

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 17, jul-dez/2015

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

Viso.

O ensaio como narrativa
Pedro Duarte

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

RESUMO

O ensaio como narrativa

O artigo tenta demonstrar que todos os textos, mesmo aqueles cuja natureza é teórica, têm alguma forma de narrativa. Nem sempre são personagens que os ocupam, podem ser ideias, mas mesmo assim há um enredo conceitual que se passa. Modernamente, a forma dessa narrativa foi sobretudo o sistema, com a pretensão totalizadora presente, por exemplo, na filosofia de Hegel. Contemporaneamente, porém, a forma do ensaio – surgida ainda na era moderna – ganha destaque por sua forma descontínua de narrar. O objetivo do artigo é apontar que, se o ensaio é uma forma, como explicitaram Lukács, Benjamin e Adorno, ele é também uma forma de narrar – ainda que de narrar conceitualmente objetos da cultura.

Palavras-chave: narrativa – ensaio – sistema – descontinuidade

ABSTRACT

The Essay as Narrative

The article attempts to demonstrate that all texts, even those whose nature is theoretical, have some form of narrative. Not always characters occupy them; sometimes can be ideas, yet there is always a conceptual plot that goes on. In modernity, the form of this narrative was mainly the system with its totalizing claim, for example in the philosophy of Hegel. Contemporaneously, however, the form of the essay - which emerged in the modern era - is highlighted due to its discontinuous way of narrating. The objective of this article is to point out that if the essay is a form, as made explicit by Lukács, Benjamin and Adorno, it is also a form of narrating – even if it is a conceptual narrative of cultural objects.

Keywords: narrative – essay – system – discontinuous

DUARTE, P. “O ensaio como narrativa”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 17 (jul-dez/2015), pp. 188-199.

DOI: 10.22409/1981-4062/v17i/213

Aprovado: 19.01.2016. Publicado: 27.02.2016.

© 2016 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: 19.01.2016. Published: 27.02.2016.

© 2016 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/>

Todos os textos são narrativas. Mesmo os que não são, são. Nem sempre é um personagem que está presente, embora tenhamos nos acostumado a isso por causa da origem das narrativas na civilização ocidental – a poesia épica. Homero povoou nossa imaginação com guerreiros fortes, combatentes astutos, mulheres belas, deuses irados. Não é toda narrativa, porém, que precisa de Aquiles, Ulisses, Helena ou Zeus. Mesmo assim, a força da presença de personagens evidencia-se no fato de que até a filosofia, cuja origem foi marcada pela oposição à poesia, viu-se atada a eles. Platão, o primeiro filósofo a escrever, o fez precisamente através de personagens. Seus textos são diálogos. Há um protagonista, Sócrates, que tem a sua morte narrada, no *Fédon*, ao melhor estilo dos grandes heróis.

Dessa perspectiva, a ruptura entre mitologia e filosofia perde seu caráter autoevidente. Sublinhe-se, aliás, que os textos de Platão são cheios de alegorias – a mais famosa é a que narra a saída de um prisioneiro de uma caverna escura e cheia de sombras, convertendo sua alma para descobrir a luz da verdade do lado de fora, em *A república*. Mas está longe de ser um exemplo solitário. Continuamos envolvidos com narrativas, mesmo depois que a filosofia sucedeu a mitologia. Há sempre uma história a ser contada. Talvez a linguagem do conceito jamais tenha conseguido se descolar por completo da linguagem da narrativa. Nietzsche, já no fim da filosofia, atesta a favor dessa tese com o enredo de *Assim falou Zaratustra* e seus “personagens conceituais”, para empregar a expressão de Gilles Deleuze.

