UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

KEILA MARA DE SOUZA ARAÚJO MACIEL

O ENSAIO NA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

VITÓRIA
2017

KEILA MARA DE SOUZA ARAÚJO MACIEL

O ENSAIO NA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger.

VITÓRIA
2017

KEILA MARA DE SOUZA ARAÚJO MACIEL

O ENSAIO NA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

COMISSÃO AVALIADORA

Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger (Orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares (Membro titular interno)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento (Membro titular interno)
Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Andréia Penha Delmaschio (Membro titular externo)
Instituto Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Francisco Elias Simão Merçon (Membro titular externo)
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Alegre (FAFIA).

Prof. Dr. Jair Miranda de Paiva (Membro suplente interno)
Universidade Federal do Espírito Santo – Campus São Mateus

Prof. Dr. Luiz Romero de Oliveira (Membro suplente externo)
Centro Universitário do Espírito Santo (UNESC) - Colatina

A minha mãe Antônia e ao meu pai João

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fabíola, por ter sido luz em todos os momentos, até o fim deste trabalho. Aos professores Andréia Penha Delmaschio, Francisco Elias Simão Merçon, Luís Eustáquio Soares, Jorge Luiz do Nascimento, Luiz Romero de Oliveira e Jair Miranda de Paiva, pela gentileza ao aceitarem compor a comissão avaliadora da defesa de tese.

A minha mãe Antônia, ao meu pai João Caldeira pelo amor e apoio. As minhas irmãs, companheiras em tudo, Lilian e Eliane, ao meu irmão Wesley. Aos meus sobrinhos, Jordano, Daniele e Daniel. Ao Ulisses, meu par.

As minhas amigas-irmãs Manuela, Michelle, Deliane, Josely, Adriana, Raquel e Bárbara pelas boas energias.

A todos os amigos e familiares pelo apoio.

Agradeço a todos os professores que tive.

À Fapes – Fundação de Amparo a Pesquisa do Espírito Santo –, pelo apoio ao trabalho.

Ao Departamento de Pós-Graduação em Letras – UFES, por todo suporte.

Refiro-me à palavra verdade. Mas não entendida como a relação entre um enunciado e a assim chamada realidade, mas como a relação entre cada um de nós e sua escrita, seu pensamento e sua vida. Uma relação que não seja de domínio, mas de compromisso, que não seja de apropriação, mas de transformação. Que exista alguém dentro de nossa forma de escrever, de nossa forma de pensar, de nossa forma de viver. Seja a que for. Que mantenhamos, ao menos, a mínima dignidade de escrever sem mentir e sem mentir para nós, de pensar sem mentir e sem mentir para nós, de viver sem mentir e sem mentir para nós. Num presente cada vez mais difícil e nunca garantido. Numa primeira pessoa cada vez mais impossível, mas sempre perseguida. Numa distância crítica cada vez mais problemática e mais cética, mas cada vez mais livre. Ao mesmo tempo no singular e no plural. Escrevendo. Pensando. Vivendo. Sempre no devir. Ensaiando. De outro modo. Talvez a lição de Foucault seja, em última análise, uma lição moral, como todas as que valem a pena. Algo que tem a ver com a verdade de um constante exercício de si na escrita, no pensamento, na vida. Algo que tem a ver com a honestidade e com a generosidade. Algo que tem a ver com o ensaio.

Jorge Larrosa

RESUMO

Esta tese pretende compreender os motivos que fazem do ensaio a forma de escrita mais frequente na crítica literária brasileira do século XXI, num momento em que a crítica realiza uma revisão de sua atuação. Com esse intuito, os conceitos de dispositivo e contradispositivo, de Michel Foucault, tornam-se ponto de partida para a reflexão, o que permite reconhecer no ensaio a possibilidade de novos caminhos para a racionalidade no mundo contemporâneo, junto à literatura. O estudo acompanha o percurso do ensaio, que se desenvolve lado a lado com o processo de formação do pensamento crítico desde Michel de Montaigne, passando pela forte tradição crítica do Romantismo alemão, resgatada por Georg Lukács e Walter Benjamin, até encontrar, a partir da segunda metade do século XX, em Theodor Adorno e Roland Barthes desdobramentos ainda mais complexos para o ensaio crítico-filosófico. A partir dessas premissas, o trabalho de análise vai ao encontro de autores que exploram as possibilidades do ensaio em suas obras, tornando indissociáveis, em muitos momentos, texto literário e texto de crítica. As reflexões se voltam para os estudos teóricos e críticos de literatura, com destaque para os textos de Antonio Candido, Roberto Schwarz, Silviano Santiago, João Cezar de Castro Rocha, Alberto Pucheu e Nuno Ramos, com o objetivo de trazer à tona as contribuições do ensaio para os estudos literários no Brasil. Sobretudo no que se refere à inserção dos recursos estéticos da linguagem aos procedimentos de análise crítica, chegando a aproximar os extremos da constante flutuação entre a ordem objetiva e a ordem subjetiva da escrita literária, realçando a presença autoral e o posicionamento ético diante dos temas sobre os quais os autores arrolados nesta tese se propõem a pensar.

Palavras-chave: Ensaio. Dispositivo. Reflexão crítica. Literatura.

ABSTRACT

This thesis intends to understand the reasons that make the essay the most frequent form of writing in the Brazilian literary criticism of the 21st century, at a time when the critic reviews his performance. With this in mind, Michel Foucault's concepts of device and counter-device become a starting point for reflection, which allows us to recognize in the essay the possibility of new paths to rationality in the contemporary world, alongside literature. The study follows the course of the essay, which develops side by side with the process of formation of critical thinking from Michel de Montaigne, passing through the strong critical tradition of German Romanticism, rescued by Georg Lukács and Walter Benjamin, until finding, since the second half of the twentieth century, in Theodor Adorno and Roland Barthes even more complex developments for the critical-philosophical essay. From these premises, the work of analysis goes to meet authors who explore the possibilities of the essay in their works, making inseparable, in many moments, literary text and critical text. The reflections turn to the theoretical and critical studies of literature, with emphasis on the texts of Antonio Candido, Roberto Schwarz, Silviano Santiago, João Cezar de Castro Rocha, Alberto Pucheu and Nuno Ramos, with the aim of bringing to light the contributions of the essay for literary studies in Brazil. Especially with regard to the insertion of the aesthetic resources of the language to the procedures of critical analysis, even approaching the extremes of the constant fluctuation between the objective order and the subjective order of the literary writing, emphasizing the authorial presence and the ethical positioning before the themes which the authors referred to in this thesis propose to think.

Keywords: Essay. Device. Critical reflection. Literature.

SUMÁRIO

1. **Introdução** 9

PRESSUPOSTOS

2. **O ensaio como dispositivo de escrita** 17
3. **Michel de Montaigne e o ensaio inaugural** 26
4. **A escrita ensaística – percursos** 43

5. **A função do ensaio na formação do pensamento crítico** 55
   5.1. A teoria das formas em Georg Lukács 56
   5.2. A crítica como complemento da obra de arte em Walter Benjamin 62
   5.3. Uma forma para a crítica – Theodor Adorno 68
   5.4. Roland Barthes, ensaio e escritura 72

REFLEXÃO

6. **Reflexão ensaística na literatura, estética literária no ensaio** 87
   6.1. Expressões críticas no Romantismo Brasileiro 90
   6.2. Pensar o pensamento, Machado de Assis ensaísta 97
   6.3. A escrita plural de Aluísio Azevedo 110
   6.4. Voz dos invisíveis – Lima Barreto 118
   6.5. Estética modernista e crítica social em Mário de Andrade 125

7. **O ensaio na crítica literária brasileira contemporânea** 132
   7.1. A função social da literatura – Antonio Candido 135
   7.2. A política da crítica – Roberto Schwarz 141
   7.3. O entre-lugar do ensaio – Silviano Santiago 148
   7.4. Diálogos e embates na crítica – João César de Castro Rocha 155
   7.5. A poética da crítica – Alberto Pucheu 161
   7.6. O trânsito entre as artes – Nuno Ramos 155

8. **Considerações finais** 170

Referências bibliográficas 175

Anexo 185

1. INTRODUÇÃO

Na segunda metade do século XX, principalmente, a crítica literária consolidou-se como ciência, afastou-se das argumentações inclinadas a impressões de leitura e desdobramentos de cunho social, para priorizar metodologias de fundamentação, pautadas pela investigação extensiva, cuja conclusão ou comprovação se confunde, muitas vezes, com o esgotamento das fontes bibliográficas em torno de um tema. Essa prática, contudo, faz com que a crítica literária passe a reavaliar seus mecanismos, dispondo-se a procurar a dosagem entre a solidez do histórico de referências e a reflexão autoral para que o papel último e urgente da crítica, pensar a literatura, não se perca. Nessa direção, tem crescido o interesse de críticos e pesquisadores pelo ensaio, visto que esta forma de escrita permite fluxos de reflexão mais livres, menos subordinados a métodos prévios, pois se constroem enquanto se fazem, aproximando ainda mais o texto analisado e o texto da análise.

O ensaio é, essencialmente, um texto de crítica, a começar por ser uma reflexão sobre o próprio pensar, sobre a ordenação das ideias no texto, e, ainda, sobre os efeitos do pensamento nas forças que movem o mundo. O texto ensaístico circunda o tema, enquanto discute também a forma como a análise se forma, criando uma dobra sobre si. Não é apenas uma estrutura textual, mas uma direção para o caminho da reflexão crítica, uma problematização da própria escrita. Enquanto texto de crítica, dentro ou fora do ambiente acadêmico, o ensaio busca desprendimento das estruturas textuais repetidas como moldes, o que não significa deixar de contar com a fortuna crítica e teoria precedentes. Sua prioridade, contudo, é extrair da análise crítica a leitura como experimentação estética no encontro com a literatura, percorrer as possibilidades que o texto pode permitir, como continuidade da potencialidade estética da palavra lançada sobre todos os temas que circundam a vivência humana.

Motivada por esse quadro, a tese busca analisar os fatores estruturais e históricos que fizeram do ensaio uma quase unanimidade, quando um número expressivo de textos de crítica literária é publicado na forma ensaística. A primeira parte do trabalho, "Pressupostos", estabelece uma aproximação entre o ensaio e o conceito de dispositivo, discutido por Michel Foucault, nos livros *História da Sexualidade 1: Vontade de saber (2014)*, *História da sexualidade II – O uso dos prazeres* (2014) e na entrevista de 1977,

intitulada “Le jeu de Michel Foucault”. Com as indagações de Foucault, torna-se possível identificar os pontos de encontro entre o ensaio e o dispositivo, presentes em diversos aspectos, a começar pela indefinição de contornos, que movimenta os fluxos de análise e reflexão para destinos diversos, ao mesmo tempo em que mantém um elo que permite o intercâmbio entre diversas áreas do conhecimento e da cultura. O ensaio compartilha dessa função, pois o campo de abrangência pelo qual transita funciona como rede que inter-relaciona as diversas linguagens, instituições e meios de criação dos produtos culturais. Sob essa perspectiva, minha proposta central é evidenciar que a heterogeneidade do discurso ensaístico alimenta um diálogo constante entre esses elementos, capaz de atuar de dentro de um campo discursivo e “funcionar como reinterpretação” das práticas condicionadas às demarcações de programas institucionais, para compor um “novo campo de racionalidade”. A capacidade de criação, por meio das linhas de fuga, própria dos dispositivos nos processos de subjetivação, entra em discussão com o ensaio “O que é o dispositivo” (1990), de Gilles Deleuze, porque situa o dispositivo em sua condição de devir, mutável, constante, acessível ao pensamento ativo e renovador. Na mesma via de análise, o encontro com o texto de Giogio Agamben, “O que é o dispositivo”, amplia o olhar sobre os efeitos do dispositivo nos processos de instrumentalização das forças de controle, ao identificar a potencialidade transgressora de alguns dispositivos por meio da profanação, dando origem a “contradispositivos” capazes de recriar formas de subjetividade e de conhecimento. A partir de então, o conceito de *contradispositivo* irá acompanhar o desenvolvimento dos argumentos de toda a pesquisa, pois os movimentos contrários à padronização e instrumentalização do conhecimento estão presentes no ensaio já em Michel de Montaigne, com a publicação dos *Ensaios* em 1580.

A ideia de contradispositivo muito se assemelha às definições do ensaio, e ao que podemos indagar sobre a atuação do ensaísmo no movimento de escrita atual, do qual se esperam caminhos para a renovação da intelectualidade, conectando-se ao conhecimento construído ao longo da história, além de identificar os desdobramentos e fluxos complexos, transitórios e controversos do mundo contemporâneo visando alcançar novos parâmetros de significação. Em vez de assegurar-se em revisões teóricas, em releituras e combinações infinitas, a compor um mosaico temático, o ensaio prefere o provisório. Trata-se de um corpo textual que não responde a todas as perguntas, e lança sobre o tema um olhar provocador, por meio de reflexões inacabadas, porém agudas, capazes de propor novos

desafios ao leitor. A sua tarefa é trilhar novos caminhos. Essa abertura à criação, essencial ao ensaio, é o elemento fundador de sua forma moldável e heterogênea, pois a ordenação do texto, sua estrutura, se constrói juntamente com a evolução do raciocínio que se transpõe ao texto.

Simultaneamente às definições que configuram a escrita ensaística, fundamentadas, principalmente, pelos estudos de Liliana Weinberg, em *Situacíon del ensayo* (2006), e de Evando Nascimento, em "Literatura e filosofia: ensaio de reflexão" (2004), acompanho a trajetória do ensaio na história da produção crítico-filosófica, desde o ensaio inaugural de Michel de Montaigne em 1580, passando pela tradição ensaística hispânica, africana, portuguesa e pelo desenvolvimento do ensaio no Brasil. Essa breve revisão historiográfica conta com a pesquisa de José Luis Gómez-Martínez, em *Teoría del Ensayo* (1981), que contribuiu para a compreensão do ensaísmo latino-americano, em sua relevância e abrangência nesses países que buscavam autonomia em todos os âmbitos. Fundamentais também foram as avaliações de Massaud Moisés presentes no livro *A criação literária: poesia e prosa* (2012), e de Orlando Lopes, em *O ensaio como tese, a tese como tese, a tese como ensaio* (2011), para o acompanhamento dos percursos do ensaio brasileiro. Sob tal perspectiva torna-se indispensável contemplar a clássica análise crítica e historiográfica intitulada "O ensaio literário no Brasil" (2013), de Alexandre Eulálio, o primeiro teórico a dedicar-se ao estudo do ensaio no país. Com Eulálio e João Cezar de Castro Rocha, autor do livro *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* (2011), abordo a fértil produção ensaística do Romantismo brasileiro, que atuava na reinvindicação de autonomia intelectual e política em relação ao continente colonizador. Com a revisão historiográfica, procuro compreender, a partir da orientação de Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2011), o contexto das épocas em que o ensaio ganhou notoriedade, para entendermos o sentido da ação do ensaísmo na produção e na recepção da crítica literária.

Acompanhando os percursos do ensaio foi possível repensar as fronteiras (pontes) entre o texto literário e o texto ensaístico sobre literatura. Sutil, móvel e conflituoso, o ensaio traz à tona o ponto inseparável entre literatura e reflexão, crítica e autocrítica. Essa linha dialógica tem início no texto literário, visto que este se constrói também a partir de leituras e, assim, reflete sobre a própria literatura, tornando-se um texto que produz crítica. Atento a isso, Georg Lukács, o primeiro a pensar sobre a função, composição e prática do ensaio,

chamou a atenção para essa capacidade de aproximar ciência e arte, como forma de retomar as potencialidades intuitivas da reflexão. O ensaio é um crédito ao que o indivíduo tem a dizer. O que se configura com grande importância, quando, no "pós-tudo"[1], percebe-se que tudo foi insuficiente e ainda há o que dizer e o que fazer. A atuação do ensaio, então, cresce diante da necessidade de se criar uma nova racionalidade e volta a apontar para a inter-relação entre arte e ciência, partindo do princípio indicado por Lukács: "Na ciência são os conteúdos que agem sobre nós, na arte são as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões, a arte, por sua vez, almas e destinos" (LUKÁCS, 2015, p. 35). Não se trata de uma correspondência direta entre arte e ciência, mas de avistar possibilidades de se compor uma episteme adequada ao pensamento crítico, capaz de sugerir caminhos de entendimento de forma que signifique uma experiência sensível do intelecto.

Com a discussão sobre literatura, arte e racionalidade, o trabalho parte de Lukács ao encontro de Walter Benjamin e sua abordagem sobre a crítica de arte proposta pelo Romantismo alemão. Benjamim retomou a filosofia que marcou o Primeiro Romantismo, com especial atenção para as obras de Friedrich Schlegel e Novalis. Ao desenvolver o conceito de reflexão, esses autores contestavam os métodos do cientificismo para o pensamento crítico-filosófico que, assentados nos preceitos iluministas, priorizavam a composição de sistemas, alinhados pela obrigatoriedade de se cumprir um programa capaz de adequar os processos teóricos a uma forma lógica e linear, sequencial e progressiva. Os primeiros românticos, portanto, iniciam um movimento contra as limitações da racionalização extrema e desenvolvem amplo estudo filosófico que procura fundamentar a reflexão pessoal, materializada na escrita poética que, construindo a própria noção de crítica, se compõe no ensaio. Nesse período o pensamento crítico alcança um espaço de

[1]Referimo-nos às ideias que tiveram início a partir da segunda metade do século XX, com uma longa distância do tempo das vanguardas modernistas e dos ideais que impulsionaram movimentos de arte e política, como os levantes de 1968. Desde a década de 1980, têm se intensificado as linhas de pensamento que buscam entender as novas composições de forças que movem o mundo, as formas como o homem está lidando com os recursos e comandos da tecnologia crescente. Jean-François Lyotard, com a publicação do livro *O pós-moderno* em 1986, foi um dos primeiros estudiosos a pensar o contemporâneo pelas vias de um entendimento que identifica mudanças substanciais em relação às décadas anteriores, ainda bastante coerentes com as ideias modernistas. Desde então, várias frentes teóricas, de diversas áreas de estudo, vêm traçando vias de raciocínio que procuram investigar as formas de ser e os novos mecanismos que regem a ciência, a política, as ciências humanas e a arte. Nesse grupo temos as noções de "pós-modernidade", "pós-história", "pós-verdade, "pós-arte", "pós-gênero", "pós-humano", entre outras. O poema "Pós-tudo" de Augusto de Campos é um ponto de direção instigante para esse tema porque encaminha uma reflexão sobre a participação de quem vive o contemporâneo, sugerindo que há muito a dizer na "era-pós". Apesar de ser um poema em ordem não linear, uma versão de sua transcrição aponta para as discussões iniciadas nesse texto: Quis mudar tudo/ mudei tudo/ agora póstudo/ extudo mudo (CAMPOS, 1994, p. 35)

relevância, e passa a ser compreendido como desdobramento da obra poética, reservando elementos estéticos também à escrita crítico-filosófica, conforme defende Walter Benjamin em sua tese de doutorado *O conceito de crítica da arte no romantismo alemão* (2002).

Não se trata, contudo, de diluir arte e crítica, mas de compreender esse contato, e de identificar os extratos deixados mutuamente. A escrita ensaística não se confunde com arte, mas enquanto texto de crítica de arte e de literatura cria recursos estéticos próprios. Essa autonomia estética, pensada por Theodor Adorno em "O ensaio como forma", contribui para o fortalecimento do pensamento crítico-científico e para o desenvolvimento de uma forma para a crítica, pois seria impossível "falar anesteticamente do estético, longe de qualquer semelhança com a coisa" (ADORNO, 2012, p. 18). Considerando essas características, a potencialidade estética do ensaio teria um efeito reagente diante da "instrumentação desmemoriada da ciência" e de "direções dominantes do pensamento". Logo, o ensaio como contradispositivo cria novas possibilidades para a reflexão crítica e filosófica, capazes de retomar o caráter "positivo do esclarecimento, que o solte do emaranhado que o prende a uma dominação cega" das conjunturas que limitaram o saber científico ao padrão das fórmulas dominantes (ADORDO; HORKHEIMER, 2006, p. 15).

Nesse contexto, o ensaio vinculado à crítica literária encontra em Roland Barthes substância ainda mais efetiva, pois a insuficiência da lógica formal para compreender o texto literário levou Barthes a pensar a literatura como escritura, como força de atuação estética que interfere na forma da linguagem. Escrever torna-se uma escolha dentro das conjunturas sociais e históricas, e os recursos da linguagem presentes na composição desse discurso assumem uma postura ética sob a qual a racionalidade se compreende num movimento de autocrítica e recriação de linguagens, vindo a desdobrar-se também na crítica literária. A presença do ensaio no meio intelectual e literário está bastante próxima das noções de escritura e de "grau zero da escrita", que situam a escrita literária num lugar intermediário e controverso, diferente da escrita diretamente articulada com as ações políticas e também contrário à escrita puramente ornamental, formal, sistemática – e não menos política que a primeira.

Também por esse viés, esta tese pretende olhar para o ensaio como esse ambiente instável no qual a linguagem literária se repensa, procura visualizar os efeitos dos seus gestos, o

lugar de onde surge, a buscar liberdade para construir-se na corporeidade do texto, mantendo-se, contudo, conectado à formação das ideias que regem a ação humana no mundo. Por isso, torna-se importante discutir a função do ensaio nos momentos em que tal contradispositivo de escrita contribuiu para a renovação do pensamento crítico-filosófico ao longo da história moderna, mas também procurar entender o papel do ensaio contemporâneo, que se ramifica entre os espaços do conhecimento institucionalizado, entre as exigências das estruturas de padronização das instâncias editoriais e acadêmicas, ao impulsionar mudanças de posição da atividade crítica. Com esse intuito, a segunda parte da tese, "Reflexões", que tem início com o capítulo "O ensaio na crítica literária contemporânea", apresenta a principal finalidade deste trabalho: pensar o ensaio como dispositivo de escrita capaz de ampliar o alcance da crítica literária contemporânea, diante dos desafios que a atividade intelectual, as novas configurações do meio acadêmico e os parâmetros da lógica científica impuseram à figura do crítico literário.

Para integrar o *corpus* em análise seleciono obras relevantes para a crítica literária brasileira, que aprimoraram a escrita ensaística e a inseriram como elemento importante na formação da crítica comprometida com as demandas de uma literatura que se expande a outras áreas da cultura, às diversas esferas do conhecimento, aos compromissos institucionais, editoriais, e de difusão da literatura. Com esse fim, contemplamos no pensamento de Antonio Candido a crítica voltada para identificar a função da literatura na formação de uma consciência social; em Roberto Schwarz destacamos a inclinação política de sua crítica; em Silviano Santiago torna-se oportuno compreender a noção de "entre-lugar" que recai sobre a cultura literária brasileira e ibero-americana. A partir dos estudos de João Cézar de Castro Rocha refletiremos sobre a tensão entre críticos literários e o impulso criador presente no embate de ideias. Já em Alberto Pucheu evidencia-se a busca por assimilar a potencialidade da linguagem poética ao texto de crítica literária. De Nuno Ramos e seu *Ensaio Geral* (2007) depreendemos o diálogo que o ensaio permite estabelecer entre as diversas expressões de arte.

Ao longo do trabalho, discuto esses tantos desdobramentos em torno do texto ensaístico, que há cinco séculos expande-se horizontalmente, diluindo molduras, alargando frestas entre as expressões de arte e as áreas de conhecimento. O ensaio foi sempre uma via alternativa construída e percorrida pelo pensamento moderno e, por ser volátil, inacabado e

não hegemônico resistiu aos períodos de crise, à falência, por exaustão, dos projetos do iluminismo, do positivismo, sustentou as ideias que guiaram a racionalidade do século XX, com destaque para o pensamento de Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Roland Barthes e Michel Foucault, acompanhando, até o século XXI, o violento percurso do progresso sistematizado, que penaliza seu próprio alicerce, o humano. Justamente por não estar delimitado, o ensaio ainda escapa da domesticação e da instrumentalização do pensamento. Está longe de ser uma força unilateral. Sua contribuição está em garantir espaço para a reflexão proveniente do texto literário, capaz de movimentar a renovação do pensamento, devido ao fato de manter-se sempre passível de complementos, em estado provisório, mas disposto a tecer argumentações de impacto.

PRESSUPOSTOS

2. O ENSAIO COMO DISPOSITIVO DE ESCRITA

O pensamento está em perigo e é perigoso.

(José B. de Miranda)

Neste trabalho não trataremos o ensaio como gênero textual, pois seria uma definição essencialmente controversa, visto que o ensaio não se encaixa nos parâmetros tradicionais dos gêneros textuais. A concepção de gênero textual prevê a definição de características, limites formais e traços bem marcados; no entanto, o ensaio é identificado justamente pela ausência de contornos fixos. Mais adequado ao estudo sobre o ensaio é analisarmos o texto como uma composição volátil, que se configura a partir da ordenação do pensamento e não o contrário. O ensaio não exige que o pensamento caiba em uma fórmula pré-determinada. O autor pressupõe ao ensaio abertura suficiente para abrigar suas habilidades de criação, cujo principal fundamento será organizar sua reflexão pessoal, orquestrada linguisticamente por uma experiência estética, que reaproxima a atividade intelectual e o contato com o mundo. No ensaio há esse diálogo permanente entre o pensamento racional e os recursos estéticos, uma experimentação linguística entre a ciência, a filosofia e a literatura. O ensaísta transitará de maneira livre pela experiência da reflexão crítica, assumindo, por meio de suas escolhas formais, uma ética, tanto no que se refere ao caráter estético quanto na elaboração de um texto capaz de materializar uma visão singular sobre o tema, na qual estejam expostas as marcas de autoria, na voz individual. Mais adequado é tratarmos o ensaio como um dispositivo de escrita, pois o ensaísta dispõe-se a pensar a partir de suas experiências, não hesitando em expor sua reflexão pessoal. Tal experiência com a escrita exige, portanto, elevado repertório intelectual e, principalmente, inteligência ativa, capaz de compor uma visão assertiva e autêntica que direcione a análise para a atividade do pensamento, na tentativa de compreender a ação e vivência humanas, que se reconfiguram à medida que o mundo se transforma.

O ensaio como dispositivo participa de um amplo campo de abrangência, no qual funciona como rede que inter-relaciona as diversas áreas do conhecimento, instituições e meios de produção, podendo atuar em movimentos que promovem o direcionamento crítico-filosófico para esferas de renovação e diluição de estruturas dominantes. Para atender às

novas inquietações em torno das práticas discursivas que articulavam as subjetividades, o saber e as relações múltiplas das manifestações de poder, Michel Foucault investiga os fluxos de atuação dos dispositivos, principalmente em *História da Sexualidade* – a vontade de saber (1976) e *História de Sexualidade* – o uso dos prazeres (1984). As definições trazidas na entrevista de 1977 também são de grande valia para a compreensão do dispositivo:

> Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos.
>
> [...]
> Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes.
>
> [...]
> Em terceiro lugar, entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência (FOUCAULT, 1977, p. 1).

O caráter heterogêneo do dispositivo envolve os campos nos quais surgem e atuam os dispositivos, permitindo alcance a todos os âmbitos da vida em sociedade. Assim, os mecanismos que constituem os discursos, as instituições, as medidas de controle, os enunciados hegemônicos da ciência, da filosofia e da moral são constituídos de dispositivos. A pluralidade não está presente apenas nas áreas de abrangência, mas também nas ramificações das funções do dispositivo, "sempre inscrito em um jogo de poder, ligando-se sempre, no entanto, a uma ou a configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam [...] É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles" (FOUCAULT, 1977, p. 2).

Os dispositivos, portanto, são agentes definitivos que participaram da mudança dos sistemas de ordenação das *sociedades soberanas* para as *sociedades disciplinares*, e depois *sociedades de controle*. Esses mudanças nos lugares de enunciação dos discursos de poder foram acompanhadas por Michel Foucault, partindo das investigações sobre o poder

soberano, que se apresentava claramente sob normas rígidas, e, aos poucos direcionou o olhar para os mecanismos normativos que se deslocaram para as instituições disciplinares, principalmente em *Vigiar e punir* (1975) e *História da sexualidade* – a vontade de saber (1976), até chegar às reflexões sobre os instrumentos de ordenação diluídos em aparelhos invisíveis, ativos na formação e controle das subjetividades. Assim, tal como se discute em *Microfísica do poder* (1979), *História da sexualidade* – o uso dos prazeres (1984) e *O cuidado de si* (1984), a dominação não se impõe mais pela imposição de forças bem definidas, mas pela criação, instalação e manutenção de dispositivos de subjetivação, que deslocam para os próprios sujeitos a iniciativa de autocontrole, que se sustenta de forma autônoma e sutil, configurando as formas que os indivíduos utilizam se constituir. Quando os contornos das instituições ordenadoras se diluem e as origens das normas, assim como os próprios comandos, já não são visíveis, é nos processos de subjetivação que Foucault identifica a mutação dos dispositivos que inscrevem a relação poder/saber. O dispositivo deixa de seguir linhas diretas de encontro a outros dispositivos e passa a concentrar seus efeitos nele mesmo, num movimento de autossustentação, circular e crescente em torno de si. Com os dispositivos de subjetivação torna-se possível comandar homens livres.

As microestruturas do poder também se estabelecem nos campos da produção de conhecimento, correlacionando a valoração do saber a sua origem enunciativa, o que acaba por consolidar um modelo de racionalidade. Assim, todo saber instituído esconde a supressão de outras formas de pensamento, as quais não dispõem de suporte das engrenagens que sustentam os saberes estabelecidos. Essas forças assumem aspectos voláteis, dispositivos que surgem no interior das relações de conhecimento, "são imanentes; são efeitos imediatos das partilhas, desigualdades e desequilíbrios que se produzem [...] lá onde atuam" (FOUCAULT, 2014a, p. 102).

O saber se constitui nesse meio de tensão, captando os pontos de resistência e fazendo deles a base discursiva com a qual se atualizam, o que desarticula a solidificação de "um lugar da grande Recusa". Com essa movimentação de forças, as resistências também se renovam, pois na medida em que são assimiladas pelo poder/saber elas fluem e assumem outra estrutura já marcada pela tentativa de apreensão. Por esse motivo, Foucault diz que "não se deve imaginar um mundo do discurso dividido entre discurso dominante e o dominado, mas como uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em

estratégias diferentes" (FOUCAULT, 2014a, p. 110). Trata-se de um conflito insolúvel, "um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, [...] de partilha, de uma estratégia oposta. O discurso que veicula e produz poder; reforça-o mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo" (FOUCAULT, 2014a, p. 110).

Gilles Deleuze, no texto "O que é o dispositivo?" (1990), atribui aos estudiosos que ficam a tarefa de dar continuidade às investigações de Foucault sobre a dinâmica dos dispositivos em relação às formas de subjetivação. Cumprindo parte desse papel, Deleuze entende que o caráter instável do dispositivo se forma em pelo menos quatro dimensões. As duas primeiras se referem ao espaço de emissão do dispositivo, são as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação, também identificadas como "máquinas de fazer ver e as máquinas de fazer falar". Essas linhas de luz não são constantes, cada dispositivo tem o seu regime de luz, e a maneira com que difunde o visível e o invisível corresponde ao funcionamento inerente à movimentação específica do dispositivo. A terceira dimensão corresponde às linhas de força. É a dimensão do poder/saber e cruza todas as demais dimensões do dispositivo, direcionando as formas de atuação do dispositivo dentro de si e também no embate com outros dispositivos. Por fim, as linhas de subjetivação, por meio das quais foi possível pensar nos dispositivos para além dos aparelhos de dominação bem definidos. É quando uma "força, em lugar de entrar em relação linear com outra força, se volta para si mesma, exerce-se sobre si mesma ou afeta-se a si mesma" (DELEUZE, 2015, p. 177). Por ser uma linha que se desprende das demais e dificulta cartografar seu fluxo, é possível que desta falha surja uma linha de fuga. Dessa maneira, as produções de subjetividade podem escapar dos poderes e dos saberes de um dispositivo para colocar-se a serviço de poderes e de saberes de outro dispositivo. Por isso é possível que surjam subjetividades a partir dessas "linhas de fratura", capazes de resistir aos dispositivos, aproveitando-se das instabilidades próprias dessas composições não homogêneas, que formam processos em constante desequilíbrio.

A distribuição de microestruturas produtoras de subjetividades anulam as formas universais, e aos dispositivos que escapam às forças de ordenação interessa a reflexão sobre os sentidos imanentes. Tais dispositivos remetem a critérios "estéticos", entendidos como critérios de vida, que buscam compreender as construções dos modos de existência.

Nos efeitos de uma racionalidade orientada por dispositivos inconstantes, lançados ao devir, somente tem relevância a novidade do regime de enunciação, pois tais condições podem fecundar gestos plurais de resistência, sempre em movimento, transformando os dispositivos em dispositivos do futuro.

> É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: *a parte da história e a parte do atual.* A história é o arquivo, é a configuração do que somos e deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço daquilo em que vamos nos tornando (DELEUZE, 2015, p. 177).

Giorgio Agamben, no texto "O que é o dispositivo" (2005), entende que o conceito foucaultiano refere-se à "disposição de uma série de práticas e de mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito" (AGAMBEN, 2005, p. 3). No decorrer do estudo, Agamben concentra-se nos efeitos do dispositivo na instrumentalização das forças de controle e declara que "hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo" (AGAMBEN, 2005, p. 5); e passa a considerar dispositivo "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes" (AGAMBEN, 2005, p. 5). Os dispositivos funcionam como máquinas que produzem subjetivações, inserindo à formação de individuação parâmetros de interesses que se autoprogramam, e que, ao mesmo tempo, estão ligados a uma engrenagem com programas e finalidades exteriores, implantados nesses dispositivos, transformando-os em "máquinas de governo" cuja maior finalidade é reproduzir dispositivos (AGAMBEN, 2005, p. 7).

Diante dessa invasão de dispositivos que interferem na subjetivação humana, o filósofo italiano propõe reação não ingênua a esses mecanismos de poder. É quando sugere a profanação. Recorrendo a conceitos do direito romano e aos escritos religiosos, Agambem explica o processo de sacralização que, segundo ele, é efetivado pelos dispositivos que atuam na orquestração de forças para capturar coisas do convívio humano e torná-las exclusivas aos deuses, sagradas. Todo ato que violasse ou transgredisse essa especial indisponibilidade que as reservava exclusivamente aos deuses celestes era considerado sacrilégio. "E se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera

do direito humano, profanar significava, ao contrário, restitui-las ao livre uso dos homens" (AGAMBEN, 2005, p. 6).

