Alexandre a figura histórica capital desse acontecimento. Caetano Veloso cantou, com inteligência, seu papel em nossa história ocidental na música “Alexandre”, onde fala de seu pai “que contratou para seu preceptor um sábio de Estagira / Cuja cabeça sustenta ainda hoje o Ocidente. / O nome Aristóteles – nome Aristóteles – se repetiria / Desde esses tempos até nossos e além”.

⁵ NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 233-234.

⁶ Idem. *Para além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 8.

⁷ ELIOT, T. S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 187.

⁸ STEINER, G. *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela, 2001, p. 19.

⁹ HEIDEGGER, M. “Que é metafísica?” In: *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 35.

¹⁰ LUKÁCS, G. Op. cit., p. 10

¹¹ Ibidem.

¹² ADORNO, T. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003, p. 16.

¹³ HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito – parte I*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 25.

¹⁴ ADORNO, T. Op. cit., pp. 16-17

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, pp. 17-18.

¹⁷ ADORNO, T. Op. cit., p. 18.

¹⁸ BENJAMIN, W. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 50.

¹⁹ ADORNO, T. Op. cit., p. 25.

²⁰ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 50.

²¹ LUKÁCS, G. Op. cit., p. 3.

²² ADORNO, T. Op. cit., p. 29.

²³ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 49.

²⁴ BENJAMIN, W. Op. cit., pp. 50-51.

²⁵ Ibidem, p. 51.

²⁶ Ibidem.

²⁷ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 53.

²⁸ KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 23 (B XXVI).

²⁹ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 53.

³⁰ ADORNO, T. Op. cit., p. 27.

- ³¹ Ibidem, p. 35.
- ³² LUKÁCS, G. Op. cit., p. 21.
- ³³ LUKÁCS, G. Op. cit., p. 8.
- ³⁴ Ibidem, p. 16.
- ³⁵ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 68.
- ³⁶ ADORNO, T. Op. cit., p. 35.
- ³⁷ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 70.
- ³⁸ Ibidem, p. 58.
- ³⁹ ADORNO, T. Op. cit., p. 36.
- ⁴⁰ Ibidem, p. 25.
- ⁴¹ ADORNO, T. Op. cit., p. 27.
- ⁴² BENJAMIN, W. Op. cit., p. 51.
- ⁴³ ADORNO, T. Op. cit., p. 31.
- ⁴⁴ BENJAMIN, W. pp. 54-55.