Ler um texto é algo que prende a nossa atenção justamente na medida em que somos fisgados por uma narrativa. Deve haver um enredo, e ele deve poder ser percebido. Boa parte dos textos teóricos falha precisamente aí: falta a eles um enredo, mesmo que de ideias. Falta um problema claramente apresentado desde o começo. Pois é isso que nos faz persistir na leitura, perseguir a leitura, às vezes como detetives de romance policial, atrás das pistas e identificando os suspeitos. Textos ficcionais precisam de um problema inicial que desperte nosso interesse: uma separação ou uma descoberta, um assassinato ou uma viagem, uma guerra ou um amor. Só que os textos teóricos também – com a única diferença de que o problema pode não estar referido a personagens, e sim a conceitos e ideias, ou a objetos da cultura. Mas, também aqui, deverá haver um suspense. Temos que ser instigados. Devemos ficar curiosos sobre qual o destino que seguirá a reflexão.

Nesse sentido, aquilo que Aristóteles dizia, em sua *Poética*, sobre a forma das tragédias vale, em certa medida, para a forma de todo e qualquer texto. Deve haver mito, no sentido de enredo, história, trama. Nos textos ficcionais, como são as tragédias, essa característica é evidente. Uma coisa acontece a partir da outra, e não sem propósito, embora tampouco de modo previsível, ou perderia a graça. Uma tensão nos é apresentada e nós esperamos, se não necessariamente pela sua solução, ao menos pelo seu desenrolar, pelas suas consequências, a fim de então entendermos o que se passa, mas algo sempre deve se passar. O mesmo é válido para textos teóricos, nesses

termos. Por isso, até eles têm uma narrativa. De nada adianta um texto que lide com sérios problemas teóricos, se sua apresentação for incapaz de explicitar, narrativamente, em que interessa tal seriedade.

Por algum tempo, o pensamento ocidental buscou, entretanto, afastar-se deste caráter narrativo, que em Platão ainda está presente. Em vez de diálogos, o seu discípulo Aristóteles já busca uma sistematização do saber. O conceito tenta sobrepujar a narrativa. Mas esse esforço jamais conseguiu obter o sucesso total. Na época moderna, o próprio conceito se tornará história e a história se tornará conceito. Desde que a filosofia de Hegel exigiu que o saber percorresse a história para se completar, o pensamento moderno tornou-se eminentemente narrativo. Passamos a acreditar, desde o século XIX, que conhecer alguma coisa é conhecer seu processo de desenvolvimento, sua gênese, sua formação. O exemplo maior é a própria humanidade, que passou a ser compreendida narrativamente: desde os egípcios e orientais, atravessando gregos e medievais, até chegar aos modernos, a saber, franceses e alemães especialmente, os portadores do espírito universal. Muito já foi observado sobre o etnocentrismo dessa narrativa. Não é o caso aqui de voltar a ele. Trata-se apenas de sublinhar que a narrativa era eminentemente teleológica, o homem europeu era o *telos*, o objetivo de toda história contada. Era o seu fim, no duplo sentido da palavra: ali a narrativa encontrava o seu propósito e o seu término – ou ainda, pura e simplesmente, o seu sentido.

Isso significa que, quando saber e história foram atrelados, a narrativa daí surgida tinha uma marca indelével: a completude. Ela deveria ter começo, meio e sobretudo fim. Saber o que alguma coisa é tornou-se saber como ela se iniciou, se desenvolveu e se concluiu. O critério de uma boa narrativa era a sua completude, pois assim o conhecimento derivado dela seria adequado a totalizar seu objeto – fosse ele a humanidade, uma planta, a arte, tanto faz. Narrar tornou-se a ciência de dar coerência ao devir do ser. Não por acaso, a forma de narrativa privilegiada filosoficamente nessa *episteme* foi o sistema, com sua pretensão de dar cobertura absoluta àquilo de que trata. É como se tivéssemos aprendido, na era moderna, a narrar sistematicamente a totalidade do processo universal.