A ação de profanar carrega em si o princípio do resgate de autonomia dos indivíduos, quando invade os ambientes os quais armazenam os discursos de controle e os trazem novamente para o âmbito da experiência humana. Se pensarmos a experiência humana em termos foucaultianos, "a correlação, numa cultura, entre campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade" (FOUCAULT, 1998, p. 9), encontraremos efetivamente as vias pelas quais percorrem os dispositivos. Além dos dispositivos que trabalham para a consolidação de sistemas que regulam o saber, há os dispositivos reagentes, que funcionam como contradispositivos, que recriam formas de subjetividade e de conhecimento. "A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido" (AGAMBEN, 2005, p. 6).

A heterogeneidade do discurso ensaístico constrói um fluxo permanente entre esses elementos, podendo fortalecer as frentes hegemônicas, mas também é capaz de atuar de dentro de um campo discursivo e "funcionar como reinterpretação" das práticas condicionadas às demarcações de programas institucionais, e compor um "novo campo de racionalidade". Dessa forma, o ensaio, em meio ao pensamento sistematizado, funciona como um contradispositivo que resiste à padronização dos métodos de pesquisa e das formas de registro de conhecimento desenvolvido. O ensaio posiciona-se como elemento reagente, criando um importante embate com os dispositivos normativos, ainda mais significativo em momentos de crise, quando a crítica literária volta o olhar para si, em busca de redefinição de rumos, funções e formas.

Nas palavras de Foucault:

> 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 (FOUCAULT, 2014b, p. 14).

Ao longo do processo de sistematização da crítica literária enquanto ciência, desenvolveu-se a preocupação de afastar a avaliação crítica dos impulsos puramente interpretativos, da

especulação histórica ou da busca por uma genealogia para explicar o texto literário. Em lugar de análises marcadas pelas impressões da leitura, a crítica inseriu-se em complexas correntes teóricas, que, por um lado, recorriam a bases irrestritas guiadas por conceitos labirínticos, muitas vezes dispersos demais em outras áreas do conhecimento, como a filosofia e a psicanálise; e, do lado oposto, compondo uma reação à abstração em relação ao texto literário, propôs procedimentos de investigação puramente formal, a partir dos quais seria possível desmembrar e avaliar a literatura enquanto estrutura material, o que também desviaria a crítica de seu objeto de estudo, a compreensão da literatura em seu caráter de insurgência da potencialidade de criação do humano e do artístico. Ao tornar a crítica mais complexa, a sua função inicial perdeu-se de vista, e em vez de tornar o texto literário mais compreensível e significativo, principalmente para o leitor comum, o trabalho do crítico passa a direcionar-se para a sustentação da própria atividade. Esse fechamento em si sugere a presença de dispositivos produtores de discursos ativos em correntes difusas, que coincidem com forças enunciativas expansivas, com tendência a suprimir vozes vindas de espaços não previstos, periféricos.

Junto à reprodução dos métodos de elaboração editorial, dispositivos de controle atuantes na cristalização de procedimentos da escrita científica tendem a restringir o pensamento sobre literatura aos círculos de especialistas, restando o mutismo em relação à sociedade. É possível que este sistema fortaleça um poder político interessado em assumir a tarefa de gerir a produção de conhecimento da universidade e dos núcleos intelectuais, descolando-os de sua capacidade transformadora. Quando em vez de movimentar a insurgência de ideias capazes de interferir na organização social, o meio acadêmico limita-se ao armazenamento de dados e ao enrijecimento de uma esfera que sacraliza o saber. Esta conjuntura torna visível um mecanismo de sustentação que ao se expandir empurra uma parcela de pessoas para fora do círculo das letras e da cultura. Se a possibilidade de criar enxerga apenas a lógica da produção científica crescente, sem preocupar-se em ultrapassar as paredes dos círculos especializados, o trabalho intelectual e criativo não encontra mais sentido para a sociedade. E é a própria crítica que avalia seu percurso e projeta novos caminhos adotando os contradispositivos como força de reação para profanar esses espaços e reassumir o uso comum das coisas que foram apropriadas pelos dispositivos detentores da norma. O ensaio é a forma de linguagem que pode contribuir para resgatar o pensamento sobre cultura de seu espaço reservado a poucos, promovendo a

democratização do conhecimento por meio de uma linguagem acessível e de conceitos significativos, mais próximos da experiência de leitura.

Abrir mão dos métodos sistemáticos não significa abrir mão da relevância do estudo literário enquanto ciência, pois ao priorizar o texto literário e as interpelações entre a estética da obra e as experiências humanas, mantendo ativo o valor epistemológico da reflexão crítica, porque é esse o princípio que cria vias para a renovação do pensamento e das estruturas científicas. Além disso o ensaio não exclui todo método, mas permite justamente a renovação das metodologias de estudo, incitando encontrar a cada pesquisa um método mais próximo e adequado ao objeto de estudo ao qual se dedica, enriquecendo com experiências de leitura e reflexão, mas visando também a um resultado, que deixa de ser um resultado fechado, emoldurado em alguma ideia de verdade última. Uma investigação que passa pelo viés do ensaio, procura resultar em conhecimento que faça sentido na vida das pessoas, ainda que provisório, considerando o erro, os caminhos da lógica e do lúdico, da criação e da contemplação, da participação do homem no entendimento de si e do movimento das experiências com o mundo.

Apesar de não buscar certezas ou conclusões planas, próprias do discurso científico, o estudo ensaístico pode criar novos valores epistemológicos, porque tende a romper com as evidências por meio de "diferentes códigos de leitura [...] constituindo um novo 'universo conceitual', um novo sistema de novos conceitos e de relações entre conceitos" (SANTOS, 1989, p. 32).

Esse entrecruzamento com o dispositivo permite pensar sobre o ensaio para além das identificações de formatos e temas. Trata-se de discutir os caminhos que a visão crítica toma quando se escreve um ensaio, quais são os posicionamentos éticos diante da palavra escrita, e de refletir sobre o que significa publicar um texto assumidamente próprio, cuja assinatura não permite desviar as responsabilidades da autoria. Os questionamentos vão se tornando mais complexos ao passo que encontramos os autores que teorizaram sobre o ensaio, que escreveram ensaios de crítica, literatura ensaística e ensaio literário: Quais são as forças que sustentam o ensaísmo? Quando o ensaio é literário e quando a literatura é ensaística? O ensaio, enquanto texto crítico dotado de recursos estéticos da linguagem, tende a substituir a leitura do texto literário, mais que difundir a leitura e o estudo da

literatura? Até o fim deste estudo, buscaremos respostas para essas perguntas, pois nelas se concentram as motivações desta tese.

3. MICHEL DE MONTAIGNE E O ENSAIO INAUGURAL

> Somos todos constituídos de peças e pedaços juntados de maneira casual e diversa, e cada peça funciona independentemente das demais. Daí ser tão grande a diferença entre nós e nós mesmos quanto entre nós e os outros.
>
> (Michel de Montaigne)

A indefinição do ensaio enquanto estrutura constitutiva para o pensamento está presente desde a significação etimológica. O termo ensaio deriva da palavra *exagium*, que, em latim, remete ao ato de pensar, tanto de maneira exata, como também em sentido de tentativa, experiência. O verbo ensaiar – associado ao sentido de "examinar", experimentar uma forma de análise, por à prova um pensamento – relaciona-se, a partir do Renascimento, ao interesse pela construção do discurso que surge desde a observação e a experimentação (WEINBERG, 2006, p. 204). Então, se considerarmos o ensaio uma estrutura textual que se caracteriza pela presença da voz autoral, transpondo na linguagem sua visão própria sobre o mundo, podemos dizer que há ocorrência do ensaísmo antes de Michel de Montaigne e os *Essais* (1580). Desde a Antiguidade algumas nuances do ensaio estão presentes nas obras dos pensadores, a exemplo da *Poética*, de Aristóteles, os *Diálogos*, de Platão, as *Meditações*, de Marco Aurélio, e os escritos de Sêneca. Contudo, foi Montaigne o primeiro a conceituar o ensaio como organização textual. É um livro de quem procura ensaiar a própria vida, ao considerar todas as esferas da vivência humana como temas para a filosofia.

Não há uma orientação racional unitária e nem um sistema filosófico o qual possa assegurar um alinhamento próprio do pensamento de Montaigne, mas "a própria forma como o assunto vem exposto é suficiente para enredá-lo" (AUERBAH, 2012, p. 150). Diferentemente dos intelectuais que instituíram o Renascimento, o Humanismo e a Reforma, Montaigne não era reconhecidamente nem poeta e nem filósofo, tinha formação de jurista, exerceu cargo público, político, e desejava realizar na escrita as apreensões de seu espírito, inspirado pelos pensadores da Antiguidade.

O anseio de Montaigne por priorizar a reflexão pessoal, suas apreensões de leitura e experiências é afirmado com frequência nos *Ensaios* para justificar uma aparente despretensão em relação à retórica erudita. Quando o autor se dirige ao leitor, procura antecipar possíveis questionamentos da recepção crítica, e atribui à escolha de uma visão subjetiva a ressalva que o desobriga de cumprir alguns parâmetros da dialética filosófica. Assim, a voz autoral viabiliza o pensamento crítico como livre exame, na composição de uma lógica antissistemática, assegurada pela reflexão argumentativa e pelos recursos estéticos da linguagem, elevando-se o apreço por uma racionalidade em constante diálogo com a subjetividade. Ao compor essa dobra sobre si, o pensamento de Montaigne esquiva-se de estabelecer verdades e de justificá-las utilizando à exaustão hipóteses e conclusões de estudos anteriores. Em diversos momentos o autor explica o propósito de suas reflexões, principalmente no início da trajetória de escrita dos *Ensaios*, quando ainda não estudava diretamente o homem em geral, mas restringia-se, inicialmente, à autocrítica: "Se houvesse almejado os favores do mundo, ter-me-ia enfeitado e me apresentaria sob uma forma mais cuidada, de modo a produzir melhor efeito. Prefiro, porém, que me vejam na minha simplicidade natural, sem artifício de nenhuma espécie, porquanto é a mim mesmo que pinto" (MONTAIGNE, 2000a, p. 31).

A predominância da voz autoral e da atenção aos fatos, enquanto fenômenos a serem compreendidos por meio da experiência individual, aponta para um importante aspecto da filosofia montaignista, a dúvida cética. As reflexões de Montaigne permanecem como perguntas, palavras como tentativas e não como fundamentos. O seu ceticismo está diretamente relacionado à impossibilidade de os conceitos se fixarem, porque o objeto de todo raciocínio é volátil, se desprende das definições e mapas de funcionamento. Montaigne reconhece no movimento permanente do tempo a condição humana e o alcance da razão. "Seu horizonte é o devir e não o ser", conforme aponta Antoine Compagnon no livro *Uma temporada com Montaigne* (COMPAGNON, 2014, p. 19).

> Os outros formam o homem, eu o descrevo; e reproduzo um homem particular muito mal formado e o qual, se eu tivesse de moldar novamente, em verdade faria muito diferente do que é. Mas agora está feito. Ora, os traços de minha pintura não se extraviam, embora mudem e diversifiquem-se. O mundo não é mais que um perene movimento. Nele todas as coisas se movem sem cessar: a terra, os rochedos do Cáucaso, as pirâmides do Egito, e tanto com o movimento geral como com o seu particular. A própria constância não é outra coisa senão um movimento mais lânguido. Não consigo fixar meu objeto. Ele vai confuso e

> cambaleante, com uma embriaguez natural. Tomo-o nesse ponto, como ele é no instante em que dele me ocupo (MONTAIGNE, 2001, p. 27).

O ceticismo inserido ao discurso da reflexão pessoal, respaldada pela modéstia, desloca a escrita de Montaigne das expectativas lançadas sobre as obras filosóficas. Esse movimento para si também revela a instabilidade dos valores e das referências conceituais vigentes no contexto histórico do final do século XVI. Desenvolver uma escrita marcada pela voz individual representa certa linha de fuga, uma possibilidade de desviar-se dos programas que enredavam os sistemas da racionalidade do Renascimento para criar outros caminhos. Essa é a via de análise que Edson Querubini desenvolve em sua tese de doutoramento "Escrita instruída e Licença nos *Ensaios* de Montaigne", identificando no argumento do retrato de si um sentido de "liberdade e licença" para criar novas bases que irão marcar o início da modernidade. Na visão de Querubini, os ensaios mostram que "o exercício, em ato, do pensamento opera seletiva e criteriosamente na escolha dos caminhos que irá trilhar, sem antecipar e premeditar, porém, seus fins e objetivos", privilegiando o percurso da reflexão, lembrando Montaigne quando diz "fazer as mais belas corridas" (QUERUBINI, 2015, p. 24-25).

O ceticismo inserido ao discurso da reflexão pessoal respaldada pela modéstia desloca a escrita de Montaigne das expectativas lançadas sobre as obras filosóficas. Esse movimento para si também revela a instabilidade dos valores e das referências conceituais vigentes no contexto histórico do final do século XVI, e desenvolver uma escrita marcada pela voz individual tornava-se uma linha de fuga, uma possibilidade de desviar-se da sistemática que enredava os sistemas da racionalidade institucionalizada, para criar outros caminhos. Dessa forma, seu pensamento cria um espaço próprio dentro do meio intelectual do Renascimento e, justamente com esse afastamento e projeção de uma nova perspectiva para a razão, Montaigne lança uma extensa crítica moral contra a sociedade de sua época, que encontra meios cada vez mais degradantes para ora dar continuidade às estruturas de domínio do período medieval, ora ampliar o alcance da indignidade na formulação de uma nova era, iniciada com intensos conflitos diante das novas ideias. A escrita ensaística está longe de ser um espaço de neutralidade, ou de um relativismo insosso, sem propósito. O ensaio desde Montaigne é "um discurso coeso, mas não linear, um discurso esburacado, cheio de esquinas, cuja intenção não é apaziguar, mas agitar as águas, perturbar, e exige respostas do destinatário" (COMPAGNON, 2014, p. 19).

A boa-fé é a única virtude que o filósofo reconhece em si mesmo, por meio da qual reafirma a honestidade de suas declarações, como fidelidade à palavra dada em respeito ao leitor; um princípio que considera essencial ao fundamento de todas as relações humanas: "Eis aqui, leitor, um livro de boa-fé. Adverte-o 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" (MONTAIGNE, 2000, p. 31). Ao admitir limites e afirmar sinceridade em relação ao que está a oferecer, Montaigne diz não pretender instruir o leitor, nem convencê-lo, mas procurar conquistar sua confiança, despertar sua disposição e estabelecer diálogo.

A honestidade das palavras, afirmadas por Montaigne, também serve para reconhecer o caráter movediço, inerente aos conceitos e reflexões que cabem à razão, pois, para o filósofo, a sabedoria, diferentemente do saber visto como empreendimento, lida com o movimento constante do pensado e do vivido. Não há permanência nem continuidade plana na vida, no tempo, e, assim, não poderia haver convicções totais e eternas. Essa visão inclui o contraditório e as concepções provisórias como objeto e resultado das reflexões. Nas análises montaignistas há certa expressão de relativismo, a exemplo de seu posicionamento em relação aos papéis sociais. Conforme dissemos, o autor condena a hipocrisia das máscaras assumidas como astúcia, mas admite as situações em que as exigências da atuação no meio coletivo irão acarretar algumas concessões e adaptar artificialidades aos atos dos indivíduos. No capítulo "Sobre poupar a vontade", a conhecida declaração de Petrônio orienta a discussão: "O mundo inteiro representa uma comédia". A respeito desses papéis sociais, Montaigne pondera: "É preciso representar devidamente nosso papel, porém como papel de um personagem postiço. Da máscara e da aparência não devemos fazer uma essência real, nem do que nos é alheio o pessoal [...]" (MONTAIGNE, 2001, p. 341). Administrar esse outro que se forma para transitar no âmbito exterior não é uma tarefa simples, e surge como preocupação permanente: "Vejo homens que se transformam e se transubstanciam em tantas novas figuras e tantos novos seres quantos cargos assumem [...] não posso ensiná-los a distinguir entre as barretadas que se destinam a eles e as que se destinam a seu cargo [...]" (MONTAIGNE, 2001, p. 341). Justamente por desenvolver uma escrita franca, cujas ponderações amenizam o impacto da leitura, desfazem barreiras prévias no contato com o leitor geral e diminuem os entraves

institucionais em relação à censura da Contrarreforma, Montaigne consegue ser lido, chega ao leitor, e emite duras críticas às manobras inerentes às relações entre as pessoas, nos jogos de poder do meio público e na composição das identidades. Sua preocupação prioriza o entendimento das coisas e não o trabalho de elocução para o convencimento, constituindo o "primado das coisas sobre as palavras" (QUERUBINI, 2017, p. 2).

Também Jean Starobinski, historiador e filósofo suíço, no livro *Montaigne em Movimento* (1992), deu relevância às maiores inquietações do autor dos *Ensaios*, a começar pela aversão aos "jogos de sombras" que envolvem as relações de poder, diante dos "simulacros hábeis", que bastam para erguer credibilidade e suscitar o respeito das pessoas. Dentro dessa conjuntura de sociedade, a "sabedoria dos prudentes e a doutrina dos sábios não são menos ilusórias. Tudo é trapaça, logro, aparência, artifício" (STAROBINSKI, 1992, p. 11). Após constatar que "Tudo é de empréstimo, tudo é para ser apresentado publicamente a fim de dissimular, exibição cruel e fútil" (MONTAIGNE, 2001, p. 341), Montaigne recorre às ressalvas das justificativas para, nas entrelinhas e no que representa o todo da obra contida nos *Ensaios*, tecer uma ampla crítica moralizante que confronta a mediocridade das mentes dedicadas a dissimular erudição e habilidade. Este domínio dos simulacros, da dissimulação dos papéis já é uma precariedade bastante denunciada e discutida dentro da crítica moralista. Conforme Starobinski extrai de sua pesquisa, "o mundo que Montaigne acusa é um labirinto no qual os simulacros têm, por assim dizer, curso legal" e a "hipocrisia não é um segredo que seja preciso desvendar" (STAROBINSKI, 1992, p. 12), pois todos já preveem esse artifício que se tornou uma habilidade apreciada naquela sociedade em conflitos por poder e privilégios. As artimanhas de convencer os outros sondando benefícios "são coisas que se aprendem como se aprende a falar, escutando a palavra que circula, repetindo o que se viu ser bem sucedido" (STAROBINSKI, 1992, p. 12). Muito dessa astúcia é impulsionada pela instabilidade social daquela época, marcada pelas lutas dos príncipes pelo poder, pelos conflitos e alianças na criação das nações europeias; as disputas religiosas pelo domínio que exerciam sobre o estado e sobre os indivíduos; a violência disseminada, a ameaça constante, o desespero por oportunidades de afastar esses riscos. Nesse ambiente, "a mentira se esconde tão pouco que se torna figura de convenção universalmente aceita. A máscara e a duplicidade são a 'forma' comum, a 'maneira' que cada um adota – o subentendido erigido em regra geral" (STAROBINSKI, 1992, p. 13).

Tamanha é a força dessa ordem em enredar as mentes que, mesmo quando se pretende denunciar a prática de retórica lisonjeira, corre-se o risco de tornar-se "o ator que se defende das ilusões", mas "adquire ele próprio o estatuto de um ser real – pelo jogo das oposições relativas. Acredita-se que ele não está em cena porque denuncia outra cena" (STAROBINSKI, 1992, p. 13). Mas como se desvencilhar também dessa armadilha, se tantos papéis se acumulam na figura de Montaigne, o jurista, o político, o agente engajado nas negociações de paz em meio aos conflitos políticos e religiosos, o intelectual e o escritor? Para Jean Starobinski, Montaigne é levado pela mesma retórica que condena, ao menos num aspecto, no exagero em se obrigar "a dizer tudo o que ousa fazer", o que acaba por criar uma conduta do convencimento, comum na tradição medieval.

Por outro lado, o exagero das justificativas pode apontar para a resistência de Montaigne em recorrer às citações diretas como embasamento de suas ideias. A inconstância das afirmativas e as contradições entre o aprendizado com os clássicos e a capacidade de reflexão original em relação a sua época também estão previstas por Montaigne, que não afirma a correção permanente de seu discurso. Na contradição do ensaio de Montaigne está a assimilação do dispositivo ao discurso da tradição filosófica, mas também a insurgência em outro momento do contradispositivo. O filósofo diz, em diversos momentos do livro, que seus escritos são mais sobre leituras do que sobre outra coisa e cita os autores que lê com bastante frequência, a exemplo de Plutarco, Sêneca, Horácio, Virgílio, Ovídio e Cícero. Então não se trata de não citar os autores, mas de não fazê-lo da maneira como o rigor acadêmico estabelece sobre a bibliografia, usando as referências como acréscimos para ampliar a voz do autor do texto e não ocultá-la. Montaigne, apesar de reconhecer o valor de suas leituras prévias, almeja o discurso autônomo, encaminha o texto para uma visão pessoal. Nesse equilíbrio, mede seus recursos próprios e oferece à pessoa que está diante dos *Ensaios* a sua experiência de leitor. A ideia de uma ruptura radical com a tradição filosófica, portanto, é aparente. Há nos *Ensaios* "uma maneira de se relacionar criticamente com a herança cultural", num diálogo com o passado que envolve entendimento e criação (QUERUBINI, 2017, p. 2).

Ao considerar essas circunstâncias, as vagas e deslocadas indicações de obras consultadas, ou a ausência total delas, são justificadas por diversos autores com o argumento de que

todo o conhecimento produzido está inserido em um ambiente único de conversação, e que todo texto parte de um intertexto; no caso do ensaio torna-se um recurso irônico, distante de qualquer ingenuidade. A esse respeito, Montaigne diz: “Não conto meus empréstimos; peso-os. E se tivesse desejado fazê-los valer pelo número ter-me-ia sobrecarregado deles duas vezes mais. São todos, ou quase todos, de nomes tão famosos e antigos que me parecem identificar-se suficientemente sem mim” (MONTAIGNE, 2000, p. 115).

Apesar desse esforço, Montaigne também não idealiza a racionalidade e a erudição. Então não pretende que seu trabalho sirva para cimentar mais um degrau do compêndio erudito de consulta e referência obrigatórias. Ao declarar a incompletude de seus apontamentos, Montaigne enfatiza a efemeridade de toda avaliação racional, prevê o tempo máximo de sobrevivência de seus textos, e com isso reforça a ideia de que o apagamento, a revisão e a continuidade são termos contraditórios, que não diminuem a credibilidade de suas reflexões, mas pretendem deixar evidente que fazem parte do movimento pelo qual a racionalidade é submetida ao devir. Por isso o autor retorna constantemente aos textos que escreveu, retomando nos capítulos mais recentes temas já tratados anteriormente. Até o fim da vida, Montaigne corrigia e reformulava os textos dos *Ensaios* a cada nova edição, conforme declara no capítulo “Sobre a vaidade”: “Meu livro é sempre o mesmo. Exceto que, à medida que se põem a renová-lo, para que o comprador não saia com as mãos totalmente vazias permito-me encaixar-lhe (pois não passa de marchetaria mal colada) algum ornamento supranumerário” (MONTAIGNE, 2001, p. 267). As alterações e acréscimos, contudo, não pretendem aperfeiçoar a escrita e nem pôr fim às lacunas. O autor dos ensaios parece não acreditar no pensamento filosófico enquanto empreendimento consolidado, em constante evolução, mas como algo sempre passível de desmoronamento, e de reconstrução. Esse seria mais um motivo que o faz evitar as citações de teor comprobatório. Os ensaios atuam como contradispositivos, mantendo-se num fluxo instável, por onde transita alternando-se entre a amenidade e o embate. Não há ponto fixo de onde seguir, nem aonde chegar. O que fica evidente até nas ponderações que acrescenta aos ensaios, afirmações que no decorrer do livro se tornam contraditórias, e não são alvo de reparação.

> [...] meu entendimento não caminha sempre para a frente, caminha também para trás. Dificilmente desconfio menos de minhas ideias por serem segunda ou terceira em vez de primeiras, ou atuais em vez de passadas. [...] Depois de um

> longo período de tempo estou mais velho, porém mais sábio certamente não estou nem uma polegada. Eu agora e eu daqui a pouco somos dois; quando melhor, não sei dizer (MONTAIGNE, 2001, p. 267).

Os *Ensaios* não criam uma sequencialidade, e a leitura não precisa obedecer a uma ordem contínua. A forma aleatória em que os ensaios se organizam reflete a descrença de Montaigne numa ordem crescente. "O autor dos Ensaios não acredita no progresso. Sua filosofia cíclica da história é calcada sobre a vida humana, que vai da infância para a idade adulta e depois para a velhice, ou da grandeza para a decadência" (COMPAGNON, 2015, p. 43). A ideia de evolução do homem conduzida pela razão não integra o ideário dos *Ensaios* e a concepção de civilização pensada por Montaigne está distante do projeto iluminista de racionalidade, ciência e progresso. Sua preocupação era compreender as estruturas vigentes de sociedade e refletir sobre as relações humanas, o que já impunha entraves à racionalidade. Tudo que viesse para tornar essas engrenagens ainda mais complexas despertava a crítica de Montaigne. O novo, a ideia de revolução e avanço apareciam diante de Montaigne na forma de conflitos, imposições, privação das liberdades e violência. A Reforma protestante, as guerras civis e o domínio dos povos da América representavam o desequilíbrio e a falência de qualquer ideia de progresso. "O ceticismo de Montaigne leva-o ao conservadorismo, à defesa dos costumes e das tradições, todos igualmente arbitrários, mas que não adianta derrubarmos se não tivermos certeza de poder fazer melhor" (COMPAGNON, 2015, p. 78). Como jurista e político, a estabilidade do Estado e das leis estão, para ele, acima das disputas religiosas e seus dogmas.

Em diversos momentos dos *Ensaios*, o autor faz transparecer sua exaustão diante dos conflitos da guerra civil, condição que lhe obriga a criar o hábito de conviver com o medo, incorporar comportamentos defensivos e acostumar-se com o risco de morte como evidência constante. Boa parte dos textos lança o olhar sobre uma sociedade dividida que, além de estar sujeita às lutas contra outros povos pela disputa de território, declara guerra aos cidadãos da mesma nacionalidade por motivos religiosos e políticos, que motivaram os conflitos da Reforma protestante e da Contrarreforma católica. A esse respeito Montaigne declara: "As guerras civis têm isto de pior que as outras guerras: colocar cada um de nós de atalaia em sua própria casa. [...] É uma situação extrema ser atormentado até dentro do lar e do sossego doméstico" (MONTAIGNE, 2001, p. 278). A guerra, no entanto, aparece em diversos momentos do livro como algo próprio da movimentação do poder entre os povos, e, diante das armas, Montaigne não idealiza a intelectualidade. Chega a declarar que um

Estado erudito demais está ameaçado de ruína, demonstrando ser um homem de ação, sensível ao apequenamento das nações pelas letras (COMPAGNON, 2014, p. 75).

A inconstância torna-se também o princípio da composição do que Montaigne podia entender de si. Portanto, quando diz "Sou eu mesmo a matéria desse livro", o autor também quer dizer "sou inconstante, estou continuamente mudando, mas me reconheço na diversidade e na totalidade de minhas ações e meus pensamentos" (COMPAGNON, 2014, p. 87). Desenvolve-se uma integração entre autor e obra: "Não fiz meu livro mais do que meu livro me fez. Livro consubstancial a seu autor". Essa ênfase no aspecto subjetivo da argumentação, centrada no efêmero, na multiplicidade de temas, na incompletude e na organização não sequencial apontam novamente para a estrutura textual, e sua relevância para a construção do pensamento e para a composição do livro em sua completude, mesmo que heterogênea e provisória. Não seria possível alcançar com propriedade tantos desníveis temáticos e retóricos se fossem adotados os modelos de ordem linear, tais como o tratado ou a tese científica.

Todo assunto que compõe a vida humana é tema relevante para a filosofia de Montaigne. Não há separação entre o corriqueiro, da vida prática, e os temas caros à metafísica e à filosofia política, como as noções de verdade, justiça e organização da sociedade. Ao fazê-lo, os *Ensaios* vão ao encontro com os gêneros da filosofia e da literatura, pois carregava estratos tanto do pensamento filosófico, quanto da linguagem literária, subvertendo ambos nessa fusão. Ao criar uma nova forma, sem definição, início ou fim, os *Ensaios* interrompem a hierarquia dos gêneros, e tornam indivisíveis as áreas do saber e da cultura, da literatura e da filosofia. Desfazer tais limites contribuiu também para romper os limites que separavam membros da cultura especializada e os indivíduos comuns, leitores em formação. Essa diluição de fronteiras remete ao que Jacques Rancière identificou como "partilha do sensível", decorrente do efeito político inerente às artes, que, ao romper os gêneros, permite o acesso do produto cultural a esferas da sociedade, antes privadas de tal experiência. Rancière refere-se a outro contexto, ao realismo francês, mas indica funções atemporais, presentes também na atuação do ensaio em sua origem e nos dias atuais.

> O regime estético das artes é, ante de tudo, a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc). O sistema da representação definia,

> com os gêneros, as situações e formas da expressão que convinham à baixeza ou à elevação do tema. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação (RANCIERE, 2009a, p. 47).

O conceito de regime estético descortina a ação política que se faz por meio da separação entre gêneros nas artes, o que pode se estender também à filosofia, por integrar os saberes que sustentam a comunidade letrada. Quando se torna possível visualizar tal dinâmica, entendemos que algumas formas funcionam como dispositivos de segregação, enquanto outras formas, a exemplo do ensaio, desconstroem esses gêneros, atuam como contradispositivos. A ação dessas obras, contudo, é restrita a sua condição de produto cultural, por isso Rancière não vê sentido nos debates sobre autonomia da arte ou sua submissão à política. "As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível (RANCIERE, 2009a, p. 26).

Assim, a politicidade do sensível pode ser compreendida a partir de investigações que visam a identificar o funcionamento e a representatividade dos elementos de uma obra no contexto em que surgem ou se reconfiguram. Rancière destaca, no Renascimento, os efeitos da terceira dimensão na pintura, o que participou da afirmação da "capacidade de captar um ato de palavra vivo, o momento decisivo de uma ação e de uma significação", na qual uma profundidade específica completa a manifestação viva de algo, transmissão de um significado (RANCIERE, 2009a, p. 21-22). O gesto de creditar a capacidade de dizer também está presente na escrita, de maneira semelhante nos ensaios, em que se emite uma voz autoral, mas também se ergue uma racionalidade em diálogo com os indivíduos, e faz existir uma "repartição política da experiência comum", quando o anônimo torna-se tema nos ensaios.

A crítica de Montaigne, por considerar-se reiteradamente não especializada, protagoniza um movimento de democratização do pensamento crítico-filosófico, com destaque para a crítica de cultura e literatura. Esta atenção dada às práticas da vida comum definiu um importante aspecto do Renascimento, "quando a ciência e a erudição, a tecnologia e a arte diferenciavam-se numa medida relativamente pequena da vida cotidiana, inteiramente secular e aberta no sentido de que estava em princípio aberta a qualquer homem pensante"

(HELLER, 1982, p. 124). Essa conexão entre as áreas da ciência, a arte e a vivência dos indivíduos tinha como principal símbolo a criação da Academia Platônica em Florença, "um acontecimento que marcou uma época; era a primeira escola de filosofia independente do velho enquadramento da Igreja e da universidade" (HELLER, 1982, p. 124). Insurgia a laicidade da intelectualidade, que se fundamentava na reflexão crítica e fomentava esse deslocamento disposto a liberar a filosofia, a literatura e as artes da funcionalidade centrada na racionalização teológica. Por outro lado, o cunho intimista das reflexões voltadas para a vida individual e deslocadas da ordem social é apontado pela historiadora Agnes Heller, que foi aluna de Georg Lukács na Universidade de Budapeste, como um dos fatores que contribuíram para que o Renascimento se tornasse o início do pensamento burguês. A partir desses dados observa-se que

> As maneiras de viver dos homens do Renascimento e, portanto, o desenvolvimento do conceito renascentista do homem, tinha as suas raízes no processo através do qual os primórdios do capitalismo destruíram a relação *natural* entre o indivíduo e a comunidade, dissolveram os elos *naturais* que ligavam o homem à sua família, à sua situação social e ao seu lugar previamente definido na sociedade, e abalaram toda a hierarquia e estabilidade, tornando as relações sociais fluidas tanto no que se refere ao arranjo das classes e dos estratos sociais como ao lugar dos indivíduos neles (HELLER, 1982, p. 11).

Contemporâneo a Montaigne, o filósofo inglês Francis Bacon desenvolve o outro expoente do ensaio, que também irá integrar a composição múltipla e controversa que é o ensaio moderno. Há semelhanças, contudo aspectos como a curta extensão dos textos não sugerem uma incompletude inerente a toda análise crítica, estão mais inclinados a compor enunciados prescritivos para fins práticos. O inacabamento dos ensaios de Bacon não é cético como em Montaigne, mas progressista. As novas edições receberam significativas alterações do autor, a primeira, de 1597, traz dez ensaios; a segunda, de 1612, trinta e oito ensaios; a terceira, por fim, de 1625, contém cinquenta e oito ensaios. Apesar de os *Ensaios de Francis Bacon* não representarem um papel central na obra do filósofo, a reunião de textos que revelavam suas prescrições morais desempenhou um importante papel na composição de sua figura enquanto intelectual e político influente, além de introduzir muitos conceitos que desenvolveria nas obras seguintes, principalmente a noção de progresso. Os textos que integram os *Ensaios de Francis Bacon* prezam pela aferição de uma moral que procura traçar diagnósticos do comportamento humano nas inter-relações sociais, dos quais se erguem temas como a valorização da verdade, os fundamentos das religiões, os papéis sociais e políticos, a juventude e a velhice, a ambição, a sabedoria, o

equilíbrio das emoções, a administração das finanças, o caráter das pessoas e o desenvolvimento das civilizações.

O discurso de Bacon assume uma postura de explorar o avanço do tempo, ao avistar nesse movimento oportunidades de interferir na ordem das coisas e definir parâmetros para o futuro. Sob esses preceitos, o autor sugere que "os homens em suas inovações sigam o exemplo do próprio tempo, o qual realmente inova grandemente, mas quietamente, por passos difíceis de serem percebidos" (BACON, 2007, p. 83). O raciocínio que estabelece em relação ao tempo não é temeroso, mas positivo, a ponto de direcionar as ações dos homens, pois "o tempo é o maior dos inovadores" e por isso é preciso administrá-lo, visando sempre a uma finalidade prática e produtiva. A organização das etapas sugeridas pelo filósofo representam técnicas da produção calculada em série, bases da manufatura.

> Escolher tempo é economizar tempo [...] Há três partes de um negócio: a preparação, o debate ou exame, e o aperfeiçoamento. Portanto, se você procura despacho, só deixe a parte média ser o trabalho de muitos, e o início e o fim o trabalho de poucos. O procedimento está em parte concebido no que estiver escrito, o que facilita o despacho: pois ainda que venha a ser rejeitado completamente, a negativa está mais plena de sentido que algo indefinido[...] (BACON, 2007, p. 84).

Imaginar esse sistema de ordenação articulado com a disposição para compor as novas engrenagens que irão gerir o futuro representa a postura que irá intensificar a implementação do processo capitalista, baseado na objetificação do trabalho, das relações interpessoais e dos recursos naturais, passando a determinar também a valoração do conhecimento e da educação. A relação com o tempo deixa de ser guiada pela vivência e configura uma economia do tempo como fator indispensável para a produtividade. Nesse aspecto, a tradição e a memória adquirem a função de fundamentar as bases apenas, e não há receio em inovar. O ensaio, dentro desse raciocínio, desempenha uma função metodológica, principalmente na objetividade das análises, na formulação de ideias independentes em relação à tradição, no dinamismo em organizar temas diversos, e também na difusão dessas conclusões, pois se ampliavam naquela época os programas de ensino para formar pesquisadores e gestores.

Os *Ensaio*s defendem a conversação direta na composição de métodos de análise capazes de tornar possível o entendimento de processos complexos. Com essa preocupação,

considera que prefácios, passagens, apologias e outras falas de referência a autores são grande desperdício de tempo; critica fortemente o obscurantismo da grandiloquência; e condena a engenhosidade das palavras, comparando recursos estéticos da linguagem com artifício para simular sabedoria. Em sua visão, "passar muito tempo em estudos é indolência; os usar muito para ornamento, é afetação; fazer julgamento segundo suas regras, é o pendor de um estudioso" (BACON, 2007, p. 157). A pesquisa deveria, então, reservar maior tempo para a experimentação, dedicando-se à avaliação de dados empíricos e reações físicas, porque os estudos "aperfeiçoam a natureza, e são aperfeiçoados pela experiência, porque os talentos naturais são como plantas naturais, por necessidade, podadas pelo estudo; e estudos em si só dão orientações gerais, a menos que afiados pela experiência" (BACON, 2007, p. 157).

O discurso do filósofo inglês, diferentemente do posicionamento de Montaigne, está amparado por afirmações seguras e argumentos rígidos na composição de textos dispostos de maneira a criar um manual de consulta para condução da vida em sociedade. Dessa forma, enquanto em Montaigne as ideias caminham lado a lado com a experiência, no sentido da vivência e não do exame calculado, sempre em movimento simultâneo de avanços e retornos, em Bacon as ideias fundam argumentos cumulativos, num processo combinado para trilhar o aperfeiçoamento.

O esforço de Montaigne refletido nas numerosas páginas dos *Ensaios* está direcionado para a reflexão e formação de um saber para a vida, mantendo um discurso autocrítico singular, conforme Agnes Heller destaca: "O programa de Montaigne é preenchido até ao ponto de os seus pensamentos já não serem simples teorias e reflexões, mas experiências de vida transformadas em reflexão, nem simples experiência que se tornou pensamento, mas também pensamento tornado experiência" (HELLER, 1982, p. 198). Nesse contato há o encontro dos fatos vivenciados com "uma personalidade significativa cheia de caráter, as suas reflexões dizem-nos algo sobre o mundo" (HELLER, 1982, p. 198). Há uma preocupação com o entendimento sobre o mundo, quando se procura filtrar o exterior através do interior, mantendo o olhar para o externo, procurando devolver-lhe algo. Já os *Ensaios de Francis Bacon* apresentam desconfiança em relação aos processos subjetivos. Sua proposta é organizar diagnósticos articulando dados, exemplos e assertivas, empreendendo a figura do sábio e sua função pública.

O Renascimento foi a primeira época a ocupar-se seriamente da ideia de gênio – conjunto único, irrepetível, de capacidades de um ser humano individual que o distingue de outros (HELLER, 1982, p. 322). A esse respeito, o professor de filosofia Homero Santiago destaca a proposta de Francis Bacon, que servirá de engrenagem para a configuração de um projeto de progresso fundamentado sobre a condução funcional da ciência no empreendimento da técnica de ação produtiva, inaugurando um dos pilares da ciência moderna:

> A obra exprime um saber voltado para um fim que não é o próprio saber; nela o saber ganha uma utilidade, está em busca de um poder e esforça-se mesmo por coincidir com ele, na medida em que possa responder às ambições do sábio. No plano moral ou ético, tem-se a mesma expressão daquilo que a grande instauração vai afirmar, noutro plano, como a identidade entre o saber e a potência. Apreciamos um saber que tenta coincidir com um poder de transformar-se: o conhecimento é um conhecimento de si e esse si está em busca de êxito; saber de um si em expansão, que quer e busca alcançar o que quer sabendo guiar-se. A pura contemplação deve então tornar-se uma "contemplação ativa", ou seja, um saber transformador, um saber próprio para a vida ativa e que possa responder aos anseios e desejos humanos (SANTIAGO, 2007, p. 65).

A ideia de saber, em Bacon, também está muito próxima da noção de trabalho, porque a proposta de experiência do filósofo baseia-se em métodos de experimentação direta. Tal inclinação para a atividade prática, com prévia definição de etapas para os processos a serem executados, favorece a pesquisa, o estudo e aprendizado de mecanismos. E assim, "o problema do gênio, por muito paradoxal que pareça – surgiu como produto de uma epistemologia e uma antropologia democráticas", por propiciar uma trajetória de formação, em oposição à idealização do gênio, predestinado (HELLER, 1982, p. 322). Essa concepção acompanha a defesa de novos parâmetros para a lógica, uma renovação que deveria desvencilhar o raciocínio da abstração das proposições e criar meios auxiliares para chegar às conclusões. Tais metodologias são apresentadas, principalmente no livro *Novum organum* (1620), composto por aforismos, que conferem objetividade para as ideias, que poderiam ser aperfeiçoadas apenas pela experimentação e pelo método:

> Só há e só pode haver duas vias para investigação e para a descoberta da verdade. Uma, que consiste no saltar-se das sensações e das coisas particulares aos axiomas mais gerais e, a seguir, descobrirem-se os axiomas intermediários a partir desses princípios e de sua inamovível verdade. Esta é a que ora se segue. A outra, que recolhe os axiomas dos dados dos sentidos e particulares, ascendendo contínua e gradualmente até alcançar, em último lugar, os princípios de máxima

> generalidade. Este é o verdadeiro caminho, porém ainda não instaurado (BACON, 2000, p. 36).

Bacon acredita que a subjetividade liga o indivíduo à natureza humana e não à natureza do universo, fazendo com que o intelecto humano funcione como um espelho, que reflete mais extratos de si, do que das coisas que se tornam seu objeto de análise (BACON, 2000, p. 40). Assim, as proposições da lógica vigente até então estariam buscando argumentos para justificar conclusões prévias, crenças individuais, sem prestar devida atenção ao funcionamento das coisas. Nas palavras do filósofo "resta-nos um único e simples método para alcançar os nossos intentos: levar os homens aos próprios fatos particulares e às suas séries e ordens, a fim de que eles, por si mesmos, se sintam obrigados a renunciar às suas noções e comecem a habituar-se ao trato direto das coisas" (BACON, 2000, p. 39).

O filósofo desvalidou a reflexão centrada na vivência devido ao distanciamento das abstrações e projetou competências de valor científico para o pensamento crítico-filosófico, pretendendo desenvolver uma experimentação das formas com uma metodologia destinada a explorar as formas das próprias coisas. Um método de comprovação por meio de experiências concretas seria capaz de romper as limitações do ceticismo, e permitir o progresso de um projeto de racionalidade. "Bacon tenta formular dialeticamente o caráter sucessivo da evolução da ciência e dos meios de produção. Também para ele o substrato da continuidade, o suporte do progresso e a sua medida absoluta são exclusivamente a técnica e a ciência" (HELLER, 1982, p. 152). No método de Bacon, a observação, a reflexão e a experimentação são igualmente aspectos do conhecimento científico. O trabalho de pesquisa prática e teórica de Bacon incorpora medidas que passam a ser primordiais aos processos científicos e torna-se essencial à concepção de ciência que terá início no século XVII, fundando o projeto ocidental de progresso, que parte em busca de métodos que permitam compreender os dados materiais e impulsionar as investigações para a descoberta e criação do novo. Essas se tornam as premissas da concepção mecanicista e utilitária do homem, que passa a estar sujeito à produção (HELLER, 1982, p. 326). Bacon preconiza o espírito moderno, voltado para a objetividade das ações, acenando também para seu caráter utilitário.

O mundo do Renascimento assume um lugar a meio caminho entre a antiga era da medida e o período moderno, burguês, da funcionalidade. A acumulação de capital já é

caraterística da vida econômica, justamente com as oportunidades ilimitadas de lucro com a instrumentalização do trabalho e da natureza, o que irá alimentar o processo de fundamentação do trabalho para sustentação da produção. No decorrer do Renascimento, com relevante contribuição das ideias de Francis Bacon, nasce a expectativa de objetivar a natureza, utilizando-a para transformar tudo o que até então a limitara (HELLER, 1982, p. 306). Conforme reitera a socióloga Agnes Heller, a ideologia do Renascimento era já uma ideologia burguesa, que iniciou um plano de racionalidade em busca de um espaço autônomo em relação aos poderes da religião e da política monárquica. Desse percurso, desencadearam-se a decadência de algumas instituições, o surgimento de novas forças de negociação política, e um domínio sobre a finalidade da existência humana, fixada na funcionalidade calculada das ações com a sistematização do trabalho (HELLER, 1982, p. 18).

Temos em Montaigne e em Bacon os dois expoentes do ensaísmo: Francis Bacon solidificou a importância da experimentação científica como forma de organizar as etapas da pesquisa, estruturou os mecanismos de análise e direcionou o olhar para uma continuidade evolutiva e para a verdade. Valores que contribuíram para o amadurecimento do estudo científico, com devida atenção à investigação e à experimentação metodológica, antecipando alguns dos procedimentos traçados por René Descartes, no *Discurso do Método* (1637). Já na filosofia de Montaigne é possível reconhecer o princípio motivador da investigação científica, a dúvida, incorporada às indagações que fundamentam o método cartesiano. No entanto, em Montaigne, como vimos, há um desvio do propósito funcional da racionalidade, porque mesmo havendo o compromisso com a seriedade da argumentação científica, preserva-se a preocupação em manter o caráter reflexivo dos estudos analíticos, evitando que a atividade de investigação científica perca de vista os princípios éticos, a capacidade de avaliar a própria atuação da racionalidade e os efeitos de tais intervenções na ordenação da vida. Essas obras tornaram-se referência para toda escrita ensaística, porque pensar o ensaio significa reconsiderar o desafio da escrita, saber que ao se propor escrever um ensaio será preciso romper níveis de pensamento condicionado, e ao mesmo tempo estar consciente de que as motivações e os meios que impulsionam a escrita não se desvencilham totalmente da tradição, por tratar-se justamente do trajeto percorrido, uma base de fundamentação, mas também de contestação. Chegar a

alguns níveis de reflexão, inclusive, se torna possível apenas dentro do discurso ensaístico, porque será necessário contar com a mobilidade de alguns desprendimentos.

Com a insurgência do Iluminismo e a intensificação sobre o problema do método como pilar do processo que levaria à verdade, o modelo de Bacon para o ensaio guiou o pensamento filosófico no encalço da ciência, até solidificar-se nas linhas rígidas do tratado. Tal estrutura de raciocínio fundamentou a ideologia progressista e as engrenagens capitalistas como finalidade para a atuação humana. Processo que externou sua rachadura no século XVIII, na expressão da Revolução Industrial, com a segregação econômica e a degradação do humano na automatização do trabalho. Como reação, o Romantismo, conforme discutiremos no sexto capítulo desta tese, irá resgatar o ensaio reflexivo, mais próximo de Montaigne, e tornar novamente urgente o olhar subjetivo para organizar os efeitos do mundo exterior no indivíduo, criando também, simultaneamente, novos espaços de diálogo coletivo, para que seja possível unir vozes e pensar em novas frentes.

Uma observação de Montaigne acena para nossos dias, quando também ensaiamos reação. "A mania de escrever parece ser sintoma de um século descomedido. Quando já escrevemos tanto como escrevemos desde que estamos na desordem? Quando os romanos tanto como durante sua derrocada?" (MONTAIGNE, 2001, p. 240-241). O ensaio é a forma de escrita mais frequente nos períodos de tensão, não necessariamente em momentos de transição, mas, principalmente quando a mudança de rumos se torna urgente, e ainda é preciso encontrar meios de fazê-la. Portanto, identificar o espaço social de onde o pensamento ensaístico se lança é uma atitude que merece atenção, pois, apesar de o ensaio diminuir as fronteiras entre diversas áreas do saber, entre o pensamento institucionalizado e o leitor leigo, entre a classe erudita e o cidadão comum, alcançar o ideal democrático será, até o século XXI, uma busca interminável.

4. A ESCRITA ENSAÍSTICA – PERCURSOS

> O ensaio é a forma de escrita vibrátil, como quem percorre um campo de experimentação numa vadiagem do pensamento que nunca se perde, porque está sempre de olho no que é último e essencial, sendo, como tudo, circunstancial e relativo – em especial a pulsação viva e a face estética do mundo.
>
> (João Barrento)

Conforme abordado no capítulo anterior, foi diante da normatização do quadro tradicional do pensamento renascentista, na crescente investida pela instrumentalização da filosofia, que os *Ensaios* de Michel de Montaigne, publicados em 1580, se tornaram uma obra de singular importância. Os *Ensaios* privilegiam o espaço primordial da reflexão pessoal, respondendo à urgência de religar o pensamento filosófico às apreensões das experiências vividas, e enfatiza a necessidade de moderar o distanciamento entre os conceitos e o mundo. O propósito da reflexão ensaística, a partir de então, deu voz a pensadores em diversos países, assimilou o discurso crítico, filosófico e literário, diluindo as fronteiras entre essas áreas do pensamento e contribuindo para a formação de novas linhas de estudo sobre a escrita literária.

Em Portugal, os primeiros passos da escrita ensaística aparecem nos escritos de D. Duarte, em *O Leal Conselheiro* (século XVI), tendo continuidade nos dois séculos seguintes, com Antônio Nunes Ribeiro Sanches e as *Cartas sobre a Educação da Mocidade* (1747), Cavaleiro de Oliveira e a *Recriação Periódica* (1751) e Matias Aires e as *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens* (1752). No século XIX, destacam-se os autores Herculano (*Opúsculos*, 1873 – 1908) e Antero (*Prosas*, 1923), que naquele período apresentaram pensamento franco e utópico, característico do ensaio. O auge do ensaísmo português, no entanto, enquadra-se entre os escritores do século XX, a começar com o nome de maior vocação ensaística, Antônio Sérgio, que escreveu os *Ensaios* entre 1920 e 1958. A partir desse período, o viés ensaístico se manteve presente nas obras de autores que se eternizaram na literatura, a exemplo de Fernando Pessoa, Leonardo Coimbra, Eduardo

Lourenço, Fidelino de Figueiredo, Álvaro Ribeiro, Antônio Quadros, e o ensaísta que escreveu romances com maestria[2], José Saramago (MOISÉS, 2011, p. 598).

Na cultura hispânica, características mais abrangentes do ensaio, como a tendência individualizadora, são encontradas nos escritos de Fray Antonio de Guevara, e assim se inicia a tradicional cultura ensaística espanhola. *Las epístolas familiares* (1542), a obra mais importante de Guevara, é composta por textos com propriedades muito fortes do ensaio, embora a ideia de ensaio como forma para a escrita ainda não tivesse sido formulada. Nesses textos são discutidos valores permanentes da sociedade, questões sobre a liberdade, a política e as relações entre as pessoas. Ainda no século XVI, nas décadas seguintes, os textos ensaísticos tornaram-se mais frequentes na Espanha e adquiriram aspectos mais harmônicos, com claras marcas de individualidade. Desse modo nomes como Fray Luis de Granada, Santa Teresa de Jesús y Fray Luis de León deram suas contribuições à continuidade do ensaísmo espanhol, que, durante o século XVIII, encontrou espaço fecundo para aperfeiçoar-se com a criação e difusão de revistas e periódicos, seguindo os passos da imprensa inglesa que fundou *The Tatler y The Spectator*. Assim surgiram periódicos importantes como o *Diario de los literatos de España* (1737), *El Caxón de Sastre* (1760), *Correo de Madrid* (1786) e *El Censor* (1781), que cultivaram o ensaísmo no país (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1981, p. 26).

Nos séculos XIX e XX, o ensaio foi cultivado de forma tão abrangente e participativa na sociedade espanhola que determinou a difusão das obras de pensadores espanhóis pelo mundo, a exemplo de José Ortega Y Gasset, referência primordial para o ensaísmo. Essa mesma postura ganha ainda mais força nos países de colonização hispânica da América, dando início à intensa tradição ensaística latino-americana:

> En los países iberoamericanos la resonancia del ensayo es todavía más marcada. Desde sus inicios en la lucha ideológica por la independencia, con la obra de un José Joaquín Fernández de Lizardi o de un Simón Bolívar, a la búsqueda posterior de la propia identidad, la literatura iberoamericana se caracteriza por una fuerte producción ensayística ininterrumpida hasta nuestros días. Así los ensayos de Andrés Bello, Juan Bautista Alberdi, Francisco Bilbao, José María Luis Mora, Juan Montalvo, EugenioMaría Hostos o José Martí, por citar sólo los más destacados. Y ya en el siglo XX, el ensayo va a marcar la pauta del

[2] A esse respeito José Saramago declarou: "sou um bom ensaísta que escreve romances, talvez porque não tive quem me ensinasse a escrever ensaios". Entrevista concedida a Horácio Costa, publicada pela *Revista Cult* (edição 17), 1998.

> desarrollo intelectual iberoamericano desde las primeras obras de repercusión continental de José Enrique Rodó, Manuel González Prada, José Vasconcelos o José Carlos Mariátegui, hasta el actual reconocimiento internacional de Octavio Paz (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1981, p. 26).

Nos países hispano-americanos, o ensaísmo assume proporções tão essenciais à cultura que passa a integrar de forma determinante a produção literária de muitos dos escritores latinos mais célebres, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Alfonso Reyes, Eduardo Mallea, Germán Arciniegas, Mariano Picón Salas, Ernesto Sábato, Arturo Uslar Pietri, Rosario Castellanos, H. A. Murena, Leopoldo Zea, Julio Cortázar, Carlos Monsiváis, Ariel Dorfman e Mario Benedetti (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1981, p. 27).

O ensaio chega à América Latina em um momento no qual as suas nações constituintes reivindicavam voz autônoma e foi capaz de oferecer possibilidades expressivas não conformadas com as normas e expectativas da "enunciação colonizada". Os países colonizados se tornam espaços férteis para a escrita ensaística por diversos motivos, sobretudo por questões de ordem estética, pois, nos países latinos de língua espanhola, o ensaio foi assumido de forma mais específica como recurso textual, como "gênero literário", devido a possibilidade de aproximação entre o imaginário literário e o efeito político-ideológico do discurso ensaístico. Nesse contexto, o ensaísmo constituiu "uma espécie de estratégia discursiva capaz de amenizar, senão abolir, as dinâmicas mecânicas hegemônicas de controle e censura" imposta pelas instituições colonizadoras (LOPES, 2011, p. 23). Devido às configurações linguísticas permitidas pelo ensaio assumirem "forma privilegiada de 'ato de fala', a sua prática tornou-se capaz de incidir sobre a própria configuração dos sistemas das mentalidades e da formação das ideologias" (LOPES, 2011, p. 23). A assimilação da escrita ensaística na América hispânica contou com a precoce chegada da prensa ao México, em 1539. No Brasil a atividade editorial passou a existir, efetivamente, no início do século XIX. Esses dados podem explicar o fato de o ensaio ter encontrado espaço menos expressivo no Brasil até o século XIX, em comparação com os demais países latinos, onde a circulação dos periódicos, principalmente, fomentou a demanda por esses textos de curta extensão, mas de grande alcance crítico (LOPES, 2011, p. 23, p. 22).

No continente africano o ensaio assume o importante papel de inserir no discurso literário de criação e crítica os temas essenciais de uma sociedade que sofreu, ao longo dos séculos,

inúmeras tentativas de apagamento com as investidas do sistema de exploração econômica contra a memória africana e a existência mesma de seu povo. A oralidade marca fortemente a cultura africana, não por motivos estéticos ou ligados ao "natural" do africano, mas devido à história de intensa violência e exploração do imperialismo europeu e norte-americano, tema amplamente desenvolvido por Ana Mafalda Leite, no livro *Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas* (LEITE, 2012, p. 46). A cultura escrita no continente africano calou por quatro séculos a voz da população negra, limitando a literatura às perspectivas do colonizador, o que revelaria o quão devastadora foi a dominação praticada pelos países ocidentais, a exemplo de Portugal, França, Bélgica, Inglaterra e Alemanha. O registro da escrita era regido pela imposição da língua do colonizador, o domínio e a privação de direitos se apresentavam nessa língua oficial, cujo alcance formal escolar foi mantido separado da população nativa o quanto se pôde. Nesse contexto, a conversação oral prolongou-se como história viva, fazendo parte das formas de autorreconhecimento dos povos. Com a conquista da independência, na segunda metade do século XX, historiadores e escritores africados, juntamente com pesquisadores estrangeiros comprometidos com a descolonização, dão início à recomposição dessa historicização, encarregada de representar as vozes, os fatos e as forças encobertas pela barbárie da ocupação imperialista. Não se trata puramente de resgatar os gêneros da oralidade, tais como os provérbios, as parábolas e os contos moralizantes, mas de buscar meios de abarcar na organização recente da escrita pós-colonial os valores culturais que se fixaram pelas vias dos elementos simbólicos, que têm no humano, nas memórias coletivas, as manifestações mais efetivas desse vínculo como o passado. Nesse processo, o ensaio, por valorizar a conversação e a comunicabilidade, participa desse esforço por reunir as vozes dessa racionalidade, vinculando as poéticas da oralidade ao raciocínio ensaístico:

> A textualidade pós-colonial é necessariamente um fenômeno hibridizado, ou plural, no sentido de coexistência de uma pluralidade de formas e de propostas, resultantes da relação entre os sistemas culturais europeus enxertados e as ontologias indígenas, com o seu impulso de criar ou recriar identidades locais, novos campos literários (LEITE, 2012, p. 154).

Esse movimento tem em seu cerne o entendimento das formas da tradição cultural africana, e ao mesmo tempo, após os violentos processos de independência, ainda em curso de certa forma, carrega na liberdade estética a responsabilidade de participar de frentes de transformação, cuja expressividade compõe identidades nas quais coexistem o novo e o

antigo, a escrita e a oralidade, a criação e a reflexão crítica, o que se faz possível na mobilidade do texto literário. A discursividade literária dos países africanos tem em comum essa disposição para a audição, e para "aprender a ouvir o que está para lá das palavras" (LEITE, 2012, p. 55):

> O projeto de escrita pós-colonial é também interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional, coloniais, faz parte da tarefa criativa e crítica pós-colonial. Essas manobras subversivas, além da construção da inscrição territorial-cultural-nacional, são características dos textos pós-coloniais. Contradiscursivos e desconstrucionistas, revitalizam a percepção do passado e questionam os legados canônicos, históricos e literários (LEITE, 2012, p. 154).

Em razão da diáspora que levou parte da população natural da África para outros países, as reflexões sobre a sociedade e cultura africanas não se fecham na delimitação de território, e inclui as obras de estudiosos que viveram esta experiência de separação e vínculo com o continente. Esses estudos foram responsáveis por resgatar dados da cultura africana antiga, discutir os processos de colonização e segregação em todos os âmbitos e, principalmente, por erguer, no século XX, um ideário amplo sobre negritude e sobre as particularidades das nações e culturas africanas. Nessas frentes, destacamos escritores como Franz Fanon (Martinica), Langston Hughes (Estados Unidos), Russel G. Hamilton (Gana), Alfredo Margarido (Angola), Stuart Hall (Jamaica), Kabengele Munanga (República do Congo), Léopold Senghor (Senegal), Severino Ngoenha (Moçambique), Chimamanda Ngozi Adichie (Nigéria), Boaventura de Sousa Santos (Portugal), Sueli Carneiro (Brasil) e Abdias do Nascimento (Brasil). A adoção da escrita ensaística contribuiu para construir as bases do pensamento em torno das africanidades, na formação de identidade das nações africanas e atuou na sustentação ideológica das lutas emancipatórias. O ensaio, por criar pontes entre espaços da vida comum e o meio intelectual institucionalizado, também participou da difusão do protagonismo do negro na literatura, nos estudos sociais e na filosofia, produzindo conteúdo essencial para a compreensão das civilizações africanas, além de trazer escritores africanos, definitivamente, para junto dos grandes nomes da cultura letrada mundial.

No Brasil, se compreendermos o ensaio como escrita dotada de preocupação estética e fruição discursiva, podemos dizer que o ensaísmo teve início com a *Carta a El-Rei Dom Manuel*, de Pero Vaz de Caminha. Este texto encontrou continuidade nos registros de

viajantes, missionários e colonos, que escreviam sobre as novidades encontradas no novo território, na tentativa de compor uma configuração capaz de descrever a nova terra às autoridades europeias, em especial aos colonizadores portugueses. Nessa mesma perspectiva somam-se à carta de "descobrimento" os *Diálogos das Grandezas do Brasil* (1618), de Ambrósio Fernandes Brandão, e *Cultura e Opulência do Brasil* (1711), do jesuíta André João Antonil. No século XIX, a presença da reflexão ensaística exprime-se nos escritos *Máximas, Pensamentos e Reflexões* (1850), de Marquês de Maricá (MOISÉS, 2012, p. 598).

Com o aparecimento do folhetim no Romantismo, o texto ensaístico passou a integrar esse espaço de ampla receptividade, destinado a oferecer uma literatura amena ao leitor, tornando-se indispensável para os intelectuais. Devido à vivacidade e força de abrangência que alcançou, o folhetim se consolidou como uma disputada instância de consagração para escritores de literatura e também para críticos de cultura. Alexandre Eulálio, o primeiro teórico a dedicar-se ao estudo do ensaio no Brasil, destaca, no texto "O ensaio literário no Brasil", o importante papel que o folhetim desempenhou como espaço formador de textos de criação e crítica. "Através de contato direto e constante com o público letrado, do qual ao mesmo tempo acompanha e dirige o gosto, essa prosa será o veículo mais direto para a decisiva oralização da língua literária" (EULÁLIO, 2013, p. 25-26).

Como parte integrante dos jornais, os folhetins traziam textos de criação literária e de reflexão crítica. Mais tarte transformado em periódicos, esse foi o espaço de que os escritores e críticos românticos necessitavam para contornar as imposições editorias que ditavam métodos específicos, acessíveis apenas a especialistas. Por configurarem-se dentro de parâmetros mais independentes, os folhetins alcançaram grande relevância no cenário cultural brasileiro, atribuída em grande parte a sua capacidade de alcance, o que favorecia uma democratização do saber que se construía em torno da literatura, da filosofia e das artes como um todo. O ensaísmo encontrou nos periódicos o ambiente propício para fortalecer a autonomia do pensamento crítico, que, isento das obrigações dos métodos escolásticos, podia expandir, no meio intelectual, o conhecimento de caráter reflexivo e subjetivo. Nos periódicos "o ensaio tem, assim como outros gêneros, as mais diferentes oportunidades de se experimentar: crônica das novidades do dia, crítica de livros, de ideias, política, música, artes plásticas, teatro – tudo encontra lugar na folha" (EULÁLIO, 2013, p.

26). *Jornal do Comércio*, *Marmota Fluminense*, *Gazeta Actualidades*, *Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Gazeta de Notícias*, *Cidade do Rio* atuaram como verdadeiras coletâneas da atividade cultural, nas quais circulavam estudos dos mais importantes teóricos da nova escola romântica, como Abreu e Lima, Amílio Adet, Santiago Nunes Ribeiro, Joaquim Norberto, Paula Meneses, Dutra e Melo, que, influenciados pelo espírito da imprensa europeia, trabalharam pela expansão da teoria da crítica romântica. A crítica viva, conforme nomeou Antonio Candido, contou com a participação de autores de literatura como Junqueira Freire, Álvares de Azevedo, Francisco Otaviano, José de Alencar, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Bernardo Guimarães. Os grupos formados em torno dos periódicos especializados passaram a compor blocos editoriais alternativos, que mantinham diálogo constante, e nem sempre amistoso, visando consolidar fundamentos para a formação de uma teoria da literatura brasileira. A interação entre os diferentes núcleos intelectuais ocorria, muitas vezes, de forma conflituosa. No entanto, naquele contexto de lideranças isoladas e de centralização de influências, a polêmica presente nos ensaios críticos que assumiam tom satírico "tem a vantagem de colocar os assuntos artísticos na ordem do dia, dando-lhes um interesse que de outra maneira jamais conseguiriam" (EULÁLIO, 2013, p. 33).

É nesse clima de aprofundamento do estudo teórico que os literatos, visando ainda mais autonomia e clareza para expor suas propostas, criam as revistas literárias especializadas. Essas ferramentas logo se consolidam como principal meio de divulgação dos ideais que solidificaram os movimentos literários no Brasil. As revistas literárias impediram que o ensaísmo crítico produzido ficasse "totalmente dependente do jornalismo e limitado de modo decisivo pelas contingências da imprensa diária", oferecendo espaço fecundo para o "ensaio de ideias – crítico, interpretativo, histórico – (...) se expandir conforme as suas próprias necessidades" (EULÁLIO, 2013, p. 34-35). Apesar do êxito do trabalho desenvolvido pelas revistas de estudos literários e crítica cultural – a exemplo de *Minerva Brasiliense*, *Íris*, *O Beija-Flor*, *Guanabara*, *Revista Popular*, *Biblioteca Brasileira*, *Novo Mundo*, *A Semana* e *Revista Brasileira* –, essas publicações tiveram permanência reduzida no mercado editorial, devido a dificuldades financeiras e administrativas.

> Não poderia ser diferente, naquele meio onde todas as dificuldades cerceavam o trabalho intelectual. Num país de senhores e escravos sem tradição de cultura, contando com um público dos mais diminutos, dentro da escassíssima minoria alfabetizada, os periódicos que não tenham espírito compilador de almanaques

> ou jornais do lar sucedem-se uns aos outros, e só não desaparecem de todo devido ao entusiasmo quase adolescente dos colaboradores (EULÁLIO, 2013, p. 35).

A notoriedade alcançada pela crítica literária no fim do século XIX revelou intelectuais externos ao eixo do sudeste. A Escola de Recife, por exemplo, tornou-se referência para o pensamento crítico autônomo e propunha a atualização dos centros intelectuais brasileiros. Os membros que alcançaram maior destaque foram Tobias Barreto, Sílvio Romero e Joaquim Nabuco (ROCHA, 2011, p. 82). Esse núcleo propunha pressupostos filosóficos e estéticos alternativos para a literatura e contestava a hegemonia dos intelectuais da Corte de Dom Pedro II, que centralizava as atenções no Sudeste. Machado de Assis, devido ao prestígio de sua obra e às funções institucionais que desempenhava no meio literário, era o principal alvo de Silvio Romero. O gesto combativo de Silvio Romero simbolizava, segundo João Cezar de Castro Rocha, uma reação de grupos de escritores de menor visibilidade, que "almejavam alterar a hierarquia dos valores da vida intelectual, deslocando o autor de *Dom Casmurro* do centro do cânone" (ROCHA, 2011, p. 90). Nesse clima de tensão travado nos livros de crítica literária, e principalmente nas páginas de jornais destinados à cultura, os grupos de intelectuais trocavam ataques, e era indispensável ler e argumentar sobre as obras dos autores envolvidos, o que fomentou a produção crítica da época. Em meio ao embate que discutia os novos parâmetros para o meio intelectual, o ensaio ofereceu especialmente à crítica literária uma importante liberdade de criação, contribuindo para que a autonomia cultural brasileira começasse a se fortalecer, em relação à condução europeia. Afinal, ao garantir espaço para o autoexercício da razão, voltado para a produção literária brasileira, o ensaio também participa do início dos esforços direcionados ao autoentendimento, que originam os centros de discussão dedicados à cultura nacional.

O ensaio, enquanto estrutura textual assistemática, volátil e, por isso, tão adequada às épocas de transição, atendeu às demandas discursivas da conflituosa produção crítica do Romantismo, o que favoreceu a organização das ideias que fundamentavam a luta pela formação de uma identidade cultural independente. O ensaísmo representou o esforço dos autores por autonomia em relação aos parâmetros europeus, que pesavam sobre o país colonizado. Foi um processo de lenta maturação, conforme salienta Antonio Candido, culminando com o grito nacionalista dos românticos. Dessa forma, o ensaio participou

desse processo de resistência, quando "a Independência política e o nacionalismo literário do Romantismo se processaram por meio de verdadeira negação dos valores portugueses, até que a autoconfiança do amadurecimento nos levasse a superar, no velho diálogo, esta fase de rebeldia" (CANDIDO, 2006, p. 117).

No início do século XX, o ensaio se configura de forma mais plana, a desenvolver-se na crítica cultural, nos estudos sociais e na crítica literária. É quando se elevam nomes como Paulo Prado (*Retrato do Brasil*, 1928), Gilberto Freyre (*Casa-Grande & Senzala*, 1933), Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, 1936) e Fernando de Azevedo (*A Cultura Brasileira*, 1943). Mário de Andrade, o escritor que junto a Oswald de Andrade encabeçou o movimento modernista no Brasil, manteve evidente o viés ensaístico em sua escrita, seja na representação do processo de urbanização na poesia de *Pauliceia Desvairada* (1922), seja nos ensaios propriamente ditos, centrados na reflexão crítica, como em *A Escrava que não era Isaura* (1924) e *Aspectos da literatura brasileira* (1943). "É como se o líder da geração modernista assimilasse produtivamente o romance e o ensaísmo da década de 1930", com o intuito de "identificar as raízes do Brasil a fim de intervir na transformação da realidade, atuando desse modo na modernização das estruturas políticas e sociais" (ROCHA, 2011, p. 278). Mário de Andrade exaltava a liberdade do pensamento autêntico e pessoal: "Por muitos anos procurei-me a mim mesmo. Achei. Agora não me digam que ando à procura de originalidade, porque já descobri onde ela estava, pertence-me, é minha" (ANDRADE, 1987, p. 74).