Justo por isso, o coroamento da forma sistemática de narrar foi sempre a síntese de todas as contradições. Síntese quer dizer: completude e conclusão. Em nosso caso, poderíamos dizer: completude, conclusão, da narrativa. Tal narrativa, portanto, deve necessariamente se fechar. Toda abertura é percebida como falha, um fio solto. Tudo deve se encaixar. Para toda tese, há a devida antítese, que a ela se opõe apenas para que a narrativa possa se desenvolver até seu fim: a síntese. Para todo sim, há um não. Para todo positivo, há um negativo. E as oposições vão, uma a uma, fazendo com que, por suas simetrias perfeitas, o todo se forje em sua própria perfeição, espelho daquelas outras. Entre o fim da história anunciado na filosofia de Hegel e o final feliz de telenovelas há mais em comum do que o nosso respeito excessivo a hierarquias culturais deixa adivinhar. Há um modo parecido de conceber o significado de uma

narrativa pela sua conclusão.

Em sua *Fenomenologia do espírito*, de 1807, Hegel já criticava todo aquele que “não concebe a diversidade dos sistemas filosóficos como desenvolvimento progressivo da verdade, mas só vê na diversidade a contradição”.¹ Ora, está dado aí um critério rigoroso para a construção da narrativa histórica, no caso, referida à filosofia. Nenhuma diversidade deve ser vista a partir das singularidades que a constituem, e sim a partir da totalidade que a abarca em um só desenvolvimento, com um só sentido e em apenas uma direção. Toda contradição está previamente absorvida na dialética que se resolve no fim. Há um único progresso da verdade. Nada escapa dele. Na verdade, as contradições cedem lugar à síntese.

O sentido da narrativa sistemática, evidentemente, deve contar com todas as particularidades que a constituíram. Não se trata de um desprezo – Hegel era o primeiro a advertir – em relação às singularidades. No entanto, elas deviam ser articuladas todas em um só todo. O resultado não é vazio, mas cheio, preenchido pelo seu vir a ser. É como se o fim contivesse, para si, o conjunto de tudo o que o precedeu e, por sua vez, aquilo que o precedeu se concentrasse então nele, tendo desde o começo estado destinado para tal, já que só ali acharia o seu sentido – a verdade da narrativa. Numa sentença sumária e famosa, Hegel escrevera que “o verdadeiro é o todo”.² Narrar, por consequência, quando se pretende a verdade, é narrar o todo. Por isso, em última análise, a história tem que ser, para toda essa filosofia moderna, a história universal. É que apenas assim as partes ganham seu sentido. Sozinhas, elas são carentes da verdade à qual pertencem. Logo, a forma do sistema é a mais adequada para uma tal narrativa. O sistema é o próprio todo, representando no intelecto a ordem sem lacunas das coisas.

Isso deu a boa parte das obras de filosofia da época moderna um aspecto narrativo. Se a *Fenomenologia do espírito* pretende explicar a história, ela mesma contudo é uma história. Lendo o texto, a despeito de toda sua complexidade nos conceitos, sentimos por vezes acompanhar um romance de formação. Só que não é Wilhelm Meister ou qualquer outro personagem específico que figura ali, e sim o próprio espírito da humanidade. Goethe criara o romance de formação com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, em 1795. O personagem, aqui, só viria a ser quem é através do périplo de sua vida, narrado no romance. O seu ser e o seu caráter não estão prontos de antemão. Sua essência não está dada. Nós sabemos quem é Meister na medida de sua própria autodescoberta ou autoconstrução. Ele deve se formar. Por isso, não é mais o personagem que adentra uma narrativa, é o personagem que se tornou, ele mesmo, uma narrativa, como apontou o crítico Mikhail Bakhtin.³ Meister só saberá quem é pela narrativa em que se transforma a sua vida. Nós a acompanhamos. O que ocorre na *Fenomenologia do espírito*, de Hegel, é um movimento análogo. É como se nós acompanhássemos a narrativa de uma outra formação, não mais de um só indivíduo, e sim da própria consciência. Passo a passo, cada capítulo da obra avança, como um

romance de formação, até que, ao fim, o espírito da humanidade se encontre com sua autoconsciência, isto é, com o conhecimento de si próprio. É o fechamento da história da humanidade, para Hegel. É o absoluto. Nós poderíamos somente dizer: é o fechamento de uma narrativa, talvez da mais abrangente e pretensiosa narrativa uma vez elaborada, mas, ainda assim, de uma narrativa. Vale dizer que, no romance de Goethe, o fim é também o alcance de uma definitiva felicidade, quer dizer, também ali não fica fio solto algum, também ali o fim fecha por inteiro a narrativa feita.