> É característico dessa geração o fato de toda ela tender para o ensaio. Desde a crônica polêmica (arma tática por excelência, nas mãos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda), até o longo ensaio histórico e sociológico, que incorporou o movimento ao pensamento nacional, — é grande a tendência para a análise. Todos esquadrinham, tentam sínteses, procuram explicações. Com o recuo do tempo, vemos agora que se tratava de redefinir a nossa cultura à luz de uma avaliação nova dos seus fatores. Pode-se dizer que o Modernismo veio criar condições para aproveitar e desenvolver as intuições de um Sílvio Romero, ou um Euclides da Cunha, bem como as pesquisas de um Mina Rodrigues (CANDIDO, 2006, p. 129-130).

As vertentes teóricas direcionavam os modernistas em diferentes motivações que "tendiam para a erudição pura, para o combate ideológico, para crítica estética, sociológica ou sincrética" (EULÁLIO, 2013, p. 47), em torno das quais se formavam grupos de pesquisa e criação. A vivacidade das interações entre os autores e entre as áreas do conhecimento

fomentou, como nunca antes, a escrita ensaística. “A oposição estilística e artesanal dos ‘futuristas’ – Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado – será muito fecunda no sentido da síntese que irão realizar, à procura de um discurso ricamente plástico, que vai se aproveitar das novas conquistas, mas não deixará de utilizar a tradição” (EULÁLIO, 2013, p. 47). Além de romper com os moldes estruturais da tradição clássica, tais como a assimilação das formas, gêneros e ideologias europeias, os autores modernistas fizeram nascer uma literatura nacional autêntica, que pretendia incluir os elementos da cultura brasileira não apenas ao tema desenvolvido nas obras poéticas e de ficção, mas às formas heterogêneas de composição, tornando-as capazes de abrigar a diversidade cultural brasileira no formato, na composição estética. Fez parte desse projeto a denúncia da segregação cultural, tão alarmante que fazia emergir a artificialidade da sociedade brasileira desenhada na literatura nacional. A esse respeito, Antonio Candido, o mais caro dos ensaístas para os estudos literários no Brasil, salientou que no Modernismo “a inteligência tomou finalmente consciência da presença das massas como elemento construtivo da sociedade”, em um processo de convergência, no qual “a consciência popular amadurecia, ao mesmo tempo em que os intelectuais se iam tornando cientes dela” (CANDIDO, 2006, p. 142). A atitude renovadora dos modernistas encontrou no ensaio “o menos imaculado dos gêneros” (BARRENTO, 2010, p. 24)[3], a sustentação constitutiva que daria fôlego argumentativo à revolução cultural pretendida. “O que se poderia, no melhor sentido, chamar de libertinagem espiritual do Modernismo contribuiu para o fermento de negação da ordem estabelecida, sem o qual não se desenvolvem a rebeldia social e o consequente radicalismo político” (CANDIDO, 2006, p. 142).

> Um autor como Gilberto Freyre, que parece hoje um sociólogo conservador, significou então uma força poderosa de crítica social, com a desabusada liberdade das suas interpretações. A destruição dos tabus formais, a libertação do idioma literário, a paixão pelo dado folclórico, a busca do espírito popular, a irreverência como atitude: eis algumas contribuições do Modernismo que permitiriam a expressão simultânea da literatura interessada, do ensaio histórico-social, da poesia libertada (CANDIDO, 2006, p. 142-143).

A partir do movimento modernista, o ensaio naturalizou-se no meio literário e esteve presente na composição ficcional ou poética das obras, e, também, na atividade da crítica, oferecendo maior fluidez ao estudo analítico, em um momento no qual os sistemas técnico-

[3] O crítico literário português João Barrento publica no livro *O Género Intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento* (2010) estudo denso e essencial no qual enfatiza o caráter herético do ensaio e sua função na renovação da filosofia e da crítica, que teve início com o Romantismo alemão, extensamente estudado por Walter Benjamim, e que será a principal referência de sua pesquisa sobre o ensaio.

teóricos de viés estruturalistas já não eram suficientes para compreender os componentes estéticos da literatura, devido à limitação aos aspectos estruturais da escrita. O ensaio contribuiu para o diálogo entre as diversas vertentes da intelectualidade e mediou o intercâmbio entre os códigos e as esferas discursivas, dando origem aos ensaios literários, filosóficos, jornalísticos, antropológicos e sociológicos.

Junto a essa crescente aproximação entre as perspectivas do pensamento, o ensaio consolidou-se como a linguagem da reflexão crítica. Destacando esta atuação Evando Nascimento, no texto "Literatura e filosofia: ensaio de reflexão", diz que o ensaio é a "forma sem fôrma", um espaço discursivo aberto à interação com outras operações da linguagem, como a narração, a poesia, o texto de análise crítica e o texto dramático (NASCIMENTO, 2005, p. 61). Sem a obrigação de se tornar um compêndio dialético que abarque teorias amplamente fomentadas, o ensaio oferece trânsito livre ao pensador, colocando-se num entre-lugar que movimenta tensões entre as áreas do conhecimento, redistribui funções, e experimenta novas possibilidades para o pensamento e para a linguagem.

> O ensaio seria o gênero em que literatura e filosofia se contemplam, se tocam, intercambiam elementos e funções, sem predominância exclusiva nem de uma nem de outra, possibilitando tanto uma perspectiva de terceiro gênero, quanto a de um redimensionamento dos discursos de partida. O ensaio pode configurar a tentativa de um diálogo mútuo entre a literatura e a filosofia na cultura ocidental (NASCIMENTO, 2005, p. 63).

Esse trânsito do ensaio, que vai desde a reflexão individual sobre eventos cotidianos aos conceitos mais densos da filosofia, da literatura, da política e das artes, faz com que os estudos sobre o ensaio se encaminhem para esferas mais complexas da investigação crítica, a exemplo da pesquisa permanente da professora argentina Liliana Weinberg, uma das maiores especialistas em ensaísmo na atualidade. Em um dos livros sobre o tema, *Situación del ensayo* (2006), a pesquisadora considera primordial enxergar o ensaio para além da materialidade do texto, porque o alcance das linhas discursivas do ensaio e sua função permanente de resistência em linhas de fuga fazem do ensaio uma estética do pensar. Nessa perspectiva, o ensaio não seria puramente uma forma textual, mas uma forma específica de pensar, compondo fluxos de compreensão específicos. Por ensaio compreende-se

> el acto mismo de pensar, desdoblado en el plano del conocimiento y en el plano comunicativo: un ir reflexionando, un irse desplegando el proceso de las ideas y del examen, a la vez que un ir exponiendo y participando aquello que se piensa a los otros, lectores y miembros de una comunidad simbólica con que se quiere entrar en diálogo" (WEINBERG, 2006, p. 65).

Num jogo associativo entre o autor, o texto e o leitor, o movimento do ensaio acompanha e reforça a interpretação do ensaísta sobre determinado tema, ao mesmo tempo em que se pressupõe um leitor capaz de entender os elementos associativos e culturais que fizeram parte da composição discursiva do texto. A leitura de um ensaio estabelece um diálogo com cada leitor em particular – este por sua vez está inserido em uma ampla comunidade hermenêutica, composta por experiências de leituras, que, de forma não especializada, relacionam-se ao estudo da literatura, das ciências sociais, da filosofia e das artes (WEINBERG, 2006, p. 54). Essa potencialidade dialógica faz do ensaio um agente de enunciação capaz de partilhar o conhecimento crítico-racional com o mundo, contribuindo para a formação de uma comunidade leitora diversificada, com habilidade de interpretação e crítica.

5. A FUNÇÃO DO ENSAIO NA FORMAÇÃO DO PENSAMENTO CRÍTICO

> O ensaio nasce da essência crítica de nosso espírito; seu prazer em experimentar deriva simplesmente de uma necessidade do seu modo de ser, do seu método. Para dizê-lo de forma mais ampla: o ensaio é a forma da categoria crítica do nosso espírito.
>
> (Max Bense)

Por compreender-se essencialmente como um exercício da livre reflexão, o ensaio familiarizou-se nos círculos de recepção sobre arte e literatura. O pensamento ensaístico não parte de um compêndio teórico prioritário ao qual a análise da obra deve se encaixar. Compreender os efeitos do projeto estético orquestrado no texto literário e entender os caminhos discursivos nele presentes são a prioridade do ensaio e também da crítica literária. A lógica de ambos é a mesma, pensar sobre um objeto de estudo que é também um objeto estético. É nesse ponto que está a singularidade do ensaio crítico, pois experimentar o pensamento sobre arte é também fazer parte desta experiência. O que resultar desse contato minucioso também estará marcado por esse estágio de interpretação e criação. Assim, a reflexão crítico-ensaística é, ao mesmo tempo, análise e criação, porque o ensaio não separa da racionalidade o fator estético. O texto crítico insere a maneira de dizer em seu critério. A linguagem que fala de arte e literatura também se constitui dessas esferas de significação.

De certa maneira, a escrita ensaística participa desse movimento de continuidade e renovação, porque dá visibilidade à obra de arte, carregando essa linguagem também em si, quando exercita a razão, criticando, o que acontece de forma muito específica: desenvolvendo crítica, racionalidade e criação estética. Essa particularidade do ensaio parece ser a condição assumida pelo crítico literário diante dos desafios irremediáveis do texto. A escrita de crítica literária passou também a reconhecer esses espaços de silêncio, criando um corpo textual que não responde a todas as perguntas, mas lança sobre o tema um olhar provocador, por meio de reflexões provisórias, porém agudas, capazes de lançar novos estímulos ao leitor. Algo bastante próximo do que o filósofo Vilém Flusser disse no livro *A escrita* (2010): “um ensaio é uma tentativa de incitar os outros a refletirem, de levá-los a escrever complementos” (FLUSSER, 2010, p. 178). O texto ensaístico oferece novas direções para a crítica, redimensionando o seu exercício duplo de razão e criação.

5.1. A teoria das formas em Georg Lukács

O filósofo Georg Lukács foi o primeiro a relacionar o ensaio, enquanto configuração textual, à atuação da crítica. No texto intitulado "Sobre a essência e a forma do ensaio", que abre o livro *A alma e as formas* (2015), publicado em 1910, o filósofo húngaro investiga a função do ensaio na formação do pensamento crítico. Em sua avaliação, o ensaio "tem o mesmo valor estilístico de uma obra literária e que, portanto, seria injustificado falar a esse respeito em diferenciação de valores" (LUKÁCS, 2015, p. 31) Lukács acredita que o ensaio é afirmativamente uma forma de arte. É a expressão estética do pensamento crítico de forma que a mediação elaborada pelo ensaio relaciona-se aos fatos por meio da forma e faz transpor na sustentação formal do texto o conteúdo em análise, unindo a arte da escrita à crítica científica.

O método do pensamento ensaístico, no entanto, não é pautado pela descoberta de novos elementos validados sistematicamente. O ensaio prevê a reavaliação do conhecimento já produzido, extraindo "coisas novas não a partir de um nada vazio, mas simplesmente daquelas que já foram vivas alguma vez, ordenando-as de novo" (LUKÁCS, 2015, p. 33). Por isso o ensaio sobrevive aos períodos de crise e transição, contribui para o aproveitamento do conhecimento construído, mas sem edificá-lo sobre os mesmos parâmetros. Ao promover a revisão das ideias anteriores dando vazão à reflexão particular do ensaísta, o ensaio cria um movimento de fluxo por vias renovadas.

Essa aproximação da vivência é insistentemente citada por Georg Lukács, e revela o caráter subjetivo do ensaísmo, que se origina a partir das indagações do indivíduo sobre a vida, privilegiando sua intuição, sensações e formas de pensar próprios, que são desafiadas a surgir no momento em que determinado evento ou assunto se constitui. Seu trabalho é sugestivo e faz parte de sua essência gerar outros textos como resposta, contestando o posicionamento divulgado, ou dando continuidade, complementando o plano de análise com a abordagem de outros aspectos do objeto de estudo. O crítico fará parte da formação de concepções a respeito de um produto cultural; por isso não é adequado recorrer a um aparato teórico já consolidado, mas às suas vivências, que incluem leituras capazes de compor sua análise, desde o início, sem pretensões de esgotamento e completude. "A

forma é a realidade nos escritos do crítico; ela é a voz com a qual ele faz suas perguntas à vida", e, em Georg Lukács, o ensaio oferece essa forma, a linguagem própria da crítica:

> [...] esses escritos falam das formas. O crítico é aquele que vislumbra a fatalidade nas formas, cuja vivência mais intensa é aquele conteúdo da alma que as formas indireta e inconscientemente escondem em si mesmas. A forma é sua maior vivência, ela é, como realidade imediata, o que há de figurativo, de verdadeiramente vivo em seus escritos. Da força dessa vivência essa forma, originada de uma observação simbólica dos símbolos da vida, recebe uma vida própria. Ela se torna uma visão de mundo, um ponto de vista, uma tomada de posição diante da vida da qual ela se originou; uma possibilidade de transformá-la e recriá-la (LUKÁCS, 2015, p. 36).

A ligação entre ensaio e literatura parte da ideia de que a forma é o elemento comum às duas instâncias. Lukács observa que tanto o ensaísta quanto o artista sugerem em suas produções uma "ilusão da vida". A razão profunda pela qual o ensaio fala preferencialmente de arte – e de literatura – é que esta lhe fornece a ponderação que os elementos próprios do sensível permitem. Tanto a literatura quanto o ensaio são, cada um a seu modo, "o instante em que todos os sentimentos e vivências, que estavam aquém e além da forma, recebem uma forma, se fundem e se concentram numa forma. É o momento místico da união do exterior com o interior, da alma e da forma" (LUKÁCS, 2015, p. 36). As duas expressões, contudo, não se confundem, pois as peculiaridades do ensaio, enquanto texto crítico, são mais incisivas do que os fatores que o aproximam do texto literário. "Existe, portanto, uma ciência da arte, mas existe ainda um modo completamente diferente de manifestação do temperamento humano, cujo meio de expressão, na maioria das vezes, é a escrita sobre a arte" (LUKÁCS, 2015, p. 33).

> Na ciência são os conteúdos que agem sobre nós, na arte são as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões, a arte, por sua vez, almas e destinos. Aqui os caminhos se separam; aqui não existe nenhum sucedâneo nem transições. Ainda que nas épocas primitivas, ainda indiferenciadas, ciência e arte (e religião e ética e política) não se distinguissem e formassem uma unidade, assim que a ciência se emancipou e se tornou autônoma, tudo quanto fosse preparatório perdeu seu valor. Apenas quando algo dissolveu todo seu conteúdo em forma e se tornou pura arte ele deixa de ser supérfluo; mas, então, sua antiga cientificidade é totalmente esquecida e perde todo seu significado (LUKÁCS, 2015, p.33).

O estudo "A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica", publicado na *Revista de Estética e de História Geral da Arte* no ano de 1916, e em livro no ano de 1920, é a obra na qual Lukács expressa seu entendimento e domínio da escrita ensaística em diversas direções e abrangências, tornando-se um exemplar da fusão

entre forma e conteúdo. A escrita poética presente nesse texto crítico-filosófico contribuiu para que seu estudo sobre os gêneros literários, com ênfase no texto romanesco, alcançasse a relação entre os valores estéticos e formais do romance e as conjunturas sociais que se condensavam no romance que surgiu no século XVIII. Essa abordagem tornou-se referência para os estudos literários e redirecionou a avaliação dos gêneros sob a máxima de que a forma revela o período histórico em que nasce. Enquanto a épica refletia sobre a amplitude das experiências coletivas que representavam a unidade da sociedade grega, com a integração entre a exterioridade (sociedade) e o interior (indivíduo), o romance integra, em sua forma e abrangência, as necessidades de uma sociedade cujas configurações sociais já não cabiam nos gêneros anteriores.

Assim, o romance é o experimento literário que se constitui sob a instabilidade das existências em relação à unidade junto ao espírito histórico. É a experiência que inclui a contradição na composição formal da narrativa, "pois a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental" (LUKÁCS, 2009, p. 37-38). O romance se consolida quando a realização simbólica da criação literária já não acompanha os ideais do pensamento filosófico, no momento em que se perde a coincidência entre história e filosofia da história, que na Grécia permitia que "cada espécie artística só nascesse quando se pudesse aferir no relógio de sol do espírito que sua hora havia chegado, e desaparecesse quando os arquétipos de seu ser não mais se erguessem no horizonte. Essa periodicidade filosófica perdeu-se na época pós-helênica" (LUKÁCS, 2009, p. 38). Walter Benjamin, no reconhecido ensaio "O narrador" (1936), também desenvolve uma longa reflexão sobre a diluição do vínculo entre os fatos narrados e as estruturas engendradas na vivência como experiência coletiva. No texto, Benjamin entende que o romance é a materialização dessa ruptura na expressão textual, de maneira que não se apaga uma das partes, mas as mantêm flutuantes, num contraste irreversível entre o interior e o exterior, o individual e o todo. Ao citar Lukács, Benjamin vê a noção de tempo como sendo o problema essencial do romance, justamente por trazer em si a intensidade desse desabrigo entre a trajetória de personagens e as etapas da narração. Nesse vão está representado "o sentido da vida". Um descompasso que continua mesmo com o término da narrativa, pois o fim do livro não se confunde com o fim de suas questões significativas. Assim o confinamento de Gregor Samsa não se encerra, e nem termina a monótona rotina do protagonista de *O amanuense Belmiro*, quando o narrador-personagem decide interromper,

aos trinta e oito anos, os registros em seu diário, por considerar que a partir dali nada mais mereceria tamanha atenção. De tão complexo, o que permanece de um romance pode dar início a outros romances, além de ser, em grande parte, aquilo que nutre a crítica literária. É o que Benjamin sugere quando diz: "O romance [...] não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida" (BENJAMIN, 2012, p. 230).

Em diálogo com o primeiro romantismo alemão, Lukács e Benjamim relacionam o romance à épica, principalmente no que se refere a sua capacidade de se tornar "um espelho do mundo", "uma imagem da época", configuração que está sempre a se tornar e que "nunca pode ser acabada" (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 58). A falta de contornos do romance deixa expandir toda a complexidade da vida na modernidade e figura o processo de isolamento do indivíduo em relação à ordem do mundo. Consciente de sua condição de impotência e imerso na sensação permanente de "desabrigo da alma", o personagem do romance luta permanentemente contra a convencionalidade das relações humanas.

A escrita dos primeiros românticos está carregada de um desejo acumulado de revolução popular. Os pensadores alemães, influenciados pelas ideias da revolução francesa, desenvolveram um movimento que não encontrou espaço, até aquele momento, para realizar-se na política, mas agiu fortemente na esfera intelectual da sociedade e fomentou a criação teórica e literária. Os autores do Primeiro Romantismo Alemão investiram em uma revolução do espírito e acreditaram verdadeiramente no poder libertador da arte e da literatura. Com o Romantismo, "a valorização da literatura, seu significado para a vida, aumenta sensivelmente mais uma vez. O surgimento do Romantismo está marcado por essa era de ávidos pela leitura e escritores ferrenhos" (SAFRANSKI, 2010, p. 47).

A consolidação do romance como a forma predominante da expressão literária caracteriza, no século XVIII, um sintoma que centraliza no romance a configuração estética que recolhe as vias de expansão das subjetividades, na busca inalcançável por ordenar a complexidade das existências em meio às implicações da falência da transcendência que havia entre o individual e o coletivo. Esse descompasso entre o sujeito e as configurações abstratas do mundo é efeito da modernidade industrial capitalista, que transformou a

relação entre o homem e o mundo. A extrema racionalização dos conceitos em função da instrumentalização das esferas do saber fez com que o indivíduo se tornasse incapaz de "extrair de si a totalidade da vida", e "por mais que se eleve acima de seus objetos, são sempre meros objetos isolados que o sujeito adquire dessa maneira como posse soberana, e tal soma jamais resultará numa verdadeira totalidade" (LUKÁCS, 2009, p. 52). O processo de individualização se consolida e o romance, em sua forma, denuncia com ironia o caráter fragmentário do sujeito, que se recompõe na insuficiência dos mecanismos de ordenação da narrativa, de linhas voláteis e inacabadas. A estrutura ampla e indefinida do romance sugere uma ausência de fundamento entre o sujeito e a realidade: "A conversão em forma do fundamento abstrato do romance é a consequência do auto-reconhecimento da abstração; a imanência do sentido exigida pela forma nasce justamente de se ir implacavelmente até o fim do desvelamento de sua ausência" (LUKÁCS, 2009, p. 72). A arte, segundo Lukács, é a afirmação materializada dessa falta, é sempre um "apesar de tudo" e também um "por causa de tudo", em relação à vida.

A teoria de Lukács foi retomada e desenvolvida por Antonio Candido, no estudo *Literatura e Sociedade*, que atribui à crítica literária a capacidade de "analisar a intimidade das obras, e (...) averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar" (CANDIDO, 2006, p. 14). Os fatores históricos e sociais tornam-se mais relevantes para a crítica literária quando são foco não de uma busca por afirmações abstratas sobre o contexto social, ou por ilustrações e exemplos dos fatos, mas quando esses fatores socioculturais são sugeridos "na própria composição do todo e das partes, na maneira por que organiza a matéria, a fim de lhe dar certa expressividade" (CANDIDO, 2006, p. 16).

> Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo.
> Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica (CANDIDO, 2006, p. 16).

A teoria das formas de Georg Lukács também é aplicada ao ensaio, no qual a abordagem desses fatores se expressa, inevitavelmente, também na linguagem e nos contornos do texto; por isso o interesse pelo fator social está ligado à consolidação do ensaio como dispositivo capaz de inserir às estruturas constitutivas do texto as implicações e demandas do conteúdo contemplado. Assim, a escrita ensaística enriquece o trato com os fatores sociais e culturais e procura "vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isto permite alinhá-los entre os fatores estéticos (...) formando um todo indissolúvel" (CANDIDO, 2006, p. 14).

O ensaio age de forma semelhante, quando nega a possibilidade de uma dialética totalizante, capaz de resultar em uma verdade última. Contrário à dialética, que, para manter a estabilidade das sequências lógicas às quais o pensamento é adaptado, ameniza a amplitude das ramificações e das dúvidas em torno das questões humanas e sociais, o ensaio nega a abstração das formas que simulam a totalização. O ensaio assume a impotência e o pensamento existe enquanto tentativa. "Cada gesto com o qual o ser humano quisesse expressar algo disso tudo falsearia sua vivência, caso não acentuasse ironicamente sua própria insuficiência e, assim, anulasse a si mesmo imediatamente" (LUKÁCS, 2015, p. 35).

No posfácio, José Marcos Mariani de Macedo, tradutor de *Teoria do Romance* para o português, atribui ao ensaio "a mobilidade de espírito apropriada", que permitiu a Georg Lukács "conjugar vários enfoques num feixe único, sem prejudicar o rigor intelectual" (MACEDO, 2009, p. 171). Em seguida, Macedo apresenta uma definição esclarecedora sobre texto ensaístico:

> Ao proceder por tentativa, ao tatear em busca do objeto, o ensaio por assim dizer apalpa sua própria forma ao longo da exposição. O resguardo contra a abstração, porém, é a cifra de seu procedimento, pois o ensaio fala sempre do que já existe, do concreto bem amarrado à realidade (MACEDO, 2009, p. 171).

Na continuação de sua definição, destaca-se o caráter irônico que o ensaio assume ao debruçar-se sobre o "concreto miúdo" e por "circunscrevê-lo ao máximo no processo de análise, por iluminá-lo de todos os lados os pontos de vista possíveis" (MACEDO, 2009 *apud* LUKÁCS, 2009, p. 171). A ironia presente no ensaio deve-se ao "fato de o crítico falar sempre das questões últimas da vida, mas sempre também num tom como se o

assunto fosse apenas livros e imagens, apenas ornamentos belos e inessenciais da grande vida" (LUKÁCS, 2015, p. 36). Dessa maneira, o aspecto inacabado do ensaio ironiza toda a expectativa atribuída à sistematização da razão, quando ainda se espera encontrar no pensamento crítico-filosófico os domínios da verdade. Sua forma fluida e adaptável é um ato irônico diante dos sistemas comprobatórios, resquícios do modelo positivista de produção científica, que sobrevive nas esferas do saber institucionalizado. O ensaísta incorpora à escrita a insuficiência de sua reflexão e deixa no fim de cada texto o convite à continuidade.

5.2. A crítica como complemento da obra de arte em Walter Benjamin

A ironia presente no ensaio crítico também é um elemento importante no estudo de Walter Benjamin sobre o conceito de crítica de arte, desenvolvido, principalmente, em sua tese de doutorado *O conceito de crítica da arte no romantismo alemão* (2002). A disposição experimental do ensaio dá corpo ao sentimento de impossibilidade e desistência diante do desafio de alcançar a totalidade de um objeto de estudo, seja ele uma obra literária, sejam os temas mais urgentes e transcendentais da vida. A desistência, nesse sentido, não é entendida como omissão, mas como enfrentamento consciente, a forma possível materializada, insistente e necessária, de manter a autenticidade do pensamento em meio ao caos cotidiano e à plasticidade dos sistemas teóricos.

No Primeiro Romantismo, o conceito de ironia era compreendido como um "alinhamento intencional [...] que não visava um fato, mas, antes, estava posto como exteriorização de uma oposição sempre viva contra as ideias dominantes, e, amiúde, como máscara de seu desamparo com relação a elas" (BENJAMIN, 2002, p. 87). A ironia, conforme o entendimento de Benjamin, é uma resposta às formulações dogmáticas da intelectualização e está diretamente relacionada à forma, à matéria, ao "como se diz". A crítica, concebida de tal maneira, não se institui como a forma última das possibilidades de análise e deixa-se ironizar, fazendo permanecer as evidências de sua insuficiência. Dessa junção de crítica e autocrítica, ergue-se a reflexão como fundamento do ensaísmo, o recurso discursivo mais frequente entre os primeiros românticos; por isso está no centro da tese de Walter Benjamin, na qual define a crítica de arte e literatura como "medium-de-reflexão".

> O romantismo fundou sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo. O pensamento reflexivo ganhou assim, para eles, graças a seu caráter inacabável, um significado especialmente sistemático que induz que ele faça de cada reflexão anterior um objeto de uma nova reflexão (BENJAMIN, 2002, p. 30).

Ao retomar as conclusões da filosofia de Johann Fichte, Benjamin traz à luz as principais concepções de reflexão, desenvolvidas pelos primeiros românticos. Esses pensadores entenderam a reflexão como "a ciência de algo, mas não este algo mesmo", uma nova forma que se materializa no momento em que se propõe compreender uma obra, "o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma" (BENJAMIN, 2002, p. 29). A reflexão se constrói no movimento de equilíbrio entre a imediatez presente na tomada de consciência, própria do pensar; e a infinitude, que, também para Friedrich Schlegel e Novalis, é uma condição que insere o pensamento crítico-filosófico numa rede de conexão infinita. Buscando compreender esse processo fundamental, esses pensadores formularam o pilar do método de análise do primeiro Romantismo. Tal cronograma dizia que os níveis da reflexão partem do imediato, do "simples"; e a reflexão propriamente dita nasce "no pensar aquele primeiro pensar". Com essa conexão, o primeiro pensar recompõe-se, conduzido a um grau mais elevado, resultando em um segundo grau de alcance do raciocínio. Já o terceiro grau de reflexão significaria algo fundamentalmente novo e, a partir daí, inicia-se uma decomposição da forma originária, formando uma espécie de síntese. Um conhecimento que parte de referências iniciais, mas que, ao alcançar um nível elevado de compreensão, tona-se capaz de fazer conexão com outros objetos de estudo, e de dar início a novos conceitos (BENJAMIN, 2002, p. 35). Esse desdobramento fundamenta os conceitos de "filosofia cíclica" e de "desdobramento infinito" da reflexão desenvolvidos por Friedrich Schlegel. Princípios que influenciaram a concepção benjaminiana de constelação, conceito primordial da sua filosofia da história[4].

[4] No livro *Passagens* (2007), talvez o projeto de escrita que mais represente o ideal benjaminiano de pensamento crítico, Benjamin explica seu conceito de constelação: "Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da intentio, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) Não é que o passado lança (sic) sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação" (BENJAMIN, 2007, p. 504-505).

Com o avanço sem limites dos estágios do pensar, o pensamento formado na reflexão "torna-se pensamento sem forma, que se dirige para o absoluto", compondo uma "constelação material". A reflexão se insere no devir, em "seu caráter temporal inacabável", na infinitude realizada pelo conectar: "nela tudo devia se conectar de uma infinita multiplicidade de maneiras, sistematicamente" (BENJAMIN, 2002, p. 34). Sobre esse processo infinito de conexões, Benjamin entende que "a reflexão absoluta abarca o máximo da realidade dos sentidos, a reflexão originária, o mínimo; que na verdade em ambas o conteúdo inteiro de toda realidade está contido, todavia desdobrado em sua mais elevada clareza no primeiro, estagnado e obscuro no outro" (BENJAMIN, 2002, p. 39).

Participante do fluxo incessante da reflexão, o sujeito é visto pelos românticos como significante e significado no trânsito infinito da reflexão, e, por estar sempre em transformação, também se dilui em conexões infinitas: "Em cada pensamento o Eu é a luz escondida, em cada um encontramo-nos; pensa-se sempre em si ou no Eu, certamente não no Si comum derivado, [...] mas em seu significado mais elevado" (BENJAMIN, 2002, p. 44). Benjamin ressalta que a elevação desse espírito coletivo infinito, no primeiro Romantismo, centraliza-se em torno da arte e não do Eu. "A intuição romântica da arte repousa no fato de que não se compreende no pensar do pensar nenhuma consciência-do-Eu. A reflexão livre-do-Eu é uma reflexão no absoluto da arte" (BENJAMIN, 2002, p. 46). Esse espírito infinito estaria entre o crítico e o objeto de arte; é o ponto impreciso de onde parte a crítica de arte, o que Benjamin entende como *medium* da arte, o medium-de-reflexão absoluto. Para entendermos o alcance desse conceito, a explicação do crítico Ernest Pingoud, citada por Benjamin, torna-se essencial:

> A arte, criando a partir do impulso da aspiração da espiritualidade, conecta esta em formas sempre novas com o acontecer do conjunto da vida do presente e do passado. A arte liga-se não a acontecimentos singulares da história, mas a sua totalidade; do ponto de vista da humanidade eternamente em aperfeiçoamento, ela abarca o complexo dos acontecimentos, unificando-os e explicitando-os. A crítica [...] procura manter o ideal da humanidade na medida em que ela [...] parte daquela lei que, ligada a leis anteriores, garante a aproximação do eterno ideal da humanidade (PINGOUD apud BENJAMIN, 2002, p. 51).

O conceito de *medium*, desenvolvido nesse contexto, está na base da concepção benjaminiana de crítica, uma nova perspectiva que se distancia do método baseado na progressão, procurando identificar o princípio de uma genealogia e acompanhar a trajetória do tema em estudo, pela simulação de um plano linear. A reflexão, assim como a poesia

épica, começa pelo meio e deixa sempre encoberta a primeira parte, o que inviabiliza, desde o início, o traçado linear da lógica racionalizada e "não identifica nenhum de seus objetos com a reflexão originária, mas vê neles um meio termo no medium" (BENJAMIN, 2002, p. 49). Não há um fim último, nem uma continuidade linear, mas releituras circulares que ampliam e fazem multiplicar as conexões. "Em toda reflexão o espírito eleva-se acima de todos os graus de reflexão anteriores, negando-os desta forma – exatamente isto fornece à reflexão primeiro que tudo sua tonalidade crítica" (BENJAMIN, 2002, p. 73).

> Todo conhecimento crítico de uma conformação, enquanto reflexão nela, não é outra coisa senão um grau de consciência mais elevado da mesma, gerado espontaneamente. Esta intensificação da consciência na crítica é, a princípio, infinita; a crítica é, então, o medium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada para ela, pois a arte é, como já está claro, infinita enquanto medium-de-reflexão (BENJAMIN, 2002, p. 74).

E, dentro dessa perspectiva de medium-de-reflexão, a crítica, tão semelhante ao ensaio, nunca é uma atividade encerrada; "por mais alta que se considere sua validez, não pode ser conclusiva", pois ao refletir sobre uma obra de arte ou literatura, a crítica reflete sobre a própria atividade, em uma autorreflexão que aponta para a "necessária incompletude da infalibilidade" (BENJAMIN, 2002, p. 57). A crítica, então, passa a representar para os primeiros românticos um desdobramento da obra de arte, de quem herda os recursos estéticos que aparecem já em uma nova criação, destinada, principalmente, ao conhecimento de si mesma. "Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra" (BENJAMIN, 2002, p. 73). Os primeiros românticos inauguram a ideia de crítica que estabelece com a obra de arte não uma relação de subalternidade ou julgamento, mas de continuidade. A crítica "é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento", acreditando-se que "A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um juízo de arte que não é ao mesmo tempo uma obra de arte, [...] como exposição de uma impressão necessária em seu devir, [...] não possui nenhum direito de cidadania no reino da arte" (BENJAMIN, 2002, p. 75). A crítica poética, quando expõe novamente o já exposto pela obra, "irá completar a obra, rejuvenescê-la, configurá-la novamente" (BENJAMIN, 2002, p. 75).

> A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência. Ela é a possibilidade de reflexão na obra, ela serve, então, *a priori*, de

> fundamento dela mesma como um princípio de existência; através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão. No medium-da-reflexão, na arte, formam-se sempre novos centros de reflexão.
> [...]
> A crítica preenche sua tarefa na medida em que, quanto mais cerrada for sua reflexão, quanto mais rígida a forma da obra, tanto mais múltipla e intensivamente as conduza para fora de si, dissolvendo a reflexão originária numa superior e assim por diante. Neste trabalho ela se apoia nas células germinais da reflexão, nos momentos positivamente formais da obra, que ela dissolve em momentos universalmente formais. Assim, ela expõe a ligação da obra única com a Ideia da arte e, deste modo, a Ideia mesma da obra singular. (BENJAMIN, 2002, p. 79).

Essa rede de análises que se distribui em constantes conexões – dentro de um plano contínuo anterior, do qual a arte passa a fazer parte, recolhendo fundamentos, e com o qual contribui atuando na renovação dos conceitos e das formas – é a base que constitui a teoria romântica de arte. Nessa perspectiva, o conjunto da teoria da arte romântica, do ponto de vista do método, "repousa sobre a determinação do medium-de-reflexão enquanto arte, ou melhor dizendo, enquanto Ideias da arte", condensadas no "órgão da reflexão artística", que é a forma – "medium-de-reflexão das formas" (BENJAMIN, 2002, p. 92).

Fundadora da Ideia de arte, a reflexão é a "forma de exposição da obra", que "desdobra-se na crítica, para finalmente realizar-se no regular *continuum* das formas" (BENJAMIN, 2002, p. 92). A reflexão é também a motivação, a matéria e a finalidade do ensaio enquanto dispositivo de escrita. Então, podemos dizer que, se a forma suprema do *continuum* de formas na literatura é o romance, por reunir o acúmulo de tudo que é poético, em uma combinação de todos os gêneros, o ensaio constitui-se como o *continuum* das formas do pensamento crítico, que surge da consciência de todo repertório da reflexão. A respeito desse caráter circular, de infindáveis conexões, o teórico português João Barrento, também tradutor de obras de Walter Benjamin, diz que o ensaio, "na sua incompletude e abertura descontínua", não tende a "fechar-se numa micrototalidade", mas procura prolongar-se e fazer parte dos "andamentos da grande sinfonia, sempre total e sempre incompleta" que é a grande Obra, o contínuo da reflexão (BARRENTO, 1996, p. 46-47).

O ensaísmo foi amplamente desenvolvido no Romantismo porque respondia às expectativas do modelo de escritura de seus idealizadores, e permitia, como nenhuma outra forma de escrita, a abertura para uma leitura produtiva, que se desenvolve a partir da atualização e desdobramento criativo do texto, conforme Márcio Seligmann-Silva ressalta

no livro *Ler o livro do mundo* (1999), importante estudo sobre os conceitos benjaminianos de crítica de arte e literatura. Seligmann-Silva observa que ao expandir as possibilidades do texto de reflexão crítica, os românticos criam a noção de *escritura*, como crítica poética. Ideia que será resgatada por Roland Barthes, dando-lhe novas dimensões, conforme abordaremos mais adiante.

Nesse ambiente, o ensaio torna-se a expressão discursiva da teoria da crítica poética, que se fundamentava na ideia de que "apenas através de uma linguagem poética – mais próxima da linguagem originária do texto literário – é que se pode dar, para os românticos, o discurso sobre a poesia" (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 70). O texto crítico, visto dessa forma, criou novos parâmetros temporais para a relação entre a análise crítica e a obra, porque uma crítica poética não encara a obra analisada como "uma relíquia de museu, mas sim (como) algo que é encontrado sempre a partir do presente" (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 181). A ideia de crítica poética, portanto, está totalmente alinhada com o raciocínio ensaístico, sempre disposto a conferir originalidade e frescor às leituras as quais se dedica.

Como é possível depreender nas investigações de Benjamin, um importante aspecto da crítica poética é o conceito de medium-de-reflexão, que direcionou a reflexão para o âmbito cíclico infinito, formou o alicerce para a teoria das constelações de Walter Benjamin, desenvolvida no livro *Passagens* (2007), e também no Prólogo do livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (2013), o seu trabalho submetido ao exame de livre docência. Baseando-se nesse conceito, Benjamin recusa "o historicismo, o estudo superficial das fontes e um nominalismo esquematizante, oco, dominantes na história da arte e na filologia de seu tempo" (BARRENTO, 2010, p. 132). Assim, Benjamin iniciou uma oposição incisiva "ao modelo de teoria do conhecimento monológico, baseado na simples cadeia de causas e efeitos, e, portanto, de crítica também a uma concepção linear tanto do desenvolvimento do conhecimento como também do desenrolar da própria história" (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 9). A escrita ensaística e o fragmento favoreceram, na filosofia dos primeiros românticos e também na filosofia de Walter Benjamin, o rompimento com a noção de sistema dedutivo e sequencial. Para esse fim, os "saltos" na linguagem eram utilizados como método para compor um sistema cíclico em torno do fragmento. Os recursos poéticos eram trazidos para o texto crítico-filosófico, com o intuito

de renovar a linguagem e superar as palavras “decaídas”, quando estas já haviam perdido a capacidade de nomear (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 55). “Os fragmentos-sementes se unem na construção de um sistema aberto que deve, tendencialmente, conter o todo”, e, a partir deles, o pensamento crítico-filosófico se articula como uma obra aberta em constante devir, que “deveria conter em seu germe todo o saber”. O mundo é visto como um livro infinito, que abarcaria todas as ciências na tentativa de traduzi-lo (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 57).

Esses princípios também são determinantes para a compreensão do texto ensaístico, marcado pela fragmentação do pensamento concentrado no princípio de transitoriedade e incompletude. E se os primeiros românticos desenvolveram um método teórico de cunho emancipatório, que pretendia desfazer a predominância de uma concepção de conhecimento submissa às determinações da funcionalidade instrumental da sociedade industrial-capitalista, em expansão no século XVIII, a crítica ensaística contesta, na contemporaneidade, “um determinado modelo de razão e racionalidade, que está novamente em evidência na pós-modernidade” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 9).

5.3. Uma forma para a crítica – Theodor Adorno

O caráter transgressor presente na atividade crítica também encontra destaque no estudo de Theodor Adorno a respeito do texto ensaístico. Para o filósofo, a forma do ensaio configura uma estética de renovação, que pretende absorver a liberdade de espírito e, por isso, não encontrou meios de consolidar-se entre as instâncias do saber institucionalizado, justamente porque o “ensaio não permite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito” (ADORNO, 2012, p. 16). Logo no início de seu texto “O ensaio como forma”, estudo indispensável para qualquer pesquisa sobre o ensaio, Adorno refere-se indiretamente às árduas trajetórias de Lukács e Benjamin, que, apesar de terem apresentado estudos memoráveis e de inegável relevância, não conseguiram assegurar uma cátedra nas universidades alemãs, o que se atribuiu, justamente, à forma ensaística de suas escritas[5].

[5] A dissertação escrita em função do teste de livre docência que originou o livro *Origem do drama trágico alemão* foi rejeitada pela Universidade de Frankfurt e Benjamin ficou impedido de seguir carreira acadêmica, restando a ele o caminho de escritor independente. O que talvez tenha sido determinante para uma inclinação definitiva para a escrita ensaística e para a materialização de seu método, que pensou a teoria do

> Apesar de toda a inteligência acumulada que Simmel e o jovem Lukács, Kassner e Benjamin confiaram ao ensaio, à especulação sobre objetos específicos já culturalmente pré-formados, a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do "originário"; 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 (ADORNO, 2012, p. 16).

A escrita ensaística contraria a funcionalidade objetiva à qual a instituição acadêmica condiciona o conhecimento crítico-filosófico. O ensaio interrompe o propósito de organizar a trajetória histórica do saber de maneira ordenada e sequencial, o que se tornou, de certa forma, uma função fundamental da universidade. O contraste entre os interesses acadêmicos e o ensaísmo é intenso e, até hoje, mostra-se incontornável porque o ensaio, como diz Adorno, ironicamente, "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". Os conceitos, no texto ensaístico, "não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último" (ADORNO, 2012, p. 17).

O ensaio, na perspectiva adorniana, não atende às demandas do estudo científico e, por outro lado, também não é uma obra de arte – opondo-se à Lukács, que definiu o ensaio como uma forma artística –, o que não equivale a dizer, contudo, que a escrita ensaística é desprovida de recursos estéticos. Por reconhecer que seria incoerente e ineficiente "falar do estético de modo não estético", Adorno identifica no texto ensaístico valores estéticos que não são tomados de empréstimos da obra de arte, mas que se aproximam de uma autonomia estética, própria do ensaio, ao preservar seu propósito específico, os conceitos. Ao inserir, de maneira praticamente sensorial, o conteúdo em sua forma, o ensaio contraria um princípio positivista, segundo o qual o conteúdo "deveria ser indiferente à sua forma de exposição" (ADORNO, 2012, p. 18). "Na alergia contra as formas, consideradas como atributos meramente acidentais, o espírito científico acadêmico aproxima-se do obtuso espírito dogmático" (ADORNO, 2012, p. 18). Assim, quando consegue infiltrar-se no meio intelectual e acadêmico, o ensaio age contra o purismo científico, resistente a "qualquer

---

conhecimento enquanto constelação, culminando na escrita de *Passagens*, obra gigantesca, escrita em fragmentos. Já Luckács depois de diversas tentativas de finalizar um estudo dentro da lógica acadêmica, desiste da Universidade de Heidelberg, e entre participações ativas na política e na guerra, leciona na Universidade de Budapeste.

impulso expressivo" na forma de apresentação dos conceitos, pois estes deveriam ser expostos de modo puro e mais objetivo possível (ADORNO, 2012, p. 18-19). Nessa análise muito abrangente, apesar da breve extensão do texto, Adorno atenta para o risco de outro extremo na busca por uma intuição intelectual, quando "a filosofia, mediante empréstimos da literatura, imagina-se capaz de abolir o pensamento objetivante e sua história" e "acaba se aproximando da desgastada conversa fiada sobre cultura", em uma simulação de autenticidade, na qual "as palavras vibram de comoção, enquanto se calam sobre o que as comoveu" (ADORNO, 2012, p. 21).

Adorno, nesse aspecto, é mais incisivo que Georg Lukács e Walter Benjamin, ao colocar em evidência o risco de afastar-se "das obrigações do pensamento conceitual" e de perder a medida quanto ao emprego da linguagem poética no texto crítico-filosófico:

> A ambiciosa transcendência da linguagem para além do sentido acaba desembocando em um vazio de sentido, que facilmente pode ser capturado pelo mesmo positivismo diante do qual essa linguagem se julga superior. Ela cai nas mãos do positivismo justamente pelo vazio de sentido que tanto critica, pois acaba jogando com as mesmas cartas (ADORNO, 2012, p. 21).

Adorno ressalta que a linguagem "ilimitada", inclinada a resgatar uma transcendência "ancestral", inserida no "âmbito da ciência, aproxima-se do artesanato, enquanto o pesquisador conserva, em negativo, sua fidelidade à estética", sem recorrer a um empréstimo das formas da arte, mas "confessando a reificação de sua consciência" na própria forma de exposição das ideias e dos dados em análise (ADORNO, 2012, p. 21). Uma incoerência seria, apesar disso, determinar o antagonismo entre arte e ciência, já que a cultura e o conhecimento são esferas muito próximas na estrutura da sociedade. "Os ideais de pureza e asseio, compartilhados tanto pelos empreendimentos de uma ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas, e também por uma arte intuitiva, desprovida de conceitos, trazem as marcas de uma ordem repressiva" (ADORNO, 2012, p. 22). O filósofo põe o ensaio nesse lugar intermediário, que não se rende ao rigor sistemático do estudo científico, reduzindo-o à funcionalidade do projeto de progresso, mas visa potencializar justamente o caráter fluido de sua forma, para romper com a ineficiência dos métodos totalizantes, que perseguem uma verdade última e acabam por resultar em dialética estéril.

> O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribuiu dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido (ADORNO, 2012, p. 25).

O ensaio devolve ao estudo crítico-filosófico a relevância da experiência individual, indissociável do conteúdo histórico. Nesse sentido, o caráter estético do ensaio permite ao pesquisador exceder os limites do discurso puramente científico, ao mesmo tempo em que o propósito científico, também presente no ensaio, impede que o ensaísmo caia na completa abstração e perca sua capacidade de análise. O texto ensaístico não pretende ser uma construção fechada, dedutiva ou indutiva, mas uma forma mutável, efêmera e que, justamente por essas características, torna-se capaz de analisar a atualidade, visitar o passado e criar um novo pensamento. O ensaio empresta à experiência "tanta substância quanto as teorias tradicionais às meras categorias", pois faz referência a "toda história por meio de uma experiência individual, que traz em si a experiência mais abrangente da humanidade histórica" (ADORNO, 2012, p. 26).

A reflexão de Theodor Adorno a respeito do ensaio traz importantes respostas diante da tendência estruturalista, bastante influente em meados do século XX, que pretendia excluir da crítica o fator histórico e os componentes da experiência individual, para fixar toda abrangência de uma obra literária à estrutura formal. O ensaio contesta a ideia de oposição irremediável entre a verdade e a experiência histórica, ao desafiar "a noção de que o historicamente produzido deve ser menosprezado como objeto da teoria", e parte do pressuposto de que "se a verdade tem, de fato, um núcleo temporal, então o conteúdo histórico torna-se, em sua plenitude, um momento integral dessa verdade" (ADORNO, 2012, p. 26).

A história no pensamento adorniano opõe-se, fundamentalmente, à ideia de continuidade lógica, cuja racionalização sequencial de causa e efeito serviu à cristalização do conhecimento, que se converteu em instrumento de ordem abstrata e foi capitalizado em função de um sistema de domínio sobre o próprio saber humano. O ensaio é, então, um

dispositivo de escrita que, por seu caráter fluido e transitório, permite reflexões em níveis simultâneos, sem negar os pontos de divergência, mesmo que estes não possam ser solucionados no texto. O ensaio se lança ao destino impreciso do pensamento, buscando apoiar-se seguramente nos conceitos, mas carrega consigo uma ressalva: deseja-se provisório e efêmero desde sua origem. "O ensaio [...] não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório" (ADORNO, 2012, p. 27). Recusando as definições tanto como procedimento operatório quanto como ponto de partida da filosofia, o ensaio se torna um dispositivo que assume, em seu próprio proceder, o "impulso anti-sistemático" e a introdução "imediata" e "sem cerimônias" dos conceitos (ADORNO, 2012, p. 28). Assim, a potencialidade estética do ensaio teria um efeito transgressor e reagente, capaz de confrontar a crescente "instrumentação desmemoriada da ciência" e as "direções dominantes do pensamento" (ADORDO; HORKHEIMER, 2006, p. 12). Visto dessa perspectiva, o ensaio retoma o caráter positivo do esclarecimento com a criação de novas possibilidades para a reflexão crítica.

5.4. Roland Barthes, ensaio e escritura

O fator estético, que libera o texto crítico do peso sistemático dos estudos científicos, é tema recorrente na filosofia de Roland Barthes, e está diretamente relacionado às noções de "escritura", "grau zero da escrita", "textos de prazer" e "textos de fruição" desenvolvidos, principalmente, nos textos de *O grau zero da escrita*, publicado em 1953; *O Prazer do Texto*, de 1973; *Aula*, de 1978 e *O Rumor da Língua*, de 1984.

Todas essas condições que envolvem a escrita são ramificações da ideia de escritura, o conceito formulado por Barthes para designar a escrita literária, apontando a sua incontestável função histórica, no sentido de que as escolhas formais empreendidas pelo escritor põem em questão a própria existência da Literatura, estando esse trabalho diretamente relacionado a uma ideologia da linguagem (BARTHES, 2015, p. 56). Com esse conceito, Barthes procura encontrar meios de incluir na reflexão crítica as mudanças ocorridas na maneira de escrever literatura, principalmente após a difusão do romance pós-romântismo e da poesia de Stéphane Mallarmé, quando o desajuste entre a linguagem literária e qualquer noção de transcendência torna-se incontornável. Nesse estágio, a

clareza deixa de ser um valor, pois o ideal de espírito universal em progresso, caro à lógica burguesa, já tinha se desfeito. De um lado, surgem escritas dedicadas a desempenhar um papel político de militância declarada, orientada principalmente pelo ideário marxista. Do outro, negando-se à função política da escrita, escritores se convenciam de que, não havendo mais a possibilidade de a literatura comunicar utilizando a mesma lógica da cultura burguesa, ela então se dedicaria a dar forma. Uma parcela das obras de literatura volta o olhar para si, numa reiteração metalinguística que torna a questão literária um problema da linguagem e passa a dizer tudo que diz pela forma, numa "espécie de narcisismo em que a escrita dificilmente se separa da sua função instrumental" (BARTHES, 2015a, p. 9). A leitura desses textos faz surgir outras configurações de interpretação, quando deixa de existir conexão transparente com a lógica linear, e a compreensão de um texto literário não procura acompanhar uma sequência de fatos, mas apreender o efeito estético daquela composição. Quando esse movimento interno da linguagem-objeto torna-se tautológico, a linguagem lança-se contra si, num ato de anulação, uma ausência que Barthes chama, então, de "grau zero da escrita". O esforço de Barthes está em mostrar que mesmo esta forma "neutra" da linguagem estabelece uma ligação do texto com a sociedade, e que há uma função enunciativa nesse neutro, porque "não existe Literatura sem uma moral da linguagem".

> O escritor não tem a possibilidade de escolher a sua escrita numa espécie de arsenal intemporal das formas literárias. É sob a pressão da História e da tradição que se estabelecem as escritas possíveis de um determinado escritor: há uma história da escrita; mas essa História é dupla: no próprio momento em que a história geral propõe – ou impõe – uma nova problemática da linguagem literária, a escrita continua a estar cheia da recordação dos seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das novas significações. A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma recordação [...] (BARTHES, 2015a, p. 19).

Na escrita afirmativamente política, os termos significam algo em sua função social, mantendo uma identidade lexical que "lhe permite impor uma estabilidade das explicações e uma permanência de método", ligando os conceitos a um processo histórico preciso, guiado por objetivos bem definidos (BARTHES, 2015a, p. 24). Não há nenhum intervalo entre a denominação e um juízo. Esta condição direciona o texto visando à estabilidade das ideias e dos exemplos citados, estabelecendo uma lógica contínua de legitimação, desde o início dos fatos até seus efeitos mais prolongados (BARTHES, 2015a, p. 25). A escrita

política entende-se como um ato, cuja ação enunciativa possui uma função bem marcada. Assim quando uma forma de escrita é escolhida, assume-se também o posicionamento político que ela carrega, e mesmo a palavra em posição de negação, num esforço por autoaniquilar-se, possui uma atuação moral e política.

A retórica persuasiva da linguagem também está no cerne da escrita burguesa, com papel significativo na cristalização das classes, esteve diretamente ligada ao poder, responsável pela figuração de subjetividades como referência, deixando evidente a separação, por via da linguagem, entre a classe privilegiada e o homem popular. Barthes entende que a clareza torna-se uma característica da escrita burguesa, atuante na definição dos valores desta classe, ainda muito distante da linguagem espontânea do homem popular (BARTHES, 2015a, p. 53). Por servir a uma "intenção permanente de persuasão" também a escrita da Revolução romântica francesa, "tão empenhada em revolver a forma, conservou sensatamente a escrita da sua ideologia" assegurando a instrumentalidade da linguagem e mantendo "essa linguagem fechada, separada da sociedade por toda a espessura do mito literário", limitada às configurações de vida no círculo dos privilegiados (BARTHES, 2015a, p. 54).

Com o aumento da interferência do sistema funcional produtivo nas estruturas da ordenação social, a partir do final do século XIX há uma substituição do valor de uso da escrita por um valor-trabalho. Cria-se a figura do "escritor-artesão", como um operário na oficina, que talha, pole, lapida a matéria, e "este valor-trabalho substitui um pouco o valor-gênio", "cria-se o preciosismo da concisão", que diz pelo corte. Nesse momento, projeta-se todo sentido da obra na matéria, que acaba configurando condições para uma crise da forma, quando a finalidade estética já não é "suficiente para justificar a convenção dessa linguagem anacrônica, isto é, no dia em que a História tiver provocado uma disjunção evidente entre a vocação social do escritor e o instrumento que lhe é transmitido pela Tradição" (BARTHES, 2015a, p. 58). Como previsto, a escrita autorreferente também se torna preciosista, de certa forma, incomunicável e, por isso, serve a interesses sempre atentos à movimentação da cultura.

Diante desse impasse, Barthes localiza a presença de Gustave Flaubert no resgate da linguagem em seu emprego convencional, não mais ligada a um estado de vida burguesa,

nem a uma "essência universal". Em *Madame Bovary*, constrói-se uma arte que dá sinais de seus artifícios, "elabora um ritmo escrito, criador de uma espécie de encantamento, que, ao contrário das normas da eloquência falada, atinge um sexto sentido, puramente literário", com a finalidade de criar uma arte, "uma convenção clara", com formas específicas, "situada fora do pragmatismo da atividade burguesa", mas ainda "sobrecarregada com os signos mais espetaculares da fabricação", condicionando seu valor ao trabalho de feitura (BARTHES, 2015a, p. 59-62). Já nos autores que dão continuidade ao Realismo na França, Barthes vê com descrédito a preocupação em valorizar a obtenção de um ritmo expressivo para viabilizar o aceso da população média às obras do Realismo. Essa escrita "pequeno-burguesa", segundo Barthes, é retomada pelos escritores comunistas, "porque o próprio dogma do realismo socialista impõe fatalmente uma escrita convencional, encarregada de assinalar de um modo bem visível um conteúdo incapaz de se impor sem uma forma que o indique" (BARTHES, 2015a, p. 63). Assim o Realismo socialista francês, a exemplo de Garaudy, "em vez de romper com uma forma, na realidade tipicamente burguesa – pelo menos no passado –, continua a assumir sem reservas as preocupações formais da arte de escrever pequeno-burguesa", carregada de adjetivos e metáforas dispensáveis (BARTHES, 2015a, p. 64).

Autores como Rimbaud e Mallarmé, totalmente contrários à escrita enfática, dedicaram-se a "minar a linguagem", fazendo implodir os possíveis lugares-comuns, "a degeneração da linguagem", com o objetivo de renovar a linguagem e as formas de comunicar. Surgem as escritas do silêncio, que não pretendem dizer o que não possa ser dito pela forma, numa intensão de in-formar, dar forma. Em ataque ao mito literário inauguram uma linguagem que "canta a necessidade de morrer", e "acabam por recompor o que pretendia evitar, que não há nenhuma escrita que se mantenha revolucionária, e que qualquer silêncio da forma só escapa à impostura por um mutismo completo" (BARTHES, 2015a, p. 68). A linguagem posta em limites tão restritos de discursividade cai no automatismo de "formas endurecidas" e acaba por encerrar qualquer a liberdade do discurso (BARTHES, 2015a, p. 70).

É do lugar intermediário, entre os extremos da ênfase e da negação, que surge a "nova escrita neutra [...] constituída precisamente pela sua ausência; mas essa ausência é total, não implica nenhum refúgio, nenhum segredo; portanto não podemos dizer que é uma

escrita impassível; é antes uma escrita inocente" (BARTHES, 2015a, p. 69). O sujeito, na falta de sentido, se retira, ou já nasce sem nenhuma possibilidade de conexão, a exemplo do *O Estrangeiro* (1942), de Camus, criando um estilo de ausência acarretando um tema posterior no pensamento de Roland Barthes, a morte do autor.

Essa escrita que faz surgir o "grau zero" carregaria também a sua face política, pois os fatores da vida coletiva já não estariam presentes como uma "veste" que, a exemplo de Balzac, incluiu de forma grotesca no texto pequeno-burguês as marcas estereotipadas das classes marginais. No "grau zero da escrita" torna-se possível integrar totalmente "certos homens com a sua linguagem", como "espécies puras, sob o volume denso e colorido da sua fala". A conversação passa a direcionar o projeto estético dessas obras, nas quais o escritor segue "as linguagens realmente faladas", não apenas ornamentos ou impurezas deslocadas, mas reflexos de uma fala social. Assim não haveria um "fator social", mas um homem social, condensado "na opacidade de sua linguagem particular, e é a esse nível que toda a sua situação histórica se integra e se ordena realmente: a sua profissão, a sua classe, a sua fortuna, a sua hereditariedade, a sua biologia" (BARTHES, 2015a, p. 72).

Barthes vê na literatura do século XX uma trágica contradição, obrigando-a a lidar com a negação do discurso burguês e ao mesmo tempo ter apenas essa linguagem, impregnada das formas históricas da literatura, mesmo que híbridas, a exemplo do romance, mas que se estende também à poesia e ao texto de crítica. A escrita se faz do "movimento de uma ruptura e de um advento, há o próprio desenho de qualquer situação revolucionária, cuja ambiguidade fundamental é o fato de a Revolução ser obrigada a extrair daquilo que quer destruir a imagem daquilo que quer alcançar" (BARTHES, 2015a, p. 77-78). O permanente conflito em que a literatura se encontra, contudo, não é infértil, a escrita "precipita-se para uma linguagem sonhada, cuja frescura, por uma espécie de antecipação ideal, representa a perfeição de um novo mundo adâmico onde a linguagem já não seria alienada [...] a Literatura torna-se a utopia da linguagem" (BARTHES, 2015a, p. 78).

Percebe-se, pela crítica que Barthes desenvolve pondo em xeque o modelo polarizado que envolveu a escrita no século XX, que o filósofo via surgir, como reação a essa separação, um outro nível para o contraste entre a forma estética e o conteúdo político. Por agir em contraposição às funcionalidades já previstas, o "grau zero" poderia significar uma

importante potência de renovação, por estar no ambiente da criação estética, da reinvenção da forma e do contraste em relação às demandas vigentes. O ensaio está próximo desta noção de linguagem, por dedicar-se a um projeto estético que busque justamente fazer materializar na escrita a conversação de uma fala social, em que a voz do sujeito seja uma tentativa de recomposição da compreensão de si, dentro do espaço coletivo.

Com o conceito de escritura, que culmina no "grau zero", Roland Barthes organizou argumentos que indicaram a existência de um espaço discursivo criado pelo texto de literatura e seu desdobramento na crítica literária, um saber que reflete sobre um saber, que é científico, pois integra metodologias de análise, porém não adota a sistemática de outras ciências, compõe seus próprios métodos na medida em que trabalha as formas, num esforço de crítica e autocrítica. Barthes ressalta que a metodologia e a finalidade do discurso crítico "nada têm a ver com qualquer *verdade*, mas apenas com a *validade*, que é uma coerência interna do sistema" próprio de cada texto, sobre o qual se desenvolve um plano estético, num processo de criação e crítica (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 38).

Na perspectiva de Roland Barthes, a principal função do texto de crítica literária não é "descobrir e explicar o sentido de uma obra literária, mas descrever o funcionamento do sistema produtor de significação. Não o que a obra significa, mas como a obra chega a significar" (BARTHES, 2013, p. 9). Para o filósofo, a crítica literária é um saber condicionado ao alcance e às limitações da própria linguagem: "O crítico é aquele que, mais do que a obra de que fala, deseja sua própria linguagem. E o sentido dessa é tão suspenso quanto o da literatura. O que faz a boa crítica não é sua veracidade, mas sua validade, a força de sua sistemática" (BARTHES, 2013, p. 9). E quando se referiu a seus trabalhos de análise crítica, Barthes citou o ensaio como forma textual oportuna, que está entre o científico e a escritura: "E se é verdade que, por longo tempo, quis inscrever meu trabalho no campo da ciência, literária, lexicológica ou sociológica, devo reconhecer que produzi tão somente ensaios, gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise" (BARTHES, 1987, p. 7).

Ao dedicar-se mais intensamente ao texto literário, Roland Barthes expandiu suas linhas de análise para além dos métodos estruturalistas, concluindo que um texto de crítica, de tão próximo, sai carregado de estratos da linguagem em autocriação. Experiência que Leyla-

Perrone Moisés destaca na própria escrita de Barthes, quando ele, em vez de produzir "uma simples grade de leitura do texto-objeto", produzia "um novo texto tão complexo e fascinante quanto aquele que lhe servira de pretexto" (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 14). A esse respeito, a pesquisadora acrescenta:

> Barthes percebia a todo instante que o rigor da ciência dos signos nunca era suficiente para constituir um verdadeiro método científico que desse conta do signo literário. [...] A noção de escritura e a teoria correspondente vieram tirá-lo desse impasse. A literatura torna-se para ele um saber ao qual só tem acesso pela produção de um novo texto: texto mental da leitura, texto concretizado numa nova obra literária. Texto ao qual o sujeito não preexiste como sujeito-que-sabe, mas na produção do qual o sujeito se cria e se recria, numa significância infinitamente aberta (PERRONE-MOISÉS, 2004 p. 14).

O corpo do ensaio, devido ao formato receptível aos recursos estéticos da linguagem, coincide com as funções da escritura, em seu efeito ideológico e estético, passando a ser o dispositivo de escrita mais frequente na crítica literária, contribuindo para o desenvolvimento de uma linguagem coerente com as demandas da crítica literária, capaz de favorecer caminhos sempre renovados para as investigações epistemológicas dedicadas à literatura. Ao mesmo tempo, o ensaio garante a fluidez e coerência que confessam o desejo de encontrar leitores e de ser uma leitura que inclua o prazer ao saber.

> Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seu gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 2015b, p. 21).
>
> O prazer é, portanto, ora extensivo à fruição, ora a ela oposto. O texto da fruição é apenas o desenvolvimento lógico, orgânico, histórico, do texto de prazer (BARTHES, 2015b, p. 27-28).

Leyla Perrone-Moisés, para caracterizar a escrita de Roland Barthes, destaca justamente a contribuição do ensaio para o exercício do pensamento barthesiano, ao formar esse espaço de encontro entre o prazer do texto e a fruição: "O *sabor* de Barthes é a sua qualidade de escritor, sua capacidade de introduzir o estranhamento da fórmula artística (surpresa e prazer) no gênero ensaístico que ele pratica e renova: o jogo com os significantes, a polifonia de uma enunciação sutil" (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 16). Assim, por priorizar o modo de dizer, o ensaio impede que o texto crítico caia na "tagarelice" absoluta,

“essa espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura. [...] Quando um texto se constitui fora de qualquer fruição [...] é em suma um texto frígido” (BARTHES, 2015b, p. 10). O princípio de prazer do texto traz substância ao texto crítico ensaístico e atua na criação de uma área de saber específica, a crítica literária. Por isso, o ensaio encobrirá sinais de obrigatoriedade ou funcionalidade prática; é o texto que, mesmo que seja escrito sob as exigências da necessidade, manterá a fluidez do movimento da reflexão pessoal e agregará às peculiaridades do texto de prazer a autenticidade do pensamento autoral, quando o ensaísta registra no texto as marcas de suas experiências, através da singularidade de seu pensamento. O ensaio é a forma textual que dá crédito ao que o crítico, enquanto indivíduo pensante, ainda tem a dizer. Também no ensaio “perdido no meio do texto (não atrás dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor” (BARTHES, 2015b, p. 35).

Com a publicação do texto “A Morte do Autor”, de Roland Barthes, em 1968, e com a conferência de Michel Foucault, intitulada “O que é um autor?”, de 1969, consolidava-se uma nova diretriz para a crítica literária: deveria ser afastado do estudo crítico-teórico tudo que não estivesse relacionado à obra literária enquanto estrutura textual, tudo que não fosse próprio da linguagem literária. Barthes e Foucault, em diálogo com a metodologia estruturalista, viam no autor a figura centralizadora das ciências sob as quais a teoria literária esteve subjugada. Em torno do autor se ramificavam as análises de cunho historiográfico, psicológico ou sociológico, que, segundo os filósofos, direcionavam a teoria e a crítica da literatura para outros interesses que não visavam à obra enquanto texto.

A figura una e centralizadora do autor, regente dos fatos e pensamentos narrados, presente na literatura romântica e realista, foi desfeita após o modernismo. A literatura, segundo Foucault, “se libertou do tema da expressão: ela se basta em si mesma” (FOUCAULT, 2001, p. 268). Não há mais sentido em buscar identificar “através dos textos um pensamento ou uma experiência” do autor. O texto se desvencilha da investigação autoral e o crítico “deve analisar a obra em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas” (FOUCAULT, 2001, p. 268).

Na concepção de Roland Barthes, está na linguagem todo sentido da literatura, o fator que faz da escritura “a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 57). À

“nova crítica” caberia, portanto, reconhecer a escritura como “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57), pois a literatura, enquanto exercício do símbolo, é isenta de agir diretamente sobre o real; logo, “produz esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2004, p. 57-58). Esse texto incisivo propôs à atividade crítica o abandono do princípio genealógico que regia não apenas a crítica literária, que buscava investigar a “pessoa” do autor, “sua história, seus gostos, suas paixões”, mas a própria consciência dos autores de literatura, propensos a fundirem-se à obra. Barthes procurou apontar as falhas desse impulso biográfico, que reduzia a crítica literária à “explicação da obra”, viciada em identificar no texto ficcional “a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua confidência” (BARTHES, 2004, p. 58).

A teoria de Barthes não atribui essa mudança de paradigma apenas à abordagem da crítica, e identifica na literatura a relevância das obras de Stéphane Mallarmé, Paul Valéry e Marcel Proust, que já apresentavam “impessoalidade prévia”, um fator bastante alinhado com a noção de “grau zero da escrita”, concentrado no esforço por renovar o discurso literário, afastando-o do tom enfático do alinhamento das obras às funções históricas da escrita, tais como a cristalização da ordem burguesa ou a militância política. Ainda em 1953, no texto *O grau zero da escrita*, Barthes viu na poesia de Mallarmé certa esterilidade da linguagem, que se movia num processo de autoaniquilamento. Posteriormente, no ensaio “A morte do autor”, de 1968, o filósofo direciona seu olhar para a figura do autor, que se apaga juntamente com a discursividade dos versos. Assim, na poesia de Mallarmé estaria “a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado o seu proprietário”, e, nesse momento, é “a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 59). Na prosa, Barthes dá relevo às narrativas de Proust, nas quais o caráter aparentemente psicológico adquire níveis muito complexos, e tornam mais turva “a relação do escritor com as suas personagens”, fazendo “do narrador não aquele que viu ou que sentiu, nem mesmo aquele que escreve, mas aquele que vai escrever”. Recursos que promovem “uma inversão radical: em lugar de colocar a vida no seu romance, como tão frequentemente se diz, ele fez da sua própria vida uma obra de que o livro foi como o modelo” (BARTHES, 2004, p. 59-60).

Nota-se, contudo, que o papel de agente consciente e atuante na composição da escrita permanece como elemento definidor nas obras às quais Barthes faz referência. É importante, então, salientarmos que a autoria não é apagada das obras. O autor permanece inscrito em sua obra por meio das marcas de seu trabalho com a linguagem, e também está indissociável dos extratos ideológicos, éticos e estéticos presentes na obra. Deixa de importar o autor enquanto unidade subjetiva, cuja trajetória linear poderia ser identificada em sua obra, mas eleva-se a figura do autor que, na materialidade de sua escrita, ressalta sua presença enquanto sujeito que ora se desmembra ora se recompõe. Cinco anos depois da publicação de "A morte do autor", Barthes refere-se novamente à figura do autor no livro *O prazer do texto* (2015):

> Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura "eu não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no "tagarelar") (BARTHES, 2015b, p. 35).