O modelo de narrativa sistematicamente fechado dominou a era moderna. Esperava-se que o sentido para a vida emergisse da narrativa: o sentido inteiro, determinado, total, definitivo. Logo, a narrativa pretendia esgotar aquilo que ela narrava e, junto, a si mesma. Nada ficaria faltando. Tudo seria posto para dentro. Isso é o sistema. Não há fora. Idealmente, a narrativa sistemática dispensa outras narrativas, uma vez que tais outras seriam relativas, circunstanciais – diante do seu caráter absoluto. “O conceito de sistema, do século XIX, ignora a alternativa à forma filosófica, representada pelos conceitos da doutrina e do ensaio exotérico”, escreveu Walter Benjamin no século XX, atentando para o fato de que o exercício dessas alternativas teria se imposto “em todas as épocas que tiveram consciência do ser indefinível da verdade”.⁴

O ensaio é um texto teórico, mas muito diferente do sistema, talvez seja o seu oposto. Uma das maneiras de perceber essa diferença ou oposição é destacar que a narrativa conceitual engendrada por cada um é completamente diversa. O sistema é fechado, o ensaio é aberto. O sistema é total, o ensaio é parcial. Não por acaso, o ensaio – embora tenha se originado como gênero já no século XVI com as belas páginas de Michel de Montaigne – ganhou força especial só no pensamento contemporâneo do século XX. Reagindo à colonização da filosofia pelo sistema na era moderna, o ensaio aparece exigindo outro exercício de forma e de narrativa. “Ele não começa com Adão e Eva”, observaria Theodor Adorno, “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”.⁵ Essa caracterização indica a relação do ensaio com a narrativa, mas com uma espécie de narrativa distinta da sistemática. É uma narrativa que abandona a busca por um começo absoluto, por um marco zero, um princípio aquém do tempo – como seria aquele princípio da história religiosa exemplar de Adão e de Eva.

O exemplo irônico de Adorno pode parecer distante de nós. Mas quantas vezes não começamos um texto pelos gregos, como se eles cumprissem, de algum modo, o mesmo papel? Parecem ser não somente um começo possível, mas sim o começo fundamental e incontornável. Iniciar com os gregos pode oferecer a falsa sensação de que começamos do começo absoluto, como se nada houvesse antes, como se nem houvesse um antes. É ainda a pretensão de totalização que, tantas e tantas vezes, volta, assediando a reflexão sem que percebamos. O ensaio opõe-se a isso. Mas não é fácil. Um exemplo: este texto mesmo, que você lê agora, iniciou falando dos antigos gregos. Em parte, claro, trata-se da “certidão de nascimento” da civilização ocidental, como dizia

Martin Heidegger, e por isso voltamos a eles a todo tempo. Em outra parte, porém, pode sempre ser apenas o vício ideológico que nos traz conforto quando sentimos que começamos não arbitrariamente por algum ponto no meio da narrativa, e sim pelo início, embora, a rigor, nós sempre começemos pelo meio, que é justo onde estamos. “Subjetivamente considerada, a filosofia começa sempre do meio”⁶, já deixara escrito o autor romântico Friedrich Schlegel, na virada do século XVIII para o XIX.

Portanto, a narrativa do ensaio descarta a necessidade de achar um início absoluto por onde começar, e inscreve neste papel, antes, o desejo. O ensaio deve começar por aquilo que quer, que deseja falar. Tampouco termina quando esgota tudo que poderia ser dito a respeito do seu objeto. Ele tem aguda consciência do ser indefinível da verdade, de que falava Benjamin. Sabe que, por mais que fale, a verdade jamais será completamente definida por ele. E que, por extensão, jamais poderá alcançar aquela completude típica da narrativa sistemática. É que sempre restará algo a narrar, não importa o quanto tenhamos dito. O ensaísta, se esperar a cobertura completa de seu objeto, deverá esperar, não sentado, mas até mesmo deitado. Ele nunca chegará lá. Mas, como sabe disso, está bem. E segue adiante. O texto, para ele, nem mesmo deve conter essa expectativa. Seu leitor, em resposta, nem deve aguardar tal consumação absoluta do assunto. Ou seja, a narrativa não tem começo e fim indiscutíveis, certos, fechados. Ela se desenrola livre de um tal compromisso totalizador, pelo qual a determinaríamos, literalmente, do começo ao fim. O fim, analogamente ao começo, tem mais a ver com o desejo do que com a pretensão de completude que marcava a narrativa típica do sistema. Há falta. E sempre haverá. Eis a sabedoria, algo psicanalítica, do ensaio. Há sempre mais o que dizer. Há sempre falta. E tudo bem. Por isso é que há desejo.

Nesse toada, Adorno afirma também que “o ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada”, logo, “seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro”.⁷ Por isso, é fundamental que o ensaio costume partir daquilo que já existe, por exemplo, de obras de arte ou objetos da cultura. Isso atesta que ele não começa do nada, e sim de alguma coisa, de alguma coisa que já é. Ele admite, nesse gesto, que começa do meio, que algo o precede. Sua fala é resposta a algo antes posto. Portanto, acolher o ensaio na filosofia transforma a noção tradicional segundo a qual a filosofia da cultura, que trata de objetos já formados, seria dependente da (e subordinada à) filosofia primeira. Adorno afirma que “a distinção entre uma filosofia primeira e uma mera filosofia da cultura, que pressuporia aquela e se desenvolveria a partir de seus fundamentos, é uma tentativa de racionalizar teoricamente o tabu sobre o ensaio”.⁸ O tabu sobre o ensaio é ligado ao tipo de narrativa conceitual que ele produz, narrativa que desmente a ideia de origem absoluta, por sua vez condição de possibilidade de uma filosofia autorreferida como primeira. Por isso, o ensaio não a distingue de uma filosofia da cultura. Na sua narrativa, o começo encontra-se no próprio objeto da cultura de que ele fala, e não em um conceito que o tenha precedido, que tenha sido estabelecido antes, primeiro.

Eis porque, então, a divisa da forma do ensaio, definida desde o pioneiro e seminal texto de György Lukács sobre o assunto, é que ele “sempre fala de algo já formado, ou, no melhor dos casos, de algo já existente; é próprio de sua natureza não extrair coisas novas do vazio”.⁹ Todas as considerações vindas depois sobre a forma do ensaio – incluindo as de Benjamin e Adorno – foram marcadas por tal definição. Nesse sentido, a narrativa do ensaio tem uma relação de dependência face ao objeto que ela narra. Não é o objeto que é subsumido na narrativa, mas a narrativa que se institui a partir da singularidade que encontra no contato com o objeto. Essa narrativa, por consequência, é mais descontínua que contínua, mais fragmentária que totalizante. O ensaio é tateante e falível. Como já antecipa o seu nome, é tentativa, é esboço, é experiência – ensaio. Sua narrativa tem o desenho menos de uma linha reta dogmática ou de uma espiral sistemática do que de uma espécie de ziguezague incerto. Nas certas palavras de Benjamin, para o ensaio “método é caminho indireto, é desvio”.¹⁰