Nas últimas décadas, a teoria literária e a crítica, diante de obras que sinalizam para a inserção substancial de dados empíricos ao corpo do texto, voltam a refletir sobre a função do autor no texto literário. Esse fortalecimento da presença autoral remete à ressalva de Foucault, quando o filósofo atenta para o fato de que, em alguns momentos da história e em determinados discursos, a função autor torna-se mais relevante: "há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função 'autor', enquanto outros são dela desprovidos" (FOUCAULT, 2001, p. 274). A função autor como elemento a ser analisado em uma obra é "característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 2001, p. 274). A ideia de autor, entendida como indissociável do texto, está sujeita a alterações ao longo do tempo, e, em alguns momentos da história, a função autor se torna mais evidente em determinados discursos, tais como as autobiografias, as publicações de livros em formato de diário e os romances de caráter confessional. O surgimento da ideia de autor, lembra Eurídice Figueiredo em *Formas e variações autobiográficas*, "está associado ao humanismo moderno, que começou no Renascimento e deriva da ideia mesma de "pessoa humana" (FIGUEIREDO, 2013, p. 16). Em outros momentos, principalmente nos desdobramentos do Modernismo, a literatura afastou-se da

postura intimista, de caráter expressivo e individual, e dispôs-se a compreender sua ação na coletividade, inserindo o texto literário nos produtos culturais que contribuem para a reflexão permanente sobre a sociedade. Nesse mesmo período, a literatura recebeu influências da teoria das formas de Georg Lukács, em diálogo com a Escola de Frankfurt. Essa teoria equilibrava duas esferas conflitantes na arte e na literatura: a responsabilidade ética com as questões sociais e as prioridades estéticas da literatura, enquanto arte da palavra. Ambas as referências conceituais viam submergir as expectativas individuais, num fluxo do qual se esperava que juntamente com as marcas incisivas da presença empírica do autor, se apagasse também o discurso de sustentação da sociedade burguesa, cessando a disseminação de sua conduta e de seus privilégios. Assim, o texto literário já não estava centrado nas experiências do autor e em seu domínio sobre as direções do enredo. Um efeito provável do sentimento de catástrofe social das guerras, além do domínio totalitário e imperialista. Realidade que tornava nítida a impossibilidade de controle individual da própria vida, denunciava a ideia de administração racional pelo progresso, e assim, pela obstrução, projetava o olhar para o externo, tornando irrelevantes as trajetórias narradas por um viés pessoal.

Nesse sentido, Foucault considerou que "na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer" (FOUCAULT, 2001, p. 268). A mudança de perspectiva das narrativas e também da poesia, que abolia o verso e o lirismo, torna evidente o "apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve" e "a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência" (FOUCAULT, 2001, p. 268-269).

Se na contemporaneidade a voz do autor novamente ganha destaque, esse fato representa uma nova virada na perspectiva autoral. No Brasil, esse segundo momento de destaque para a *escrita de si* está relacionado, conforme disse Diana Klinger no livro *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica, "aos anos de transição ou da recuperação democrática nos países do Cone Sul que sofreram as ditaduras militares dos anos 70 e 80" (KLINGER, 2007, p. 24). No entanto, a aproximação entre o "eu ficcional" e o "eu autoral" "não responde a uma autocontemplação narcisista, senão que a experiência pessoal relatada traz como pano de fundo problemas de ordem filosófica, social e política:

o testemunho autobiográfico se pretende como testemunho de uma geração" (KLINGER, 2007, p. 24). Os textos memorialísticos na América Latina procuram a "identidade pessoal, ameaçada tanto pelo exílio quanto pelas rupturas familiares causadas pela repressão política, com as apropriações ilegais de crianças e as mudanças de nomes nos registros" (KLINGER, 2007, p. 24).

> Na escrita de si dos anos da pós-ditadura se produz, então, uma inversão com relação à escrita do século XIX e do modernismo, pois a memória não é mais dispositivo a serviço da conservação dos valores de classe, mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores (KLINGER, 2007, p. 25).

Esse autor que retorna, no entanto, não abriga em si a mesma função da antiga tradição, na qual a obra era "propriedade" do autor e toda tentativa de analisar um livro deveria passar pela trajetória historiográfica e biográfica de quem escreveu. As marcas de autoria reconhecidas e estudadas pela autoficção são perpassadas pela descentralização da existência, conforme ressalta Fabíola Padilha (2011), ao dizer que não se pretende "[...] exumar o autor como um sujeito uno e monolítico, cuja integridade seria decalcada na escrita [...]. Pelo contrário. O que no campo atual dos estudos literários vem sendo chamado de 'retorno do autor' alinha-se paradoxalmente à desconstrução da identidade perficiente" (PADILHA, 2011, p. 3). O sujeito que se avista nos textos ficcionais, biográficos ou ensaísticos, não está emoldurado em uma figura coesa, de identidade plana. Essa dobra que direciona novamente o olhar para si experimenta o estranhamento incontornável, para projetar ali a distância necessária a toda reflexão crítica. Como também explica Diana Klinger, "o 'retorno do autor' não se opõe, mas, pelo contrário, dá continuidade à crítica do sujeito, mostrando sua inacessibilidade" (KLINGER, 2007, p. 38). Trata-se de um sujeito que ganha notoriedade pela ausência de definição e centralidade. Não seria, portanto, "um retorno de um sujeito pleno no sentido moderno, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da 'literatura do eu' a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade" (KLINGER, 2007, p. 38). Nessa perspectiva, o texto literário é construído em um espaço de autorreflexão, no qual o autor passa a ser sujeito e objeto de sua obra, ao longo da qual ele também está se construindo. A escrita de si como autocrítica se aproxima da escrita ensaística devido à inclinação para reflexão sobre a trajetória do próprio pensar, como revisão dos caminhos traçados nas argumentações e diálogos com leituras anteriores, o que

inclui a forma de entender-se dentro do processo de produção do pensamento crítico e literário.

O próprio Roland Barthes, que anunciara a morte do autor alguns anos antes, desenvolve em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1976) a escrita ensaística associada a aforismos e elementos autobiográficos, por meio de um hibridismo de gêneros que mistura ensaio, romance, fotografia e recordações pessoais (FIQUEIREDO, 2013, p. 20). Esse livro, devido à importância que Roland Barthes representou para os estudos estruturais do texto, marca a volta do sujeito para a literatura. No romance ensaístico, autocrítico e autobiográfico, o entendimento de si como sujeito não exterior à própria obra fica evidente, pois quando Barthes dedicou-se a escrever uma crítica da própria obra não pôde negar que se reconheceu no texto:

> [...] seria interessante – para não dizer divertido – pedir a um escritor que fizesse um dia a própria crítica da sua obra. Concebi este livro com este espírito, como uma espécie de gag, de pastiche de mim mesmo, permitindo todos os divertimentos de um desdobramento. Contudo, ao lançar-me ao trabalho, tudo mudou; puseram-se problemas sérios de teoria e de prática da escrita, tornando um pouco irrisório o simples jogo previsto à partida. Dei-me conta (não imediatamente) de que se me oferecia para encenar, se assim se pode dizer, a relação que pude ter com a minha própria imagem, quer dizer, o meu "imaginário"; e como a minha obra pretérita é a de um ensaísta, o meu imaginário é um imaginário de ideias (BARTHES, 1976, contracapa).

Durante o período de apagamento do autor, a crítica literária, envolvida com os modelos formalistas de análise em meados do século XX, deveria limitar-se à análise do texto narrativo ou poético enquanto estrutura de signos linguísticos, afastar-se de qualquer vestígio de análise impressionista, evitar a todo custo a avaliação do percurso historiográfico da obra e ser cuidadosa para não tomar como fundamento outras ciências, tais como a filosofia, a psicologia ou as ciências sociais, em vez de recorrer às teorias da literatura como ciência autônoma e metalinguística. No entanto, a crítica literária, que se esforçou para compreender-se como ciência do texto, não pôde ignorar que no texto literário, em sua corporeidade e desdobramentos éticos e estéticos, há um sujeito que, mesmo partido e volátil, lança uma voz particular, tornando-se, novamente e de outra forma, importante para a compreensão da obra.

O retorno do autor como aspecto relevante para a análise da obra literária também se aplica ao texto de crítica. Os métodos formalistas contribuíram para a ampliação do valor

epistemológico dos estudos da crítica literária. No entanto os limites da estrutura formal implicaram também um engessamento de técnicas que tornaram o texto crítico vulnerável às demandas da produção editorial, inserido na crescente multiplicação de textos estéreis. Os traços da autoria trazem de volta ao texto de análise literária a figura do crítico que assume as direções de sua reflexão sobre a obra, e mostra-se presente nos desdobramentos da atividade crítica no meio cultural e político. Não significa que o estudo crítico tenha retomado o método interpretativo impressionista, mas fica evidente, sobretudo pela escrita ensaística, que o crítico volta a inserir na análise estrutural do texto a sua experiência de leitura.

> Tendo a subjetividade como essência e problemática, o duplo aspecto do ensaísta como artista de expressão (estética) e incitador de idéias, ele escreve porque precisa comunicar algo: a escrita é sua razão de ser, mas de uma maneira em que o eu do ensaísta articula suas problematizações acerca dos objetos de maneira pessoal – ensaísta e ensaio são inseparáveis – e o eu terá primeiro plano na criação artística (KOVALSKI, 2011. p. 3).

O crítico ensaísta não se conforma com a obediência às metodologias fixas e não condiciona o fluxo do seu pensamento à exigência de citação de outro autor para assegurar uma legitimação prévia. Na escrita ensaística o crítico faz citações sem aspas, como sugere Walter Benjamin em *Passagens* (2007), pois está prevista nas definições do ensaio a reflexão sobre o que já foi tratado, não havendo pretensões de ineditismo. O ensaísta assume o risco, a provisoriedade e a incompletude para privilegiar a autenticidade da reflexão e do seu projeto estético, pois o modo como se diz é tão importante para o ensaio quanto o conceito pelo qual o conteúdo se aplica. O ensaio crítico, assim como a obra de arte analisada por ele, traz juntamente com sua incompletude a provocação, quer prolongar a inquietude do pensamento, em múltiplas conexões. Dessa forma, o caráter inacabado inerente à obra de arte, encontra na crítica o seu complemento, mas esse suporte também não ambiciona esgotar as significações da obra de arte. Ao falar esteticamente do estético o ensaio integra a constelação de ideias em torno da obra, e incita novas leituras para dar continuidade à reflexão infindável.

REFLEXÕES

6. REFLEXÃO ENSAÍSTICA NA LITERATURA, ESTÉTICA LITERÁRIA NO ENSAIO

> O ensaio é uma forma de percepção do real que, suspendendo as verdades sobre a essência dos objetos do mundo, e embora não possuindo ainda um saber que preencha este vazio, vai construindo seu novo universo.
>
> (Manuel da Costa Pinto)

> A escrita é um processo de criação, não de aplicação de ideias.
>
> (Jacques Rancière)

A ideia de que a reflexão crítica era atividade exclusiva dos textos crítico-filosóficos começa a perder força na era moderna, com a revisão dos gêneros clássicos[6]. Os estudos greco-romanos, medievais, renascentistas, barrocos, classicistas e românticos deram continuidade a essa sistematização dos gêneros e, a partir das novas configurações sociais e simbólicas, acompanharam o desaparecimento de alguns deles, como a tragédia e a epopeia, assim como viram surgir novas estruturas para a poesia lírica. O modernismo promoveu a contestação de todas as "formas puras", expondo obras que atacavam tais modelos e concepções, utilizando-se da paródia para fazer emergir recursos já esvaziados de valor estético, como a exaltação do belo, e a profanação das redomas responsáveis por guardar a aura artística das obras, com contestação da lírica e a negação do verso.

---

[6] A identificação dos gêneros clássicos tem início nos registros de Platão na *República* (1997), organizados como diálogos de Sócrates e seus interlocutores sobre a administração da cidade, nos quais organiza argumentos para fundamentar a ameaça de instabilidade representada pelos poetas e suas obras consideradas imitativas, por simularem a aparência das coisas. Não há uma definição categórica, mas, em diversos momentos desses diálogos, Platão apresenta elementos que permitem identificar as formas das escritas poéticas, sendo possível distinguir os textos líricos, épicos e dramáticos (tragédia e comédia). Aristóteles retoma a temática dos gêneros literários e desenvolve um estudo da natureza dessas manifestações poéticas, descreve os elementos que compõem a épica, a lírica e o drama, procurando compreender também o trabalho com a linguagem, os recursos de ritmo, métrica, melodia e combinação de sentidos, identificando a literatura como a arte da palavra. Assim as formas da literatura antiga, nas concepções da cultura grega, são sintetizadas em *poesia lírica*, cuja elocução está mais próxima da música, aparecendo nas formas de elegias; a *poesia épica*, heroica, voltada para a trajetória de personagens virtuosos, cujos feitos representem a elevação dos valores de prestígio; e a *poesia dramática*, produzida para a encenação das ações humanas em seu exercício materializado como fenômeno, que se ocupava de narrar a trajetória de homens nobres na tragédia, deixando evidentes os extremos que condicionam a vida humana, e a mediocridade das existências na *comédia* (ARISTÓTELES, 2000, p. 38-42).

Na literatura contemporânea, o que se observa é a maleabilidade dos contornos que definiam um gênero e identificavam as diferenças em relação a outros. Há um trânsito livre entre as formas oferecidas pela história da literatura, tanto no trabalho de fazer ressurgir traços relevantes da tradição clássica e combiná-las com outros gêneros, quanto em criar estruturas que dissolvem as principais linhas definidoras, tornando palpáveis as rupturas para criar textos que são "anti-gêneros", como o *Processo*, de Franz Kafka, o *Ulisses*, de James Joyce, a escrita de Samuel Beckett, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e o *ciber-poema*.

O estudo dos gêneros está, conforme Georg Lukács e Walter Benjamim, condicionado ao fator histórico e seu efeito na consciência humana, na maneira de o imaginário lidar com o tempo, com as alterações das conexões do imaginário e a experiência compartilhada. Nesse sentido também se expandem os espaços para a inserção de reflexão de cunho crítico-filosófico no texto literário, intensificando-se as referências à condição humana diante das mudanças estruturais da ordem social como consequência da urbanização, da mercantilização do trabalho, e dos acontecimentos que descortinaram os valores morais, diretamente ligados às relações de poder. Esses abalos expuseram a complexidade da condição humana, a falta de fundamento e equilíbrio que envolve todas essas questões, denunciando, assim, a fragilidades da ideia de progresso.

Nesse mesmo percurso histórico, a filosofia redefine seus propósitos e formas, erguendo no fim do Renascimento os *Ensaios*, de Michel de Montaigne, os tratados do Iluminismo, culminando também na mobilização dos pensadores românticos, conduzida por Johann Fichte, Novalis, Friedrich Schlegel e Friedrich W. J. Schelling. Conforme vimos no capítulo anterior, os precursores do Romantismo dedicaram-se a resgatar a finalidade reflexiva da filosofia, desmembrar o hermetismo da dialética, privilegiando o fragmento, o aforismo e o ensaio para atender aos pensamentos que também se realinhavam. Dessacralizar os gêneros significou trazer coerência para a escrita que deslocava o vértice de toda investigação, deixando de obstinar a comprovação de uma verdade, para assumir que todo objeto de análise é inconstante, muitas vezes contraditório e irrelevante. Esses pensadores, então, idealizaram uma poética da reflexão filosófica, aproximando-se mais da argumentação fundamentada na experiência do que na experimentação metodológica de dados, mais poética do que científica, conforme expressão de Schelling:

> A filosofia também é poesia, mas não tão inconvenientemente a ponto de ressoar apenas a partir de um único sujeito. Ao contrário, ela é uma poesia interior, implantada no objeto, tal como a música das esferas celestes. Pois, originariamente, é a coisa que é poética, só depois o é a palavra (SCHELLING, 2010, p. 47-38).

Como o ensaio está diretamente ligado à maneira de escrever, o esforço por encontrar uma linguagem que traga para a expressão do sensível o raciocínio sobre o tema é uma preocupação. Trata-se de uma estética do pensar, lembrando as definições de Liliane Weinberg, em *Situación del ensayo* (2006). Ensaiar é uma forma de olhar as coisas, e de colocá-las à vista, de si e do outro. Um convite ao diálogo, à continuidade e à criação. E por estarem envoltas por esta flutuação de formas, sempre impactadas pelo vão entre o ver e o sentir, o sentir e o pensar, o pensar e o imaginar, o imaginar e o escrever, o ensaio não se dissocia da literatura, e a literatura não abre mão da reflexão ensaística.

Passaremos, neste capítulo, a leituras que almejam, mais diretamente, identificar esses pontos de encontro na literatura brasileira, recorrendo a uma seleção fadada à incompletude, como o próprio nome denuncia, mas que permite acompanhar por meio de recortes muito direcionados, a confluência desses discursos que se equilibram na diferença, por serem dispositivos que se compreendem justamente pela coexistência de múltiplas esferas em sua composição, num permanente jogo de sustentação em convergências nem sempre planas. Para conferirmos maior significação ao estudo, elencamos alguns vértices fundamentais do ensaio, que orientam também a literatura.

O ponto de partida será acompanhar a formação do discurso crítico, cujos primeiros passos significativos se deram no Romantismo, com a movimentação dos próprios autores, como desdobramento e continuidade do trabalho de criação. Na sequência, a atenção se volta para o olhar arguto de Machado de Assis, ao indicar as preocupações fundamentais para a escrita literária que se estrutura. Nas figuras de Aluízio Azevedo e Lima Barreto contemplaremos um aspecto fundador do ensaio, a abertura para a reflexão social, diagnóstico e denúncia. Chegando ao Movimento Modernista, visitaremos a escrita de Mário de Andrade, na qual ressoam, no mesmo tom, a militância e a estética vanguardista.

6.1. Expressões críticas no romantismo brasileiro

Do empenho dos autores do movimento romântico em empreender um sistema literário nacional, com o trabalho não apenas de criação, mas também de promoção das condições necessárias para fundar uma comunidade intelectual capaz de gerir e impulsionar a escrita e a leitura de textos de literatura ergue-se também a atividade crítica. Em torno desse objetivo, grupos de intelectuais se reuniam nos salões da elite burguesa dos centros urbanos, que se formavam principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Tal projeto, encorajado pelo início do processo de descolonização do Brasil, envolveu autores como José de Alencar, Gonçalves Dias e Bernardo Guimarães, que desenvolveram uma avaliação da literatura já produzida no país, e traçaram como principal objetivo encontrar fundamentos para uma identidade cultural independente do veio colonizador.

Assumindo essa perspectiva, a escrita literária no Romantismo busca os recursos expressivos que a época lhe pede. Assim a poesia assume o verso discursivo, tanto na tentativa de compreensão sincera das emoções, a exemplo de Gonçalves Dias, quanto na poesia de dicção política de Castro Alves, ao denunciar a despretensão ética das instituições da administração pública, tornando-se incômodo também para a classe intelectual, ao deixar evidente o abismo social pelo qual a literatura haveria de passar, não mais distraidamente. Na prosa, o romance se revelou o gênero de maior afinidade com as possibilidades da estética romântica, principalmente por suprir a necessidade de fala, discursividade essencial para uma literatura que se formava a partir de tantas contradições e que ainda almejava edificar uma consciência de identidade, movida pelo próprio esforço autocrítico. E, assim como aponta Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos (2014), “as contradições profundas do Romantismo encontraram neste gênero o veículo ideal. A emoção fácil e o refinamento perverso; a pressa das visões e o amor ao detalhe; os vínculos misteriosos, a simplificação dos caracteres, a incontinência verbal” (CANDIDO, 2014, p. 430). Os literatos, influenciados pela ideologia positivista do francês August Comte, entusiasmaram-se com a possibilidade de liderar a comunidade intelectual que se formava no país, queriam expandir as produções literárias, aproveitando a recente instalação da imprensa, porque viam na cultura letrada um papel central na superação da defasagem do Brasil em relação às nações europeias. Paradoxalmente, o nacionalismo romântico era fortemente influenciado pelo impulso transformador que

motivou os revolucionários franceses. Devido à tarefa de formação assumida no Romantismo, a escrita prezava pela transparência das enunciações, pelas reflexões espontâneas sobre o cotidiano, tornando evidentes os personagens-tipo, os valores sociais e as práticas para a manutenção desses valores.

> Lugares, paisagens, cenas; épocas, acontecimentos; personagens-padrões, tipos sociais; convenções, usos, costumes – foram abundantemente levantados, quer no tempo (pelo romance histórico, que serviu de guia), quer no espaço. Uma vasta soma de realidade observada, herdada, transmitida, que se elaborou e transfigurou graças ao processo normal de tratamento da realidade no romance: um ponto de vista, uma posição, uma doutrina (política, artística, moral) mediante a qual o autor opera sobre a realidade, selecionando e agrupando os seus vários aspectos segundo uma diretriz (CANDIDO, 2014, p. 431).

Entendemos, com esta análise de Antonio Candido, que pensar sobre a realidade e tentar compreender as forças instaladas nas configurações sociais fazia parte do exercício de escrita desses autores, também envolvidos na movimentação política, que redistribuía cargos, prioridades e criava novas instituições. Na heterogeneidade do romance, havia espaço também para a descrição da realidade, com o intuito de formar uma consciência patriótica, visto que os românticos possuíam um "senso de missão, um intuito de exprimir a realidade específica da sociedade brasileira", assumindo de fato uma responsabilidade com a formação cultural (CANDIDO, 2014, p. 434). A noção de país desses escritores, no entanto, ainda estava bastante limitada ao ambiente privilegiado em que viviam, os centros urbanos, ou que idealizavam, a partir da referência europeia. Devido a isso, foram levados, na primeira fase romântica, a tentar resgatar um passado nacional genuíno, sob os parâmetros da inocência perdida, e encontraram no índio esta figura representativa. Mas eram inúmeras as contradições. Os escritores românticos não conheciam a fundo as línguas indígenas, nem as normas ou as experiências culturais dessas civilizações; os autores brasileiros queriam desvencilhar suas obras da tradição portuguesa, mas o caminho escolhido foi a adoção de parâmetros do romantismo francês, orientado pelas ideias de François-René de Chateaubriand. Na referência francesa encontraram os anseios de autonomia e progresso; e na estética do romantismo alemão, a potência da palavra, o valor simbólico da poesia, o ideal de unidade, e também a valorização da reflexão primordial, caros ao grupo de Schlegel e Novalis. Os enredos, então, eram determinados pelo imaginário dos autores de formação europeia, desconsiderando-se, muitas vezes, o imaginário cultural dos índios, como ocorre em *O Guarani*, de José de Alencar. Nessa procura por um passado genuinamente brasileiro ficou evidente que a colonização

transformou-se em fator irremediável, e que qualquer tentativa de compreensão passaria pelo crivo de uma cultura imposta, mas que já estava assimilada nas configurações sociais e no imaginário dos autores e também do público leitor brasileiros. A esse respeito Leyla Perrone-Moisés, no estudo "Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina", aponta para o fato de o conceito de nação ser um conjunto de imagens provenientes de metáforas, e que, no caso dos discursos identitários dos povos da América-latina, a composição desta autoimagem "depende sempre do outro europeu, quer seja para imitá-lo, quer para rejeitá-lo" (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 33). O que se deve a fatores como a origem da língua, e as orientações lógicas desta língua, a formação intelectual eurocentrista e a situação de apagamento cultural em que foram colocados os povos indígenas e negros no Brasil, condição que começa a ser revelada apenas no final do século XX, com o espaço conquistado pelos Estudos Culturais, incluídos também nas linhas de pesquisas sobre a literatura[7].

Levando em conta esse contexto, fundar um nacionalismo genuinamente brasileiro e, ao mesmo tempo, fazer o ideário do Romantismo europeu atravessar o atlântico seriam tarefas que encontrariam dificuldades de adaptação insolúveis. O Brasil era um país prioritariamente rural, escorado na barbárie escravista, almejava alcançar o desenvolvimento, mas excluía do meio educacional e cultural quase a totalidade de sua população (o que ainda faz sentido no século XXI). No decorrer do movimento, uma maneira de dar sentido aos anseios primordiais do Romantismo parece ter sido reforçar o caráter político das obras românticas. Atreladas a uma narrativa bastante comprometida

[7] Nesse mesmo texto, Leyla Perrone-Moisés direciona críticas e ironias às ideias de afastamento da cultura europeias, principalmente da referência portuguesa, devido a fatores insuperáveis da colonização e da integração cultural da classe burguesa às configurações dos países europeus, chegando a dizer que "os primeiros letrados da América Latina, formados nas universidades das metrópoles, sentiam-se, em seus próprios países, como europeus exilados" e que "Os poetas do século XVIII queixavam-se dos nossos rios, à beira dos quais nenhuma ninfa resistiria ao calor e aos mosquitos" (PERRONE-MOISÉS, p. 31). Essas refutações direcionam-se inicialmente aos autores do Romantismo, mas se encaminham para as pesquisas dos Estudos Culturais. Embora os contrastes sejam bastante complexos para serem tratados numa breve nota, importa dizer que, tanto na trajetória romântica, quanto nos estudos das minorias fortalecidos no final do século XX e na contemporaneidade, o argumento da língua é algo bastante evidente que não deixa esquecer a impossibilidade de um apagamento da referência europeia. A busca, tanto dos românticos, quanto das linhas de pesquisa voltadas para a revisão dos cânones é justamente cobrar a presença dos estratos culturais dos povos explorados, e até mesmo dizimados, nos espaços que detém a produção e difusão do saber-poder como forma de integração e participação nesses espaços, e de nutrir ações fundamentais para a expansão dos direitos democráticos. Não se trata de qualquer pretensão de caráter homogêneo, de substituição de uma totalidade por outra, mas de composição plural. São compreensíveis as preocupações com as possibilidades de se reduzir (ainda mais) os bens culturais desses povos a categorias secundárias, identificando apenas os "desconcertos", reforçando estigmas de assepsia das esferas dominantes, é um risco que requer atenção, mas o silêncio é capaz de esconder ainda as senzalas.

com os dados empíricos, mas diante de configurações sociais muito complexas, o que os autores fizeram foi realizar tentativas, permitir o erro, próprio da assimilação de novas formas, resultando em publicações cuja trajetória cronológica torna perceptível o trabalho autocrítico. O que pode ser identificado nas obras de José de Alencar, principalmente na diversificação de temas ao abordar questões sociais. O período era de transição, a tradição clássica simbolizava a cultura da antiga metrópole colonizadora, com a qual haveria de se romper. O objetivo, então, era encontrar uma origem puramente brasileira, o início do qual a cultura nacional partiria numa genealogia em direção ao futuro, traçando uma linha idealizada nas ideias de evolução e progresso. Além disso, era necessário dar passos adiante, ainda com a ideia de unidade e formas puras, criando novas estruturas capazes de caracterizar uma literatura propriamente brasileira. No lugar dos gêneros clássicos que remetiam às formas dos discursos da Colônia, críticos como Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva, Joaquim Norberto e Santiago Nunes Ribeiro estavam instigados pela possibilidade da criação livre, independente de modelos, a partir de sugestões da obra, do mundo e do espírito. Esta produção fazia movimentar as páginas literárias de jornais e revistas como *Jornal do Comércio*, *Revista Popular* e *Minerva Brasiliense* (CANDIDO, 2014, p. 643-644).

No entanto, a motivação para uma reação formativa e criadora de novos parâmetros, ambientada numa estrutura em dissolução, resultou, inicialmente, em ensaios que não excediam os limites do resumo, da investigação biográfica, da interpretação do enredo, dos resumos da obra, ou da compilação de referências aos valores mais elementares do Romantismo, destacando a poeticidade da cultura indígena e a necessidade de uma literatura independente de Portugal. Embora não tenham alcançado outros fatores das obras literárias que não fossem as diretrizes da formação da literatura nacional, a atuação dos críticos desempenhou um importante papel no encaminhamento inicial da compreensão de literatura brasileira, pois enriqueceram as discussões em torno da produção indígena de poesia, mesmo sob orientação catequética, e identificaram pontos essenciais para a construção de uma identidade literária iniciada no Romantismo, que se cristalizaram como marcas fundadoras na história da literatura brasileira. Conforme diagnóstico de Antonio Candido, apesar dessa relevante contribuição, foram os próprios autores das obras literárias que deram passos adiante, superando os impasses entre a tradição fundadora e a procura por originalidade.

Álvares de Azevedo foi o primeiro a declarar-se contra os esforços para afastar a literatura romântica da tradição portuguesa, e, consequentemente, de toda escrita produzida no Brasil antes do Romantismo. O autor de *Noite na taverna* (1855) reconhecia que a literatura brasileira estava essencialmente atrelada à cultura europeia, a começar pela língua oficial. Uma escrita original incluiria também essa referência, principalmente para desenvolver-se almejando alcançar valor literário universal. O discurso reflexivo de Álvares de Azevedo esteve presente em ensaios nos quais analisa obras ou perspectivas específicas do âmbito literário, a exemplo de "Jacques Rolla", "Literatura e civilização em Portugal" e "Carta sobre a atualidade do teatro entre nós" (AZEVEDO, 2000). O discurso literário de Álvares de Azevedo, tanto na ficção, quando na crítica, privilegiava os elementos de composição estética. Assim, até mesmo nos textos críticos, em que busca entender uma identidade nacional, a investigação é pautada pela identificação das múltiplas referências que compõem os aspectos estruturais da escrita e seus desdobramentos, conforme desenvolve no ensaio "Literatura e civilização em Portugal". Tais parâmetros também se tornam o norte de suas avaliações sobre a produção literária brasileira, apontando sua inegável ligação à tradição portuguesa, pois considera que "a literatura de um povo era influída, como um líquido noutro, em sua civilização, foi-nos alvo ao perpassar daquele exordio irmo-nos a uma tendência nossa, alentada fundamente de ha muito" (AZEVEDO, 2000, p. 712).

Álvares de Azevedo também assimilou a dicção crítica nas obras literárias de sua autoria, entre as quais se destaca a peça *Macário* (1852), em que se expõem as inquietações da existência, amor, morte, contradições morais, traços obscuros em torno da idealização do feminino. Uma composição, por vezes, caótica, situada pelas experiências paradoxais que envolvem as sensações do corpo, em oposição aos sentimentos elevados, limitações da razão humana, além de lançar comentários sobre a estética do Romantismo. A obra apresenta características de autocrítica, cujas indagações se voltam para a própria composição, deixando evidentes as influências e diálogos intertextuais, citando as leituras de Byron e as referências ao *Fausto*, além de trazer na própria estrutura do texto literário, os aspectos teóricos que nortearam a feitura de suas obras, em termos estéticos, principalmente no que compreende à dissolução dos gêneros, estes que remetiam, para os românticos, à tradição classicista. Argumento defendido por Antonio Candido, no primeiro

capítulo de *Educação pela noite*, aproximando a perturbação noturna à cena em que o protagonista e o companheiro de bar, Satan, avistam por uma fresta cinco homens embriagados numa taberna, sentados à mesa, enquanto outros estão bêbados junto a mulheres estranhamente adormecidas. O aceno para a obra que seria publicada posteriormente é lembrado por Antonio Candido como um audacioso recurso, que incluía na obra literária algumas nuances da crítica, da discussão sobre a forma dos textos românticos, na profanação dos gêneros tradicionais, transitando entre eles (CANDIDO, 1989, p. 14-15).

Outro grande autor de importância definitiva para esta fase de formação da literatura brasileira, atuante no que Antonio Candido chamou de "crítica viva", foi José de Alencar. No decorrer do percurso do Romantismo, a partir da experiência junto à crítica, com a sequência de publicações, artigos críticos polêmicos, trocas de farpas entre críticos[8] e após a revisão das produções, Alencar distanciou-se do argumento nativista, talvez por já tê-lo cumprido[9], e passa a considerar a multiplicidade de fatores que participam da identidade cultural brasileira. Tanto nos textos críticos de sua autoria, quanto nas publicações

[8] Nas ações pela formação de uma cultura literária original para o Brasil, José de Alencar atuou assumindo liderança, somando parcerias e também opositores. O embate com outros escritores tem início com seu segundo livro publicado, *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856), no qual critica o poema de Gonçalves de Magalhães, apontando-lhe limitação de recursos simbólicos da linguagem, como a adoção do recurso à épica para estruturar a expressão dos ideais nacionalistas, concentrados no indianismo. Em oposição à épica, Alencar atuou na promoção do romance como gênero fundamental para o fortalecimento da literatura local, e fixou sua escolha pelo estético, em vez da correspondência histórica. Com tal crítica, Alencar é acusado por Joaquim Nabuco de aproveitar-se da polêmica com o já consagrado Magalhães para se promover na política. Os aliados de Magalhães, Franklin Távora, José Feliciano de Castilho e Joaquim Nabuco, então, passam a atacar a obra de Alencar nos textos publicados nos folhetins, acusando-o mais tarde de apresentar uma linguagem já superada, e de forjar experiências de origem popular sem conhecê-las a fundo, sem rigor científico. As respostas de José de Alencar aos membros da Escola de Recife estavam carregadas da mesma aspereza e empenho argumentativo e utilizavam também as páginas dos jornais como suporte. Tais conflitos tinham também um lado bastante positivo: ambientar uma exposição das obras à exigente visão crítica, o que permitiu rever valores e estruturas da escrita literária do século XIX (ROCHA, 2011, p. 79-80).

[9] No século XXI, quando os povos indígenas ainda sofrem com a colonização que não termina enquanto existir cultura de resistência, a presença indígena na literatura romântica motiva pesquisas que reivindicam a superação da abordagem exótica da figura do índio, que negou à população nativa o protagonismo da voz que foi propagada em seu nome. Ainda assim, trata-se de uma documentação a partir da qual é possível identificar os mecanismos da expansão cultural colonialista e a violência desse processo ainda em curso, pondo na berlinda a responsabilidade ética dos sistemas de forças que permeiam a cultura, questionando a hegemonia do cânone ocidental, seus moldes de produção e de apropriação dos bens simbólicos dos povos que ficaram à margem do poder institucionalizado. Então quando uma galeria de arte de um centro urbano expõe uma peça "inspirada" no "artesanato" indígena, ou quando um *design* de joias apresenta sua nova coleção, confeccionada com materiais rústicos de natureza orgânica, é possível recorrer a uma memória crítica que oferece dados desse percurso histórico, permitindo visualizar os procedimentos que direcionaram o imaginário que determina as configurações do que será considerado arte ou não.

ficcionais desse estágio, há mais maleabilidade em relação às contribuições das escolas literárias anteriores. Reconhecendo nas experiências do homem contemporâneo as possibilidades de originalidade, Alencar passa a privilegiar os desdobramentos sociais, procurando compreender outros aspectos do território nacional, em obras de ambientação rural como *A guerra dos mascates* (1874) e *O Sertanejo* (1875); ou em obras de ambientação urbana, conduzidas em torno das trajetórias de personagens que ecoam como crítica a alguns valores morais decadentes, a exemplo de *Senhora* (1875). Alencar tratou "de descrever e analisar os vários aspectos de uma sociedade, no tempo e no espaço, exprimindo a sua luta pela autodefinição nacional como povo civilizado, ligado ao ciclo de cultura do Ocidente" (CANDIDO, 2014, p. 680).