O que desconcerta na narrativa construída de forma ensaística é o desvio, a falta de um método no sentido tradicional do termo. Se pudéssemos fazer uma comparação com o cinema, talvez os filmes de Jean-Luc Godard sejam exemplos radicais de uma narrativa ensaística. O caminho é indireto, as associações fogem da linearidade evidente. Narra-se, sim, mas de forma descontínua, fragmentada. Na era moderna, ainda no fim do século XVIII, o Romantismo alemão antecipou, através da sua escrita fragmentada, o significado contemporâneo do ensaio, com uma crítica intrínseca à pretensão totalizante e sistemática do Idealismo alemão. O romântico Friedrich Schlegel não é, nem nunca será, um autor como o idealista Hegel. O primeiro procura uma narrativa composta sem consumação. O segundo é a mais alta tentativa de consumá-la. Historicamente, o fragmento é como o pai do ensaio. Não por acaso, Benjamin, desde cedo, interessou-se pelo Romantismo de Lena. Sua tese de doutorado foi sobre o conceito de crítica de arte em Schlegel e Novalis. Nela, um dos aspectos valorizados nos românticos é precisamente o do reconhecimento da incompletude da obra de arte diante da ideia de arte.¹¹ Nessa medida, a própria crítica constitui uma narrativa lançada no infinito da reflexão. E nada que é infinito tem como ser totalizado ou completo.

Seguindo ainda essa afinidade entre o fragmento e o ensaio como formas de narrativa descontínua, poderíamos aplicar ao segundo o que Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy – no seu livro sobre os românticos de Lena – dizem do primeiro: “designa a exposição que não pretende à exaustividade, e corresponde à ideia, sem dúvida propriamente moderna, de que o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado (ou ainda à ideia de que o publicado não é nunca acabado)”.¹² Eis porque a narrativa ensaística, se for medida pelos parâmetros clássicos, será considerada um fracasso. Ela não se consuma, completa ou totaliza. Longe porém de apresentar um caos bagunçado, ela organiza seus elementos, os encadeia com rigor. Só que essa ordem não possui sequência linear. Não opera por dedução ou indução, mas por associação. Inacabada, tal narrativa não acaba, mas porque ela é aberta, não porque é desorganizada. Nega-se assim o todo, aquele mesmo todo que, para Hegel, definiria a verdade. Nas palavras da

Minima Moralia, de Adorno, dirigidas intencionalmente contra Hegel, “o todo é o não-verdadeiro”.¹³

Mesmo João Barrento, o autor que provavelmente mais enfatizou um elo do fragmento e do ensaio com a totalidade, caracteriza este elo como sendo uma “dialética negativa”.¹⁴ Isso significa que, para ele, fragmento e ensaio têm relação com a totalidade, mas tal relação é negativa, é dada pela própria negação do todo nessas formas que aludem, na sua presença, à ausência da totalidade. Como se a ausência da presença da totalidade se transformasse na presença da ausência da totalidade. O efeito disso sobre a narrativa do ensaio, porém, não a torna fechada como a que deriva do sistema. Barrento afirma que “a experiência do ensaio pede espaço, quer ser deambulação (mas orientada), deriva (mas sem perder o norte), labirinto (com um zênite à vista), centro que é permanentemente descentrado e a que sempre se regressa”, por consequência, o caminho por ele trilhado é “mais por veredas da floresta que levam a lugar nenhum do que pela estrada real”.¹⁵ O ensaio pode ser digressivo, em vez de certo; pode flutuar ao sabor da corrente, em vez de se movimentar de modo unidirecional; pode até mesmo se perder. Sua narrativa, se tem centro, o descentra constantemente. Vai para lá e para cá.