Na última página de sua obra mais importante, também fundadora da compreensão que hoje se tem de literatura brasileira, Antonio Candido encerra o livro *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos, num diálogo com Machado de Assis, indicando a contribuição da produção literária e da crítica daquele período estudado:

> [...] a maturidade da crítica romântica; a consciência real que o Romantismo adquiriu do seu significado histórico. Elas são adequadas, portanto, para encerrar este livro, onde se procurou justamente descrever o processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência da sua experiência espiritual e social através da literatura, combinando de modo vário os valores universais com a realidade local e, desta maneira, ganhando o direito de exprimir o seu sonho, a sua dor, o seu júbilo, a sua visão das coisas e do semelhante (CANDIDO, 2014, p. 681).

A escrita literária do Romantismo brasileiro, entre tantas necessidades, tinha a missão de informar também sobre si, o que reflete as influências do Romantismo alemão, na valorização da reflexão original-espontânea, assim como dialoga com as referências do Romantismo francês, principalmente sob a figura de François-René de Chateaubriand, que inspirou a atividade política dos intelectuais românticos. No Brasil, era preciso fundamentar o movimento, criar uma rede de diálogo, formar leitores, instrui-los sobre as propostas da escrita romântica e ainda suprir os anseios dos escritores, que queriam se ver inseridos num meio de intervenção social importante. O ensaísmo crítico durante o Romantismo se adaptou a essas preocupações dos autores, e funcionou como a escrita que mantinha as redes de diálogo e conflitos sempre em movimento, principalmente nos jornais e revistas, permitindo a comunicação de ideias, o risco das tentativas das avaliações que se queriam independentes. O discurso ensaístico, mesmo que em formação, esteve presente também nas obras de poesia e ficção, trazendo reflexões que remetiam às teorias adaptadas

à realidade brasileira, muitas vezes com intuito mais didático, em termos de referências culturais, do que estético.

6.2. Pensar o pensamento, Machado de Assis ensaísta

Semelhante ao que encontramos em Michel de Montaigne, a reflexão torna-se prática constante na escrita de Machado de Assis, principalmente a partir das publicações de 1890, quando os narradores em primeira pessoa estão sempre numa posição de quem reordena as experiências, fatos e memórias, questionando-se, procurando algum fundamento para além das convenções, sem assumir julgamentos, mas encaminhando o olhar em direção a perspectivas diversas. Miguel Reale no texto "A filosofia de Machado de Assis" associa o caráter reflexivo da escrita de Machado ao ceticismo. Mas não seria o ceticismo negativo que o escritor encontrava nas leituras dos fragmentos de Pascal, sempre envoltas de pessimismo e redenção religiosa. O ceticismo machadiano não almeja solução, se contenta ao que lhe cabe, a possibilidade de pensar, criar e questionar. O ceticismo de Machado não encontra solução na religiosidade, nem nas teorias científicas da evolução ou nas linhas filosóficas positivistas, às quais recorriam os intelectuais da segunda metade do século XIX. O pensamento machadiano mantém a dúvida, que é lançada sobre as coisas em sua experimentação, sob a condução humana e suas limitações. Esse olhar em constante movimento de contestação está mais próximo do ensaísmo de Montaigne, que, diante da falta de trajetos perenes realmente capazes de responder às inquietações da existência, persistiram na atividade do pensamento reflexivo, buscando recursos da linguagem para formular novas compreensões lógicas. A escrita de Machado de Assis, assumindo-se reflexiva, aproxima-se do ensaio em diversos momentos, gerando uma instabilidade insolúvel que procura respostas ainda hoje, no século XXI. E se o ensaio não é o lugar de nenhuma verdade, mas nele está o espanto original, que "leva a interrogar tudo de novo, numa incessante *peripécia da inteligência*" (BARRENTO, 2010, p. 34), assim também se comporta a narrativa machadiana nas leituras que se renovam. Para Miguel Reale, a escrita machadiana "compartilhou do sorriso compreensivo e profundamente humano com que o analista dos *Essais* envolveu os homens e as coisas" (REALE, 2008, p. 10).

Nos parágrafos que dão início aos romances, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o narrador assume um posicionamento de ensaísta, em seu sentido primordial, remetendo aos *Ensaios* de Michel de Montaigne. Nesses textos de abertura do romance, o autor aponta para a função reflexiva que suas obras pretendiam assumir no decorrer da leitura, o que é reforçado nos momentos em que o narrador se dirige ao leitor. Esta, inclusive era uma prática comum nos *Ensaios* de Montaigne, conforme ficou expresso no segundo capítulo desta tese.

> Essa ideia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplastro anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade.
>
> A minha ideia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se ideia fixa. Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho.
>
> Era fixa a minha ideia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo: talvez a lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica. Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos.
>
> Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regala, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado (MACHADO, 1994a, p. 4-5).

Como bem observa José Raimundo Maia Neto, no texto "Montaigne em Brás e Bento" (2017), presente na edição nº 22 da *Revista Cult*, dedicada aos *Ensaios* de Michel de Montaigne, o narrador-personagem Brás faz referência direta ao capítulo "Do arrependimento" dos *Ensaios*. O narrador de Machado de Assis recorre à Montaigne quando relaciona a inconstância e incompletude vastamente discutidas pelo filósofo francês aos fatos que justificam sua volta destinada a recompor seu trajeto inerte pela vida, desafiando a estabilidade até mesmo da morte, quando se trata de literatura. Brás Cubas retoma, então, estas palavras de Montaigne "O mundo não é mais que um perene movimento. Nele todas as coisas se movem sem cessar: a terra, os rochedos do Cáucaso, as pirâmides do Egito, e tanto com o movimento geral como com o seu particular [...] Não consigo fixar meu objeto" (MONTAIGNE, 2001, p. 27). Lembrar esse capítulo dos *Ensaios* põe em questão alguns dos temas presentes no romance de Machado, pois aquele que seria o único ponto fixo do narrador-protagonista escapa-lhe pela impossibilidade,

assim como lhe escapam todas as outras coisas. E narrar, sem detalhes, em curtos capítulos, essa trajetória sem grandes feitos e sem um final glorioso, traria muito mais reflexão sobre o humano do que previa aquele prólogo. Numa perspectiva hipotética, na voz de Brás Cubas, também faria sentido a declaração que antecede aquelas adotadas por ele: "Os outros formam o homem; eu o descrevo, e reproduzo um homem particular muito mal formado, e o qual, se eu tivesse de moldar novamente, em verdade faria muito diferente do que é. Mas agora está feito" (MONTAIGNE, 2001, p. 27).

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador-protagonista retoma a voz dos vivos para refazer sua trajetória refletindo sobre ela, sobre os ideais de progresso, as convenções das famílias tradicionais, a má educação para a vida, o individualismo, o espetáculo social burguês, a falta de sensibilidade para com as pessoas, a incapacidade de enfrentamento. Trata-se do inventário de experiências irrisórias, interrompidas, memórias que orientam pela negação do domínio sobre a condução da vida. Uma narrativa de memórias que tem início no velório do narrador-protagonista nega a beleza do nascimento, do início; ao mesmo tempo em que não lhe cabe a melancolia honrosa do desfecho de uma vida digna, aos olhos da sociedade ou na visão crítica sobre si. Nesse momento, a escrita machadiana assume a forma reflexiva do ensaio, em que o personagem compõe uma revisão da própria existência, uma re-experimentação de si. São inúmeras as referências ao desajuste e ao fracasso.

> Nem eu. Não digo que a Universidade me não tivesse ensina do alguma; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim; embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação...
>
> Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e

> julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados (MACHADO, 1994a, p. 35).

No sentido em que trilhou os estudos organizados por João Cezar de Castro Rocha, em torno da obra literária de Machado de Assis, reiteramos que em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado propõe-se a escrever literatura capaz de pensar a literatura, levantando problemas narrativos, transformando o conteúdo em "problematização da própria literatura", expondo "suas condições de legitimidade, sua vocação de propor perguntas cujas respostas sejam modos novos de propor questões; questões essas relativas especialmente às noções de sujeito e de autoria (ROCHA, 2006, p. 18), o que perpassa pela reflexão ensaística, porque acompanha a trajetória do pensamento, inclui a criticidade à estética narrativa, instigando questões que se ramificam continuamente.

O narrador dá indícios de que serão muitas as possibilidades de leitura, os caminhos interpretativos e as faces que poderão assumir as memórias que seguem o prólogo. Nota-se também nesse início o exagero na relação entre as pretensões do livro e as expectativas de quem lê. O leitor está diante de um narrador que o conhece, e fica entre o espectador que recebe agrados ou provocações, conforme se evidencia quando diz "Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem" (MACHADO, 1994a, p. 5). Mas, conforme as já conhecidas artimanhas do narrador machadiano, que não diz apenas com os significados das palavras, mas com o desenrolar de um projeto narrativo que visa a uma transformação do olhar, também por vias do efeito estético, o romance irá impulsionar muitas reflexões, que englobam a busca do homem por sentido para a vida, levando-se a perceber os vãos encontrados nesse caminho, a inércia, a prepotência, a impotência, a incapacidade, os jogos de interesse da sociedade burguesa, a plasticidade dos princípios morais, o esforço pela manutenção desses padrões e a convivência indigna com a miséria e a exploração dos grupos esquecidos. Assim como pretende o ensaio, a escrita de Machado de Assis, na incompletude de suas respostas, e na abertura a possiblidades quase infindáveis, devido ao encontro entre duas instâncias híbridas como são o romance e o ensaio, torna-se uma forma de escrita que não pretende descrever todos os fatos, nem traçar uma linha plana ou afirmar conclusões, mas fomentar

a continuidade porque alimenta a dúvida. Explorando o caráter híbrido do romance, a composição de obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* armam "o cerco para o levar a «reverlar-se», numa lenta epifania profana, em faces múltiplas, algumas escondidas", revelando sempre, "mais do que aquilo que mostra. (BARRENTO, 2010, p.47).

> Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa.
>
> O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta.
>
> [...]
>
> Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal. (MACHADO, 1994b, p. 2)

No capítulo "Do livro", que remete à Montaigne desde o formato do título, maneira comum de nomear cada texto dos *Ensaios*, o narrador Bento faz uma breve reflexão sobre os motivos que o levaram a registrar suas memórias. Nessa descrição presente no segundo capítulo, há uma semelhança em relação às declarações de Montaigne contidas no prólogo, principalmente quando se refere à principal finalidade da obra "é a mim que me pinto". Em *Dom Casmurro*, essa orientação inicial é de grande valia para manter o leitor atento a tal premissa, que tantas vezes fugirá à visão, acarretando na distorção desse foco. Trata-se das memórias de Bentinho tentando entender-se, refazendo trajetos e revirando convicções. O narrador pinta um retrato de si, mas consegue alcançar apenas uma imagem embaçada, cheia de dúvidas. Nesse romance, o narrador toma de empréstimo na descrição de sua rotina, aqueles dados comuns a Montaigne, na solidão em sua mansão junto aos criados, no isolamento ao mesmo tempo voluntário e involuntário, na contemplação e cuidado com o jardim, na companhia dos livros. Temos desde o início a figura de um homem dedicado a refletir sobre si, mas que dá indícios de que esta tarefa muitas vezes irá transbordar, justamente por sua impossibilidade, restando-lhe juntar as pontas utilizando-se do que pode estar aparente, a feição exterior, dada aos outros e a si, visto que "o interno não aguenta tinta" (MONTAIGNE, 2000, p. 31). Uma estrutura que estabelece cruzamentos tão difusos

que tira o texto de qualquer fundamento de condução precisa. O texto se nega ao pertencimento. Apesar da habilidade reconhecida no narrador, e nos caminhos que gentilmente oferece ao leitor, o romance, mais de um século depois, prova que não está sob o domínio nem do narrador, nem do crítico ou do leitor comum. Quanto ao tempo, há um acordo bem feito no projeto estético machadiano, uma contribuição mútua, que reconfigura as possibilidades de leitura, tanto no olhar direcionado ao texto, quanto no impulso que direciona a vista para as experiências no mundo.

Quando Machado de Assis contesta o Realismo, justamente a escola literária a qual a crítica cristalizou a sua filiação, o propósito que embasa seu argumento atém-se a questionar a figura de um narrador onisciente, que domina o enredo, as interpelação entre os personagens, o destinos dos indivíduos ali presentes e, principalmente à ênfase em torno de indícios que procuram assegurar a correlação entre os fatos narrados e a realidade empírica. A crítica literária do século XX e XXI trabalha para elaborar revisões da crítica às obras literárias dos séculos anteriores, o que parece uma prática óbvia à crítica, mas que não deixa de trazer sempre rumos diferentes daqueles, por também estar submetido ao devir, sujeito à reação ao passado, mas também ao contemporâneo.

No texto em que analisa *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, Machado declara que o Realismo é "uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos" (ASSIS, 1994c, p. 8), por não acompanhar investigações filosóficas que desde os pré-Socráticos declaram a impossibilidade de abarcar o real, a coisa em si, devido a própria limitação da linguagem, do intelecto que se realiza pela linguagem. Desconsiderando também a ação do tempo sobre a ordem das coisas, as regras que ordenam e distribuem as identidades, os impulsos coletivos, os recursos de criação atribuídos ao homem, e as relações interpessoais. Em outro momento, no ensaio "A nova geração", o autor diz que "o realismo não presta para nada" (ASSIS, 1994d, p. 17), referindo-se ao pressuposto de que toda obra literária parte, de certa forma, da realidade, das tentativas de compreender o que extrapola os limites da linguagem referencial. Entendendo realismo como um exercício de centralizar-se, de forma dogmática, na equiparação entre os dados ficcionais e aos fatos da vivência. Assim, ao manter a coerência com os ensaios críticos anteriores, Machado não constrói um elogio à literatura alheia aos assuntos sociais, mas diz que não se pode perder a oportunidade de fazê-la enquanto criação estética ficcional, porque é nesse princípio que está sua potência.

No ensaio “Machado de la Mancha”, integrante de *O livro da metaficção* (2010), Gustavo Bernardo retoma Wolfgang Iser para lembrar que “a qualidade dos textos literários se fundamenta na capacidade de produzir algo que eles próprios não são” (BERNARDO apud ISER, 2010, p. 174).

Então, dando início à contestação inscrita desde a nominação dada por “Realismo”, Machado sugere que o texto literário precisa lembrar que é ficção, para não ser devorado como escrita a que se destinam outras atribuições, principalmente se entra em questão o fato de, muitas vezes, estarem em suportes informativos, como os folhetins, componentes comuns dos jornais no século XIX.

> Entende-se por realismo como a expressão da máxima verossimilhança, isto é, da maior semelhança com o real. Entretanto se a arte realista consegue esse objetivo, passa a ser inútil como arte, assim como o mapa que descreve todos e não menos do que todos os acidentes do terreno que mapeia terá o tamanho dito cujo terreno e portanto se tonará inútil como mapa (BERNARDO, 2010, p. 144).

No entanto, Gustavo Bernardo não chega a desfazer uma contradição inerente a esta análise, embora tenha feito ressalvas, prevendo até mesmo esta contestação, algumas perguntas permanecem. O estudioso diz que a escrita machadiana não estaria totalmente alheia ao conjunto de orientações que norteiam o Realismo, há, como já foi dito, um problema de nomenclatura, um nome que carrega uma impossibilidade desde o princípio; além disso, admite-se que Machado de Assis estaria separado apenas de um realismo entendido como descrição objetiva “das coisas em si mesmas, supondo uma codependencia ou copertinência originária entre realidade e perspectiva. O escritor, ao desfazer esta codependência, não deixaria de ser realista, mas se tonaria um realista não-ingênuo” (BERNARDO, 2010, p. 140). Mas como medir o nível mimético de uma escrita? Como selecionar dados categóricos em vias tão sinuosas e carregadas de contradições?

O filósofo e crítico Jacques Rancière não distingue entre “realista ingênuo” e “realista não-ingênuo”. Para ele o efeito do Realismo não estava relacionado à função mimética, à representação da realidade, mas seria justamente quando os recursos da narração perdem o domínio sobre a ordem dos fatos, e as palavras se ocupam das miudezas da descrição (RANCIÈRE, 2009b, p. 40-41). Quando o narrador se dispersa do fato narrado para desencorajar o leitor, oscilando entre o sorriso de canto de boca que transforma a indignação em sarcasmo, o olhar escandalizado, e, paradoxalmente, uma visão

familiarizada com a irrealidade da vida. É quando a dinâmica do imaginário literário distancia-se da intenção de simular os acontecimentos. Essa ideia de realismo, então, refere-se apenas ao que é possível narrar, na desistência de alcançar uma totalidade. Condição a que está sujeita toda escrita literária, não apenas ela, mas toda escrita. Qualquer raciocínio comparativo entre o que aparece nas circunstâncias da escrita realista e a vivência empírica será de estranhamento e contestação, não de concordância. A realidade excede às deduções.

Numa leitura mais próxima da reflexão de Rancière, a composição narrativa de Machado de Assis não estaria interessada simplesmente em criar uma representação simbólica correspondente à realidade, mas fazer com que fossem notados os graus mais altos dos jogos de poder, tornar não apenas visíveis, mas sensíveis as maneiras como eles implodem a ordem lógica da narrativa, abrindo uma fresta para a reflexão direta, incitando outras formas de enxergar a moral que orienta os indivíduos e ordena os espaços na sociedade. Assim, um romance que traz um defunto-narrador para percorrer sua trajetória errante não atende a uma *mímese* do real, mas ao que excede à percepção cotidiana. O fato de algumas situações narradas trazerem incômodo está no desajuste que a leitura provoca, o olhar se volta para a vida cotidiana com alguma transformação. A escrita machadiana oferece evidências de situações verossímeis que, de tão agudas, fazem o mundo parecer irreal. Das memórias de Brás Cubas, citamos um exemplo:

> Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de "menino diabo"; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce "por pirraça"; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — "ai, nhonhô!" — ao que eu retorquia: — "Cala a boca, besta!" — Esconder os chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas, e outras muitas façanhas deste já eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos (ASSIS, 1994a, p. 15).

Nessas “travessuras”, expressões do “espírito robusto” de Brás Cubas, o ato violento de quebrar a cabeça de uma mulher e de açoitar um menino era algo da mesma gravidade que esconder os chapéus das visitas, deixando evidente a permissividade da família, na normalidade com a qual reagiam. Parecia mesmo fazer parte dos princípios de educação e manutenção dos costumes burgueses, a importância de saber “o seu lugar”, de ter astúcia, “meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos” (ASSIS, 1994a, p. 15).

A diferença entre os posicionamentos de Gustavo Bernardo e Jacques Rancière parece estar na forma como eles se referem ao pacto que se faz com o leitor. Na visão de Gustavo Bernardo, tanto o Romantismo quando o Realismo são estilos que “fingem que não fingem, ora encontrando seus capítulos num baú “verdadeiro”, ora simulando o método científico para pegar carona na suposta objetividade baseados no mesmo princípio, o estilo burguês “ocupados em fetichizar a realidade e denegar a imaginação” (BERNARDO, 2010, p. 134). Esse desvio pode ter origem na confusão que faz correlacionando ficção e mentira. Criou-se junto à crítica, ávida pela formação de uma identidade cultural brasileira e o minguado público leitor a expectativa de que para ser considerado um “bom livro”, o enredo deveria estar o mais próximo possível da vivência. Em resposta a esse pressuposto, que, muitas vezes, fazia parte do repertório de métodos dos escritores daquele período, fazia-se nas primeiras páginas uma afirmação de compromisso com a “verdade”. Como acontece nos casos citados por Bernardo, referindo-se ao *Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, que sugere “Toda a verdade, nada mais do que a verdade, somente a verdade” (BERNARDO apud AZEVEDO, 2010, p. 139), e em *Cacau* (1933), de Jorge Amado, representando o neo-realismo-regionalismo, dizendo na apresentação da obra “Tentei contar nesse livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau da Bahia” (BERNARDO apud AMADO, 2010, p. 139).

É sobre essa postura que Gustavo Bernardo se concentra, embora ponha em situações gerais toda a produção realista que não fosse de Machado. O que leva a obra do autor para outro estágio é, para o estudioso, justamente a quebra desse pacto. As narrativas machadianas deixam claro que são objetos ficcionais, trata-se de um outro plano de visão. Até mesmo porque esta preocupação era essencial para o sua participação nas

movimentações que trabalhavam para formar uma literatura de identidade nacional, então educar os leitores para a experiência sensível permitida pela literatura dependia desse deslocamento, pois tal experiência encontrava, em sua visão declarada em ensaios como "O presente, o passado e o futuro da literatura brasileira" (1858) e "Instinto de nacionalidade" (1873), raras oportunidades no Brasil. Na produção ficcional, essa mudança de foco fica expressa por meio da escolha do autor por inserir elementos metanarrativos a sua escrita, reforçando a postura de "admitir a impossibilidade de ver a realidade por completo, como pretende o realismo desde sua própria denominação, para admitir a inevitável parcialidade da sua perspectiva", sendo "aquele que não esconde de seu leitor que faz ficção", por meio de observações parciais do "real" (BERNARDO, 2010, p. 146). Quando quebra "o contrato de ilusão desde o início, o autor dificulta a suspensão da descrença, ou seja, o envolvimento do leitor com a história como se ela fosse verdadeira, para facilitar a reflexão crítica e distanciada sobre as crenças e as ilusões contidianas, entre elas a ilusão do Eu e da identidade pessoal" (BERNARDO, 2010, p. 166). Esta ideia baseia-se no incômodo de Machado em relação ao excesso de descrição dos elementos que compões os espaços e os seres narrados nas histórias realistas, quando diz "Porque a nova poética é isto e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha" (MACHADO, 1994c, p. 2).

Jacques Rancière, por sua vez, analisa o realismo por outra perspectiva. Nessa análise, ele reitera um consenso de que todo texto ficcional produz uma conexão com o real, e essa possibilidade também cabe ao Realismo. No entanto, segundo o estudioso, a escrita do Realismo não nega sua condição de imaginação, estando distante de ser objeto de correspondência exata com o real. Para Rancière, prolongar a indagação dicotômica que se ergue sobre as premissas de que toda obra ficcional permite conexão com o real, ao mesmo tempo em que se trata de uma tradução, pois reproduzir o real por completo é impossível, seja qual for o código, é negar o papel da partilha da experiência sensível e seus efeitos no entendimento das experiências.

> A ficção designa certo arranjo dos eventos, mas também designa a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos. Isso não é uma questão de relação entre o real e o imaginário. Isso é questão de uma distribuição de capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver, o que podem experienciar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos (RANCIERE, 2010, p. 5).

O excesso de descrições, aspecto que pesa sobre os textos do Realismo junto à crítica, não teria a função chegar aos extremos da tentativa de retratar o real, mas seria um método para um deslocamento sensorial e temporal, não obstruindo o curso da ação, mas dividindo-o, e dando início a uma quebra na lógica entre "pensar, sentir e fazer" (RANCIERE, 2010, p. 6). Nesse sentido, o tempo empregado nas extensas descrições de objetos insignificantes, enquanto dos fatos narrados estavam em pleno curso, indica justamente a impossibilidade de se apreender, por meio da linguagem literária, a completude dos acontecimentos. Assim, "o novo enredo literário, o enredo dos tempos da democracia, separa a ação de si mesma. O insucesso do modelo estratégico caracteriza de uma vez a estrutura do romance realista e o comportamento de seus personagens" (RANCIERE, 2010, p. 9).

No caso das obras de Machado de Assis, o efeito de real se dá não por um compromisso com a verdade última da linguagem direta, ainda crente na possiblidade de verdades perenes, mas pelos recursos estéticos da linguagem atuante na composição de elementos de contraste que redirecionem o olhar para o texto e para o olhar. Esse afastamento é procurado justamente "para não excluir ou sacrificar a verdade [...] a única verdade com a qual o escritor pode se comprometer, a saber, a verdade estética [...] aquela que não esconde do seu leitor que faz ficção" (BERNARDO, 2010, p. 146). A partir desse desenlace, o autor repassa para o leitor a tarefa de identificar, por meio das pistas expressas pelos recursos da escrita literária, tais com as metáforas, a ambientação, o deslocamento da ironia, a capacidade de o texto literário se conectar com o real.

Quando o narrador deixa claro que aquela não é a verdade, mas uma possibilidade, uma tentativa, assume-se o que Gustavo Bernardo chama de ficção cética, que não se atém a apontar coisas, nem de alcançar a reprodução das experiências. Machado de Assis ri desse anseio, nega a figura do sábio que tudo vê e compreende, sua posição alterna entre a sugestão, a dúvida e o erro, abrindo espaço para as múltiplas possibilidades, incitando novas perguntas, respostas provisórias, outros questionamentos. O professor e pesquisador José Raimundo Maia Neto, já citado na aproximação que faz entre os narradores machadianos e Michel de Montaigne, identifica as nuances que separam as ideias de niilismo, pessimismo e cinismo.

> Enquanto os dogmáticos tem certeza de que só eles sabem alguma coisa e os niilistas têm certeza de que não se pode ter certeza de nada, os céticos duvidam de que se possa ter certeza de alguma coisa; enquanto os dogmáticos já acharam a resposta e os niilistas já pararam de procurar, a dúvida dos céticos os leva a continuar procurando a verdade. Por isso, os céticos também são chamados de "zetéticos" que significa "procuradores" (BERNARDO apud NETO, 2010, p. 152).

O ceticismo machadiano é aquele que duvida de todo dogma, inclusive das modelos difundidos pelas escolas literárias, por isso sua obra não tem filiação, não é unívoca e nem pretende eternizar verdades. A permanência da escrita de Machado de Assis se sustenta, principalmente, da renovação das possibilidades de leitura, e quando se pensa que tudo já foi dito sobre a obra do autor, surgem novas perspectivas, novas analogias. Nesse aspecto a escrita de Machado torna visível sua atuação ensaística, pois essa atualização no tempo, da mesma forma que carrega memórias e dados históricos de uma época passada, tornou-se possível justamente porque não afirma verdades, não prescreve julgamentos, se esquiva de assumir um discurso argumentativo restrito a uma temporalidade. Essa abordagem, no entanto, não é menos significativa, ela é levada à frente pelos efeitos que se dão ora pelo constrangimento, ora pela ridicularizarão, e em outros momentos pelo reconhecimento mesmo das limitações da condição humana. Não encontrar realmente os valores éticos, nada saber, tentar, fracassar, retornar, dar continuidade, não esperar ter fim.

Também na atuação de Machado na crítica literária identificamos traços importantes da escrita ensaística. Nas páginas de jornais e revistas como *A Marmota*, *Diário do Rio de Janeiro*, *A Semana Ilustrada*, *O Novo Mundo*, *Correio Mercantil*, *O Cruzeiro*, *Revista Brasileira* e *Gazeta de Notícias* Machado propõe análises literárias que avançam para além da percepção impressionista das obras, propondo a interligação entre os aspectos históricos, políticos, psicológicos e biográficos com a estrutura da obra. Suas avaliações, então, procuram identificar esses elementos nas obras que analisa, criando esse modelo de diálogo entre as esferas da análise crítica. Em ensaios como "O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira", publicado em 1858, antes mesmo de seu primeiro romance, *Ressurreição*, que surge apenas em 1872. Além desse, Machado publicou outros importantes ensaios de crítica literária, entre os quais "O ideal crítico", de 1865, e "Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade", de 1873, "A nova geração", de 1879, dedicada à produção poética que se reformulava a partir de mudanças significativas em relação ao modelo estético romântico. Nesses ensaios, em meio aos objetivos

específicos de cada um, há a presença de um tema, a inexistência de uma crítica mais ampla, capaz de identificar e instigar novas propostas de abordagem, deixando faltar contribuições essenciais para aquele momento que cobrava muitos esforços no sentido de direcionar a cultura brasileira rumo à composição de uma identidade coerente e integrada às diversas influências. Tal consciência pode ter sido determinante em sua experiência de constituir-se como autor entre a ficção e a crítica. Pontos determinantes para os estudos literários, em discussão até nossos dias, estão destacados nos ensaios citados, entre os quais podemos elencar: identidade cultural dos povos, literatura e política, relação com os cânones, escolas literárias, forma e conteúdo, limites e excessos da linguagem, ética e estética, função social da literatura, os gêneros literários, referências e alterações, embates da crítica literária, a importância da crítica para a literatura futura e a heterogeneidade dos gêneros.

Alheio às concepções estéticas do Romantismo e também à referencialidade do Realismo, Machado de Assis, para ser coerente, precisa encontrar caminhos para a singularidade de sua escrita, fazendo dessa busca uma prática autoreflexiva. Toda produção literária de Machado de Assis, tanto a crítica quanto a ficcional, pretendia estar entre a literatura e o pensamento crítico-filosófico, pois era urgente uma crítica capaz de apontar as faltas, instigar novos alcances, apontar a importância de se compor projetos estéticos mais exigentes. A esse respeito Machado diz "é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam" (MACHADO, 1994e, p. 3). A escrita machadiana age como dispositivo, em via dupla entre a crítica e ficção, se pretende reflexiva, não arrisca a criação de conceitos, mas desfaz aspectos relevantes das linhas de pensamento em voga. Nessa perspectiva, quando o autor conduz sua obra para formas de composição inaugurais na literatura brasileira, traz o ensaio para dentro do texto literário. O intercâmbio com a reflexão ensaística se dá principalmente nos espaços abertos para a reflexão individual do narrador que retoma a própria trajetória à procura de sentido; nos momentos em que a metaficção contribui para a afirmação de um espaço autocrítico, quando a ficção pensa a ficção. Trata-se de uma literatura que avança apontando o dedo à própria máscara (BARTHES, 2015, p. 37). O raciocínio crítico da escrita machadiana também coloca em cheque a verdade científica por meio de personagens como Simão

Bacamarte, o cientista que, por fim, descobre o quão frágil é a linha que separa a loucura da razão, o mesmo propósito revela as limitações éticas das teorias progressista e evolucionistas, representadas no "humanitismo" de Quicas Borbas; há ainda o insucesso de Brás Cubas na criação do emplasto. Benedito Nunes, no estudo "Machado de Assis e a filosofia" diz que "Machado não foi filósofo, alveja a filosofia com riso zombeteiro ou irônico" (NUNES, 1989, p. 4). A reflexão presente na escrita de Machado ri das afirmações categóricas da filosofia e da ciência, por isso não afirma, põe em questão o trajeto e os resultados do pensamento, para não encerar-se em negação inerte, sugere, incita dúvidas que se renovam, desfazem conceitos, convicções e por isso está bastante próxima do pensamento ensaístico.

Por meio do exercício da escrita literária, Machado de Assis conhece e leva a conhecer o encontro fértil entre ficção e ensaio, pois "o ensaísta é um combinador que cria incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto dado. Tudo o que se encontra nas proximidades do objeto pode ser incluído na combinação e, por essa via, criar uma configuração nova das coisas" (BENSE, 2014, p. 1). E com a contribuição dessa via de mão dupla, consolida uma obra monumental que compôs repensando métodos, olhando atento para o comportamento humano, tornando interminável a busca por entendimento, por isso era preciso ensaiar, experimentar formas de dizer.

6.3. A escrita plural de Aluísio Azevedo

A publicação de *O mulato* de Aluísio Azevedo, juntamente com *As memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, ambos lançados em 1881, redimensiona literatura brasileira no fim de século que estava em curso. Enquanto Machado trabalhava na composição de uma obra entrecruzada por experimentações estéticas que delineavam contornos sutis da linguagem, no lugar de uma apresentação direta das ideias e dos métodos de escrita, a obra de Aluísio Azevedo ganhou reconhecimento por ter se dedicado a submeter os moldes da narrativa Naturalista europeia às particularidades da cultura brasileira. Portanto, além de documentar fatos e comportamentos segregacionistas, em um contexto que lhes assegurava legalidade, obras como *O Mulato* e *O cortiço* assumem uma postura ensaística embrionária, pois resulta de uma análise crítica prévia e aparente, no

exame de sua forma de apresentação e do efeito estético que pretende alcançar. No processo de formação de identidade literária no Brasil, as obras do autor inserem na literatura um mapeamento dos espaços, dos meios de prestígio, apontando também para os locais de abandono, tornando-os visíveis a quem os ignorava. Tais procedimentos empreenderam uma organização lógica de elementos que se interligam para fundamentar diagnósticos da ordem social. Assumindo essa premissa, a narração desloca o foco da discussão, da perspectiva individual para criar uma estrutura simbólica que discute uma identidade coletiva, marcada pela pluralidade de culturas, pelas divisões de classes, de etnias e de poder.

Nas principais obras de Aluísio Azevedo, *O mulato* e *O cortiço* o contexto excede a ambientação puramente burguesa, mesmo que as vias de análise sejam ainda dessa ordem, para tornar visíveis no meio intelectual a diversidade da população brasileira, apresentando os diversos espaços de convivência das cidades. O viés ensaístico dessa linguagem também está presente nessas tentativas de compor elementos de identificação, pois se tratava de um período de transição, que buscava o afastamento do ideário romântico para encontrar novos meios de criar um corpo social que pudesse dar sentido a uma ideia de identidade nacional. Como um intérprete da civilização que se formava, o autor trouxe à vista as interações coletivas e seus abismos, em busca de combinar as diversas preocupações a que estava submetido naquele contexto.

Nas obras citadas, estão presentes traços do Realismo francês de Émile Zola, como a descrição minuciosa na identificação dos espaços e dos sujeitos, a propósito de criar uma imagem que reúne em si uma gama de características a partir das quais são indicados o caráter dos indivíduos, seu lugar na sociedade, e seus destinos, atendendo, de certa forma, aos parâmetros naturalistas. As referências do Naturalismo concentram-se nas ideias positivistas e progressistas difundidas pela publicação, em 1859, do estudo *Origem das espécies*, de Charles Darwin, que a partir de observações experimentais específicas procurou provar a constante transformação dos seres vivos e a permanência das espécies mais fortes nos conflitos pela sobrevivência. Essas ideias foram utilizadas como instrumento de dominação, como suporte "científico" para embasar ideologias eugênicas e práticas genocidas contra os povos explorados. Herbert Spencer, cientista inglês, assimila o princípio de evolução à organização social, criando o conceito de determinismo, segundo o

qual o homem não escapa às condições de convivência. Também com forte influência sobre o ideário Naturalista os argumentos do filósofo inglês August Comte, presentes no *Curso de filosofia positiva* (1842), atuaram na orientação para o estudo com finalidades bem definidas, cujo método principal é o experimento, o levantamento de dados e a combinação de informações visando a um resultado objetivo, indubitável, a um diagnóstico. Esses métodos também foram aplicados ao entendimento da organização da sociedade, e determinaram critérios para a investigação de aspectos sociais.