Vale destacar, aqui, que a ótima metáfora dos caminhos que levam a lugar nenhum é originalmente de Martin Heidegger. Um de seus livros leva o título de *Holzwege*, que em alemão significa literalmente “caminhos da floresta”, mas que são justamente os “caminhos que levam a lugar nenhum”, pois são feitos através dos cortes na mata fechada, sem que se saiba de antemão onde vão dar. O fato de Heidegger ter nomeado assim um conjunto de textos não o torna imediatamente um ensaísta. O caso, porém, é sintomático. O filósofo alemão publicara, em 1927, sua grande obra, *Ser e tempo*, mas sem terminá-la. Explicou que a interrupção do livro devia-se a problemas de linguagem, mas que nunca abandonou sua questão. É possível, a partir disso, entender o que ele mesmo chamou de “viravolta” desde então como o abandono do estilo sistemático que marcara a estrutura de tratado de *Ser e tempo* – e que nunca mais será adotado por ele. Novamente, a diferença é de narrativa. *Ser e tempo* assemelha-se a um longo romance cujo autor, depois, só escreveu contos. Nunca mais, salvo engano, Heidegger tentará determinar todo o ser da presença no mundo que nós mesmos somos. Nunca mais escreverá com o esquematismo que aquela obra exhibe em seu brilhantismo único. Seu tom torna-se menos definitivo e mais preparatório. Heidegger entra em uma outra, e talvez mais interessante, relação com a linguagem. Os seus escritos, dos anos 1930 em diante, parecem mais com caminhos que não levam a lugar nenhum, experiências que somente exercitam – sem exaurir – o que significa pensar.

Os caminhos da narrativa ensaística, portanto, não são legitimados, na sua importância, pelas conclusões, pelos fins, pelo que se alcança. Eles valem por seu próprio caminhar, que é o movimento do pensamento. Esse caminhar não tem o automatismo compulsório do método sistemático, que avança sem parar de uma definição a um axioma, de um

axioma a uma proposição, de uma proposição a um corolário, cabendo no fim dessa narrativa somente concluir, com a certeza vinda da ordem matemática: “como queríamos demonstrar”. É como se essa narrativa metódica – seja em Descartes, seja em Spinoza – buscasse constranger o intelecto do leitor, que deve segui-la como se ela fosse absolutamente certa e verdadeira, como sem nenhuma outra possibilidade para ela existisse. Nada mais distante da narrativa do ensaio, que seria, por assim dizer, vazada. Ela permite escapatórias que apontam em outras direções. “Seu objetivo não é nem arrebatá-lo, nem entusiasmar-lo”, diria Benjamin, “ela só está segura de si mesma quando o força a deter-se, periodicamente, para consagrar-se à reflexão”.¹⁶ Daí a descontinuidade da narrativa do ensaio, por oposição à continuidade da narrativa do sistema. Ela para, interrompe, volta, segue, se detém, aponta, assimila, retorna, retoma. Como dizíamos antes, essa narrativa do ensaio dispensa o tradicional desenvolvimento progressivo, sem parar, linear. Narra-se ainda. Só que sem a clássica submissão à estrutura de começo, meio e fim, que até pode estar presente, mas, como gosta de dizer Jean-Luc Godard sobre seus roteiros, não necessariamente nessa ordem. O ensaio – como observaram Lukács, Benjamin e Adorno – é forma, sem dúvida. Mas é, também, forma de narrativa. Mais especificamente: forma descontínua de narrativa. “Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partes, não perde sua majestade”¹⁷, conforme escreveu Benjamin, ensaísta sem par até hoje.

* **Pedro Duarte é professor do Departamento de Filosofia da PUC-RIO.**

¹ HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 22.

² *Ibidem*, p. 31.

³ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 219-222.

⁴ BENJAMIN, W. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 50.

⁵ ADORNO, T. W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 17.

⁶ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p.60 (*Athenäum*, Fr. 84).

⁷ ADORNO, T. W. *Op. cit.*, pp. 16-17.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁹ LUKACS, G. “Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper”. Tradução de Rainer Patriota. In: *Revista Serrote*, n. 18 (2014), . Rio de Janeiro, IMS, p. 42.

¹⁰ BENJAMIN, W. *Op. cit.*, p. 50.

¹¹ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 78.

¹² LACQUE-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. “A exigência fragmentária”. Tradução de João Camilo Pensa. In. *Revista Terceira Margem*, n. 10 (2001), Rio de Janeiro, UFRJ, pp. 73; 75.

¹³ ADORNO, T. W. *Minima Moralia*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2008, p. 46.

¹⁴ BARRENTO, J. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 68.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 19-20.

¹⁶ BENJAMIN, W. *A origem do drama barroco alemão*. Op. cit., p. 51.

¹⁷ *Ibidem*, p. 50.