A leitura das obras de Aluísio Azevedo permite identificar bastante proximidade com essas frentes ideológicas, principalmente no direcionamento da abordagem temática que entrecruza os planos individuais e coletivos, de forma a marcar a trajetória dos personagens de acordo com determinações sociais sustentadas pelas concepções vigentes. Com o intuito de assimilar ao texto literário uma combinação de dados, tornam-se presentes conceitos pré-concebidos como plano de fundo. Embora não sejam capazes de reproduzir a realidade, e tenham como objetivo elaborar um plano experimental, não um retrato da realidade, a obra de Aluísio Azevedo se pretende crítica em relação à ordem social e a desestrutura crescente nas cidades brasileiras no século XIX.

A questão racial tem grande relevância em ambos os livros, tanto em *O mulato* quanto em *O cortiço*, algo inédito na literatura brasileira até então. No entanto, o tratamento dado ao tema não avança para além dos princípios de apagamento do fenótipo negro e da cultura afro-brasileira, o que fica expresso na trama em torno de Raimundo, filho de um senhor branco, com uma escrava[10], que, para não degenerar a família como bastardo mestiço, foi enviado para estudar na Europa, luxo comum aos filhos das famílias burguesas. Ao retornar ao Brasil, apaixona-se por sua prima Ana Rosa, mas não é aceito pelo pai da moça, tio de Raimundo, que lhe revela o motivo, o fato de ser filho de ser negro. No romance, o narrador constrói uma gradação verossímil com o período histórico, o projeto de branqueamento da população negra e sugere concessões feitas pela sociedade na medida em que os traços da negritude se tornassem menos aparentes. Há um olhar de condenação ao escravismo e aos maus tratos aos negros, e lampejos de uma inserção à cidadania,

[10] O projeto de branqueamento ignorava também as condições em que se dava a miscigenação até então, pelas vias do estupro das mulheres negras, vulneráveis a todo tipo de violência e exploração de seu corpo, apropriação de seu seio, como amas de leite dos filhos rechonchudos das senhoras, até a servidão de seus corpos imposta pelos senhores.

porém dentro de um modelo progressista que avistava o branqueamento da população. Raimundo, então, representava esse projeto genético, dentro do plano de identidade nacional.

> Raimundo tinha vinte e seis anos e seria um tipo acabado de brasileiro se não foram os grandes olhos azuis, que puxara do pai. Cabelos muito pretos, lustrosos e crespos; tez morena e amulatada, mas fina; dentes claros que reluziam sob a negrura do bigode; estatura alta e elegante; pescoço largo, nariz direito e fronte espaçosa. A parte mais característica da sua fisionomia era os olhos — grandes, ramalhudos, cheios de sombras azuis; pestanas eriçadas e negras, pálpebras de um roxo vaporoso e úmido; as sobrancelhas, muito desenhadas no rosto, como a nanquim, faziam sobressair a frescura da epiderme, que, no lugar da barba raspada, lembrava os tons suaves e transparentes de uma aquarela sobre papel de arroz.
>
> Tinha os gestos bem educados, sóbrios, despidos de pretensão, falava em voz baixa, distintamente sem armar ao efeito; vestia-se com seriedade e bom gosto; amava as artes, as ciências, a literatura e, um pouco menos, a política (AZEVEDO, 1992, p. 31).

Também em O *cortiço*, quando no português Jerônimo destacam-se qualidades como senso de organização, disciplina, dedicação admirável ao trabalho; e em Firmo são fixadas as artimanhas, a malandragem, o improviso, o samba – até então marginalizado –, está presente a promoção da ideia de miscigenação como possibilidade evolutiva para a composição de uma população que fosse adequada às aspirações de uma burguesia ao mesmo tempo oligárquica e europeizada. Nessas obras de Aluísio Azevedo, as ideias desse projeto estão presentes, sob os parâmetros apontados por Abdias do Nascimento, no estudo *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado, publicado em 1978. Abdias diz que

> Da classificação grosseira dos negros como selvagens e inferiores, ao enaltecimento das virtudes da mistura de sangue como tentativa de erradicação da ‘mancha negra’ [...] registra o longo e antigo genocídio que se vem perpetrando contra o afro-brasileiro. Monstruosa máquina ironicamente designada "democracia racial" que só concede aos negros um único "privilégio": aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora. A palavra – senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como *assimilação, aculturação, miscigenação;* mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes (NASCIMENTO, 1978, p. 93).

A abordagem que Aluísio Azevedo faz dos grupos que estavam à margem dos direitos da ordem pública, ainda que carregada de ideologia determinista, que figurava a miséria como uma condição étnica, assim como a riqueza era atribuída a um tipo de “mérito racial” dos

brancos, tornou visível, na literatura nacional, as fronteiras entre as classes na divisão das cidades, na ocupação dos espaços, deixando explícito quem está incluído numa ordem de recursos, e quem está à margem de qualquer direito. Nesse mesmo sentido, as cenas que retratam o cárcere e a violência contra os negros escravizados, ganhavam nas obras de Aluísio Azevedo um sentido de condenação e denúncia, pois se procura evidenciar o contraste entre a imagem correta e edificada dos personagens representantes da moral religiosa tradicional, e o nível de brutalidade de que eram capazes. É assim em *O mulato,* na descrição dos castigos que a beata Maria Bárbara impunha aos negros escravizados e na impostura do padre, de Manuel, pai de Ana Rosa, do noivo Dias, e na covarde trama do assassinato de Raimundo. Há também esta inclinação na exploração sofrida por Bertoleza, em *O cortiço,* que enfatiza a ganância do comerciante Manuel, e a ação do poder público, defensor do poder estabelecido, representado pela polícia que ameaça usar a força para levar Bertoleza novamente ao cárcere. Contudo, tais críticas eram direcionadas ao escravismo enquanto instituição de exploração, que propagava o ódio e o ressentimento entre os negros, cujo efeito degenerava a ordem pública, tornando-se prejudicial aos planos de progresso para a sociedade brasileira. Não havia a preocupação em fazer ver a cultura afro-brasileira e o respeito que lhe era devido.

Suas inquietações ideológicas tornavam importante a abordagem de temas sociais. Como abolicionista declarado – mais por julgar benéfico para a sociedade brasileira o projeto de branqueamento da população como experimento genético de cunho darwinista, do que por consciência democrática dos direitos –, o tema dos contrastes sociais e raciais era frequente em suas obras. Esta temática também estava relacionada à tentativa de dar ares nacionais às referências europeias, na observação das cidades em crescimento, o que gerou críticas quanto à autenticidade de algumas obras, como aconteceu com *O cortiço,* apontado por Antonio Candido como cópia de L'Assommoir[11], de Émile Zola, mas que, por se tratar de

[11] A crítica de Antonio Candido identifica os numerosos elementos comuns entre as obras, considerando excessivas tais repetições, ao mesmo tempo em que considera pontos em que o autor de o *O cortiço* empreendeu liberdade, principalmente no esforço de se adaptar as condições do meio brasileiro. Maior gravidade apontada por Antonio Candido, no entanto, está na falta de consciência de classe, na degeneração atribuída ao refugo humano, que fica de fora do crescimento urbano, sob a justificativa da preguiça, comparado a um aglomerado de animais. No retrato de Aluísio Azevedo o meio de convivência miscigenado e popular degenera qualquer expectativa de progresso. Trata-se de uma visão estritamente pessimista. Antonio Candido considera *O cortiço* uma alegoria, uma escrita que deseja "ir além da realidade observável", trazendo, nesse aspecto da análise, uma visão que não diferencia os dados empíricos de sua tradução limitada na linguagem (CANDIDO, 1995, p. 136-137).

uma referência evidente, reforçou a ideia de síntese intertextual, a partir da leitura dos novos clássicos. Para Aluísio Azevedo, os romances brasileiros já não poderiam ter "a calma cínica de um drama passado nas ruas de Paris ou nas vielas de Londres", pois a ambientação nas cidades brasileiras deveria ser coerente com os aspectos próprios das paisagens naturais e das áreas urbanas do Brasil: "aqui a natureza requer vistas mais largas, sentimentos mais puros, paixões mais ardentes, que deem uma ideia de nosso sol e de nossas florestas" (AZEVEDO, 1973, p. 161).

Há um esforço por analisar a ordenação social, a forma adotada refletir sobre os espaços e sobre a população, no entanto, é a catalogação. Uma abordagem distante de observações e analista.

> A Praça da Alegria apresentava um ar fúnebre. De um casebre miserável, de porta e janela, ouviam-se gemer os armadores enferrujados de uma rede e uma voz tísica e aflautada de mulher, cantar em falsete a "gentil Carolina era bela", doutro lado da praça, uma preta velha, vergada por imenso tabuleiro de madeira, sujo, seboso, cheio de sangue e coberto por uma nuvem de moscas, apregoava em tom muito arrastado e melancólico: "Fígado, rins e coração!" Era uma vendedeira de fatos de boi. As crianças nuas, com as perninhas tortas pelo costume de cavalgar as ilhargas maternas, as cabeças avermelhadas pelo sol, a pele crestada, os ventrezinhos amarelentos e crescidos, corriam e guinchavam, empinando papagaios de papel. Um ou outro branco, levado pela necessidade de sair, atravessava a rua, suado vermelho afogueado, à sombra de um enorme chapéu-de-sol. Os cães, estendidos pelas calcadas, tinham uivos que pareciam gemidos humanos, movimentos irascíveis, mordiam o ar querendo morder os mosquitos. Ao longe, para as bandas de São Pantaleão, ouvia-se apregoar: "Arroz de Veneza! Mangas! Macajubas!" Às esquinas, nas quitandas vazias, fermentava um cheiro acre de sabão da terra e aguardente. O quitandeiro, assentado sobre o balcão, cochilava a sua preguiça morrinhenta, acariciando o seu imenso e espalmado pé descalço. Da Praia de Santo Antônio enchiam toda a cidade os sons invariáveis e monótonos de uma buzina, anunciando que os pescadores chegavam do mar; para lá convergiam, apressadas e cheias de interesse, as peixeiras, quase todas negras, muito gordas, o tabuleiro na cabeça, rebolando os grossos quadris trêmulos e as tetas opulentas (AZEVEDO, 1992, p. 8).

A escrita literária de Aluísio Azevedo é um misto de diversas preocupações de ordem estética, política e profissional, pois esse era o seu ofício. Foi um dos primeiros a sobreviver da produção literária. O fato de seus textos serem publicados primeiramente nos jornais trazia para a escrita algumas condições que entravam em conflito com os elementos pensados para o projeto estético de sua escrita. Conforme observou Jena-Yves Mérian, estudioso da obra de Aluísio Azevedo e biógrafo, a maioria dos autores de romance do século XIX eram também jornalistas, e as teses que apareciam nos próprios romances eram

discutidas antes em artigos publicados. Assim, "o romance era de certa forma o prolongamento do jornal. As crônicas, os contos, os romances, contribuíram de forma quase simultânea ao fortalecimento de certas teses e ideologias" defendidas pelos autores (MERIAN, 2008, p. 51). Havia, portanto, um ambiente comum entre criação e crítica, intercruzadas pela reflexão ensaística, que procurava pensar sobre a produção literária naquele período, sobre a influência dos clássicos e as propostas de autenticidade, discutir os planos estéticos, as escolhas formais e a responsabilidade social da escrita literária.

Aluísio Azevedo explora ao máximo as particularidades do texto para folhetim e o intervalo entre as publicações para direcionar o leitor, sabendo que "na transmissão jornalística, se deseja ser eficaz, é preciso usar um máximo de redundâncias, mostrar o novo através de aproximações a formas velhas e conteúdos já sabidos" (LAFETÁ, 2000, p. 52). Apesar de buscar certa liberdade estética, o autor de folhetim estava exposto à recepção imediata e continuada do leitor e, por isso, os temas e a forma de escrita deveriam atender a algumas expectativas, provenientes de um perfil já construído. Por outro lado, surpreender, justificar aquele espaço que ocupa, tornava-se importante, então era preciso "arranjar as informações numa forma amena, anedótica", fazer algumas analogias, aproveitar informações já conhecidas, fazer essa conexão com o repertório prévio para encaminhar o leitor para a nova proposta de leitura (LAFETÁ, 2000, p. 52). Com o propósito de trazer essas inquietações para a discussão pública, Aluísio Azevedo inclui na série *Mistérios da Tijuca* (1882), dois ensaios de crítica literária como forma de capítulo, "Onde o Autor Põe o Nariz de Fora" (1882) e "Um Parêntese" (1882). Com esses textos, o autor abre propriamente uma pausa na narrativa, para situar o leitor sobre a metodologia ali empregada, e também para refletir sobre o texto literário de folhetim, posicionando-se sobre a crítica e inserindo ao seu romance de folhetim essas abas diretas para refletir sobre a escrita literária. Aluísio Azevedo acha importante ressaltar que "já não estamos no tempo em que o romancista podia empilhar todas as situações que lhe surgissem à fantasia, sem dar conta disso ao leitor. Hoje é preciso dizer os porquês, é preciso investigar, esmiuçar as razões que determinaram tais e tais cenas" (AZEVEDO, 1973, p. 144). Tal necessidade está relacionada a educar o olhar do leitor para o romance moderno.

> Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática de espaço a espaço [...] Depois as doses de romantismo irão diminuindo enquanto as de naturalismo irão se desenvolvendo, até que um belo dia, sem que o leitor

> sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres (AZEVEDO, 1973, p. 145).

Conforme observou João Luiz Lafetá, o jornal, como veículo de comunicação diária, tende a condicionar importantes dados da mensagem, principalmente no que se refere à adequação da linguagem ao grande público dos jornais. O texto literário, escrito para esse suporte, cria nuances discursivas para aproximar-se de configurações de leitura próprias dos jornais, criando um perfil típico de abordagem dos temas (LAFETÁ, 2000, p. 49). Nos romances-folhetim, há uma recorrência bastante frequente de uma interlocução com o leitor. Em diversos momentos, no mesmo capítulo em alguns casos, o narrador dirige-se ao leitor, e simula esse encontro frequente do folhetim, ora para situá-lo na organização do tempo dos fatos narrados, ora para gerar um efeito de proximidade, procurando despertar a identificação do leitor com algum personagem ou com alguma situação. Os autores da época estariam num dilema, pois "os leitores estão em 1830, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento; os críticos, porém, acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet" (AZEVEDO, 1973, p. 139).

O fato de o suporte ser o jornal antecipava uma discussão que duraria mais cem anos: os encontros e diferenças entre o livro e o rodapé, entre os métodos de acesso ao grande público e o rigor em relação às referências teóricas. Via-se a necessidade de atender a certa simplicidade discursiva, capaz de alcançar o público leitor e comunicar o pensamento social brasileiro com o discurso da esfera jornalística, mas também era preciso desenvolver a escrita literária brasileira, ampliar seu alcance reflexivo. Nesse sentido, a crítica em suas diversas formas, tinha a função de esclarecer e sistematizar. "É o papel que compete às diferentes modalidades de crítica, desde a história literária até a resenha de jornal, e delas depende em boa parte a formação e o desenvolvimento da consciência literária" (CANDIDO, 1988, p. 9).

Por estar sempre em trânsito entre essas preocupações, o ensaísmo de Aluísio Azevedo está na reflexão que interliga os elementos plurais de sua escrita literária, entrecruzando criação e crítica, discurso filosófico, científico e político, destinados a pensar o próprio projeto literário, tentando atribuir-lhe significado naquele momento em que se buscavam novos rumos para a cultura literária no Brasil. Trata-se de uma obra que inclui novos critérios

para o processo de formação de uma tradição literária nacional. Há uma mudança, mesmo que vista de cima, na paisagem plana e harmônica da ordem burguesa, sobre a qual os romances do fim do século XIX se erguiam. Fica evidente a tentativa, embora limitada pela insistência no plano científico, de deslocar a literatura da esfera particular para almejar um alcance que compreende o humano na interação coletiva.

6.4. Voz dos invisíveis - Lima Barreto

A escrita literária de Afonso Henrique de Lima Barreto não dissocia ficção, história, crítica literária e reflexão social. A publicação de seus ensaios, crônicas e romances em folhetim teve início em revistas estudantis e, mais tarde, passou a estar presente em revistas literárias como *A Estação Teatral, Careta,* publicando também em folhetins de jornais, a exemplo de *Jornal do Commercio*. O autor tornou-se funcionário público atuando como escrevente na Companhia de Guerra, o que lhe garantia um salário, pois as publicações significavam apenas um auxílio financeiro, não um ofício. Apesar da experiência com as revistas, o escritor não encontra espaço em editoras para a publicação de seus livros e passa ser seu próprio financiador, endividando-se. Motivado pelo alcance popular das revistas literárias, torna-se editor e diretor da *Revista Floral* e publica, em partes, os textos de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* em 1907. A revista sobrevive por apenas quadro edições. Em 1909, persiste e publica a obra em livro. Custeando as próprias impressões, Lima Barreto publica ainda *Aventuras do Dr. Bogoloff* (1912), *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), *Numa e Ninfa* (1915), *Vida e Morte de M. J. Gonzaga e Sá* (1919). A venda desses livros, conforme relata em *O cemitério dos vivos* (1993), a reunião póstuma de relatos de suas internações no manicômio, em 1919, precisou ser feita a preço de custo para pagar as dívidas.

Nesse tempo, a movimentação pela formação da literatura brasileira se consolidava em torno da Academia Brasileira de Letras fundada em 1897, que se tornava a mais importante instância de consagração literária, assumindo uma função reguladora em torno da qual formou-se um reduto restrito de escritores, em sua maioria homens abastados, com prestígio social e político. Nessa elite intelectual não havia espaço para aspirantes periféricos, menos ainda para um escritor negro. Machado de Assis não se declarava negro,

sendo aceito no meio burguês como branco, moreno, segundo a distorção da miscigenação. A *Revista Floral* (1907) e todas as obras, insistentemente publicadas, pretendiam atuar ideologicamente contra o ambiente intelectual segregado. Tratava-se de um pensamento combativo, ciente de seu não pertencimento ao perfil de escritor vigente. Sua escrita era conduzida de forma a defender a própria existência, visando à formação de um público leitor diferente daquele altivo, vaidoso, à espera de enredos que dialogassem com seus privilégios. Sua dicção literária adquire esse tom, a busca por uma estética literária e política, cuja significação simbólica também pudesse se desdobrar em formação de consciência social e histórica. Assim, quando Lima Barreto, invade o espaço literário, sob altas penas, e protagoniza a inserção da questão da segregação racial na literatura brasileira, ele está a cobrar um espaço de representatividade devido à maior parte da população brasileira, naquele início de século e até hoje, dentro do projeto de formação da identidade cultural e literária brasileira. E assim ficou, muito depois de Lima Barreto, infelizmente. Conforme ressalta Abdias do Nascimento, Lima Barreto narra o subúrbio do Rio de Janeiro, a periferia que se formava, onde vive a maioria dos negros e da população mais pobre. Não se tratava de uma abordagem instrumental, mas de uma identidade linguística viva, "quase tão livre como o falar do povo, e desdenhou aqueles escritores que se auto-encarceravam aos rigores gramaticais e estilísticos da língua portuguesa usada pelos acadêmicos do Brasil ou de além-mar" (NASCIMENTO, 1978, p. 123). A reação da crítica literária à atitude de Lima Barreto de inserir em alguns textos a ação dos programas de exclusão racial foi apontar-lhe o "ressentimento de mulato enfermiço e suburbano", a exemplo de Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, livro referência nos cursos de graduação em letras e bastante (BOSI, 2006, p. 318).

Para lidar com a multiplicidade de temas, e criar uma discursividade linguística capaz de assimilar dados históricos e sociais no texto literário, a escrita de Lima Barreto assume uma fluidez ensaística, pois o ensaio, desde Montaigne, torna-se uma forma textual democrática, aberta a todos os temas, e possibilita uma quebra na hierarquia do pensamento instituído. A voz de Lima Barreto é carregada de testemunho daqueles que não puderam dizer, vitimados pela maior barbárie da humanidade, o escravismo. Trata-se de uma escrita que carrega uma gama de memórias coletivas, a quem foi imposta, desde 1888, uma falsa liberdade, que, na verdade, era uma saída estratégica da política de apagamento cultural e de mutismo pelo analfabetismo. Sua proposta é incluir no texto literário

elementos de identificação com a vida em comunidade. Esta postura dialoga com o conceito de partilha do sensível de Jacques Rancière, cuja reflexão pretende mostrar que "não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios [...] porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo" (RANCIÈRE, 2009b, p. 37).

Na escrita de Lima Barreto há fortes marcas autorais, proximidades com as experiências vividas, conforme fica evidente quando se estabelece um diálogo entre a narrativa de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1995) e os relatos de *O cemitério dos vivos* (1993). Em ambos os livros há o registro das reflexões que tentam compreender a trajetória de uma vida, partindo das expectativas iniciais, as decepções, os fracassos, as desistências, mas antes disso, a discursividade desses textos está em torno da capacidade de refletir sobre o que é experienciado. Nessa perspectiva, há uma integração entre autor e obra que remete ao ensaio. Trata-se de uma escrita que permite visualizar os efeitos das estruturas sociais sobre as trajetórias individuais, lançando o olhar sobre a forma como o indivíduo se compõe diante de tais interferências. Esta concepção de literatura, tão próxima da caracterização biográfica, se compreende pela junção entre alcance ficcional, teor documental e simbólico. Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha,* o jovem jornalista Isaías reflete sobre sua trajetória em meio a escritores, às decepções, ao desajuste e à desistência.

> Vinha triste e com a inteligência funcionando para todos os fados. Sentia-me sempre desgostoso por não ter tirado de mim nada de grande, de forte e ter consentido em ser um vulgar assecla e apaniguado de um outro qualquer. Tinha outros desgostos, mas esse era o principal. Por que o tinha sido? Um pouco devido aos outros e um pouco devido a mim (BARRETO, 1995, p. 122).

Em *O cemitério dos vivos,* livro póstumo que organizou registros no cárcere do Manicômio São Pedro, há um relato quase idêntico, aproximando a trajetória do autor ao destino do personagem que havia criado doze anos antes:

> - Você não foi aprendiz marinheiro?
>
> Tive um desdém por todas as minhas presunções e filáucias, e até fiquei satisfeito de me sentir assim. Encheu-me de contentamento tirar a prova provada de que, na vida, não era cousa alguma; estava mais livre, e os ventos e as

> correntes podiam-me levar de pólo a pólo, das costas da África às ilhas da Polinésia... [...]
>
> Havia-me preparado para todas as eventualidades da vida, menos para aquela, com que não contei nunca. Imaginei-me amarrado para ser fuzilado, esforçando-me para não tremer nem chorar; imaginei-me assaltado por facínoras e ter coragem par enfrenta-los; supus-me reduzido à maior miséria e a mendigar; mas por aquele transe eu jamais pensei ter de passar... Realizei, entretanto, o serviço até o fim, e foi com uma fome honesta que comi pão e tomei café (BARRETO, 1993, p. 15 - 16).

Nesses textos há também a reflexão sobre sua condição de escritor, os pressupostos que devia responder às exigências formais do meio literário ao quais não se adaptava, e o isolamento a que estava destinado. Nessas obras, a propensão reflexiva da escrita de Lima Barreto compõe um trajeto que reúne reflexão individual sobre eventos cotidianos, revê concepções sobre a tradição literária e chega às indagações sobre conceitos filosóficos, ora apontando a decadência de algumas ideias, ora assimilando outras orientações. Ao empreender uma nova inscrição discursiva, tão próxima da história e dos estudos sociais, a escrita de Lima Barreto, em uma perspectiva para além da materialidade do texto, alcança a vivacidade dos textos das linhas discursivas do ensaio, e sua função permanente de resistência, por meio de linhas de fuga que redimensionam as funções do texto literário, trazem, em seu viés ensaístico, uma estética do pensar.

O projeto estético de Lima Barreto almeja ocupar espaço no meio literário, sem adotar as mesmas fórmulas. Não se trata de uma negação de todas as referências. Lima Barreto lia os clássicos europeus e tinha por objetivo alcançar o grau de complexidade e de reflexão das grandes obras, mas o percurso deveria estar acompanhado das ideias que guiavam seu projeto de literatura com importância histórica e social. Se comparada à escrita literária desenvolvida no início do século XX, quando o cânone literário se formava na Academia Brasileira de Letras, a obra de Lima Barreto adquire um tom de manifesto estético à procura de uma forma de transitar por linhas de fuga que lhe permitissem apresentar uma nova feição para a literatura brasileira. Por essa linha de análise, sua produção atua como contradispositivo no meio literário, pois apesar da linguagem enfática os espaços de recepção para sua obra estavam fechados para o que propunha, os indivíduos representados nos textos narrativos não tinham acesso a sua expressão escrita. Portanto, embora hoje retumbante aos ouvidos, justamente porque houve um trabalho pesado para tal abertura, na época de suas publicações a voz de Lima Barreto escorria pelas vielas e pelas calçadas dos

bares. O autor almejava que seus escritos fossem “exercícios para o bem escrever, com fluidez, claro, simples, atraente”, direcionado “à massa comum dos leitores [...] sem fraseologia especial ou um falar abstrato”, preferindo que seus textos estivessem “ao alcance das inteligências médias com uma instrução geral, do que gastar tempo com obras só capazes de serem entendidas por sabichões tiranizados na sua inteligência” (BARRETO, 1993, p. 4).

Dessa forma, ao assumir esse papel, a escrita de Lima Barreto adquire também uma função histórica, pois pretende difundir o registro de condições de existência a que as pessoas estão sujeitas devido à execução de um projeto de estado, gerando um contraponto com a história oficial, que, transformada em ciência, preocupava-se, segundo Jacques Rancière, em registrar estatísticas e não os fatos vividos pela humanidade. A ciência histórica não se restringia aos dados da população, da produção ou do comércio, mas seguiam modelos prescritos, atentos a movimentações específicas em espaços muito bem marcados (RANCIÈRE, 2014, p. 2). Dentro desse mecanismo, é apenas no ambiente democrático que as massas passam a fazer parte da história. É nesse sentido que a obra de Lima Barreto ganha relevância no Brasil apenas quando um espírito de justiça, já existente em suas obras, também encontra espaço no meio intelectual brasileiro. A obra do escritor torna-se pertinente para os estudos literários apenas a partir de 1956, três décadas depois de sua morte, quando Francisco de Assis Barbosa publica as obras completas de Lima Barreto. Nessa direção, observa Beatriz Rezende:

> Afonso Henriques de Lima Barreto só será mesmo incorporado à chamada história da literatura brasileira, ao elenco de escritores brasileiros tidos como dignos de serem estudados e, assim, ao cânone da literatura brasileira, a partir da publicação, em 1956, pela editora Brasiliense, das *Obras completas*, organizadas por Francisco de Assis Barbosa com a colaboração de Antônio Houaiss e M. Cavalcanti Proença. Em 1952, Assis Barbosa publicara a primeira edição da biografia, realizada após vários anos de pesquisa (REZENDE, 2016, p. 1).

Os estudos da obra de Lima Barreto, a exemplo daqueles desenvolvidos por Francisco de Assis Barbosa e por Beatriz Rezende, excedem o valor estrutural da obra, porque delimitá-la ao rigor estritamente estético seria uma contradição. Ainda porque o que é da arte é do fluxo entre o humano e o mundo. A escrita de Lima Barreto está repleta de dados históricos da estruturação social, como em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Nessa obra, Lima Barreto expressa a consciência de que o saber naquela sociedade

representava o mesmo poder estabelecido, e havia todo um esforço político para que a educação em sua amplitude não fosse permitida às massas. Isaías Caminha queria alcançar um ofício que lhe permitisse romper com os limites a ele impostos na sociedade.

> Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo de minha cor... Nas dobras do pergaminho da carta, traria presa a consideração de toda a gente. Seguro do respeito à minha majestade de homem, andaria com ela mais firme pela vida em fora. Não titubearia, não hesitaria, livremente poderia falar, dizer bem alto os pensamentos que se estorciam no meu cérebro (BARRETO, 1995, p. 6).

Dados históricos são inseridos ao romance, a exemplo da visita do jovem Isaías à Câmara dos Senhores Deputados, a casa dos "augustos e digníssimos representantes da Nação Brasileira" (BARRETO, 1995, p. 15). O personagem ficou para assistir a uma sessão, que logo se apresentou como a variação entre desordem e desinteresse por parte dos deputados. Nessa cena, são citados nomes de políticos da realidade política no país, como José Bonifácio Andrada, patrono da família que se perpetua no Congresso Nacional até o século XXI, o que reforça a importância da visão crítica inscrita nesse livro (BARRETO, 1995, p. 15). Na voz de Isaías Caminhas, após críticas aos intelectuais, às convenções conservadoras, aos políticos, a filosofia positivista também era ironicamente alvejada:

> Demais, ficava assombrado com a firmeza com que ele anunciava a felicidade contida no Positivismo e a simplicidade dos meios necessários para a sua vitória: bastava tal medida, bastava essa outra.
>
> [...]
>
> Via-se que neles repousava a conversão dos espíritos. Não me esqueci que ele amava repetir que a Física, a Química, a Biologia, a Sociologia, todas as ciências e todo o esforço humano de qualquer ordem tinham preparado lentamente e tendiam para a religião da humanidade; era ela como a coroação, a cúpula do edifício do pensamento e dos sentimentos da humanidade (BARRETO, 1995, p. 49).

Na obra de Lima Barreto, um fluxo reflexivo em tom ensaístico faz com que as divisões entre história e literatura, texto literário e texto crítico se tornem vias de encontro ligando esses campos de abrangência. Segundo Rancière, quando a história passa a fazer uso da indeterminação de toda palavra, e aproxima-se novamente da história ficcional e do romance histórico, dando origem ao conceito que Rancière chamou de "uma poética do saber", que se compreende como um "estudo do conjunto dos procedimentos literários pelos quais um discurso se subtrai da literatura, dá a si mesmo um status de ciência e

significa-o" (RANCIÈRE, 2014, p. 12). Por essa via de análise, o texto literário pode encarregar-se de uma função histórica, quando a história oficial não oferece espaço para dados importantes para a sociedade, visto que "a poética do saber se interessa pelas regras, segundo as quais um saber se escreve e se lê, constitui-se como um gênero de discurso específico", que procura por meio do próprio discurso "o modo de verdade a que ele se destina, sem lhe estabelecer normas" (RANCIÈRE, 2014, p. 12). A *poética do saber* não pretende diluir as especificidades dos pressupostos da história, política ou literatura, mas considerar "o caráter constitutivo dessa tripla articulação [...] na era que concebe a racionalidade de qualquer atividade de acordo com uma certa ideia de racionalidade científica" (RANCIÈRE, 2014, p. 12). Trata-se de um conceito que pretende apresentar novas dimensões para a historicidade, podendo resultar em uma discursividade propensa a reordenar a lógica diante dos fatos registrados (narrados). A literatura, dentro dessa linha de pensamento, representa uma inscrição discursiva capaz de integrar outros sentidos à experiência, tornando-se uma potência permanente, conforme reitera o filósofo:

> Mas muito facilmente nos esquecemos de que a era da ciência é também a da literatura, tempo em que ela se nomeia com tal e separa o rigor de seu ato próprio tanto dos simples encantos da ficção, quanto das regras da divisão dos gêneros poéticos e dos procedimentos convencionais das belas-letras. Essa era é, enfim, como bem "sabemos", a da democracia, a era em que esta, mesmo aos olhos daqueles que a combatem ou temem, aparece como o destino social da política moderna, a era das amplas massas e das grandes regularidades que servem aos cálculos da ciência, mas também a uma desordem e a uma arbitrariedade novas, que perturbam seus rigores objetivos (RANCIÈRE, 2014, p. 12-13).

Portanto, se a obra de Lima Barreto, nesse momento da história, recebe a atenção devida por motivo principal da atualidade de seu pensamento, significa que sua leitura adquire ainda e novamente uma função primordial, despertar a reflexão sobre as possibilidades éticas da escrita literária, sua capacidade de funcionar como contradispositivo na recomposição dos dados históricos, no desenvolvimento de uma nova racionalidade, menos instrumental e prescritiva, mais envolvida com a função da literatura na formação de uma consciência social.

Lima Barreto cria seus próprios parâmetros para dizer o que diz sobre o comportamento humano, sobre a desordem social e a precariedade moral. Essa escrita se articula sobre as minúcias, por linhas de fuga ativadas não pelas mesmas configurações que as forças hegemônicas, mas por microesferas de reação, com a atuação dos contradispositivos, tal

como refletiram Michel Foucault e Gilles Deleuze sobre as microestruturas de poder. A escrita de Lima Barreto desloca o foco sobre as figuras caricatas, representantes de privilégios ou estigmas cristalizados para desfazer as evidências de uma sociedade desprovida de ética e de compromisso real com o país, para redistribuir os papéis, expor as condições ocultas dos movimentos pela manutenção do poder. Então, se o romance burguês privilegiava a assepsia de seu cotidiano, Lima Barreto, desenvolvendo uma crítica claramente direcionada a identificar a podridão desse cenário. Esses textos, são o resultado franco de um exercício crítico diante da literatura que era produzida no início do século XX, que busca incluir em sua obra uma destinação política declarada, disposta a incluir na pauta literária os temas decorrentes da experiência coletiva, sob impacto da ordem pública. Assim, trata-se de uma escrita que busca desenvolver a capacidade dialógica de seu discurso, considerando as formas possíveis para que seu pensamento crítico se acomode numa possibilidade comunicativa capaz de partilhar o conhecimento crítico-racional com o novo público que pretende formar.

6.5. Estética modernista e crítica social em Mário de Andrade

O ensaísmo crítico de Mário de Andrade se faz lado a lado com sua obra em prosa ficcional e os textos poéticos. Tal proximidade é reflexo das múltiplas frentes de pensamento e ação cultural com as quais o autor esteve envolvido desde a movimentação que precedeu A Semana da arte moderna de 1922. Mário de Andrade tornou-se o principal teórico do Modernismo no Brasil e escreveu obras inaugurais do movimento literário, a exemplo de *Paulicéia Desvairada* (1922) na poesia e *Macunaíma* (1928), na prosa. Diante dessa função que desempenhou intensamente, o pensamento crítico passa a integrar a escrita literária, e a estética modernista da palavra poética é assimilada aos textos críticos, a ponto de a totalidade da obra o autor adquirir uma feição ensaística, dedicada a fixar as diretrizes da escrita literária modernista.

Nessa direção, as primeiras palavras de *Paulicéia Desvairada* destinam-se ao mestre, compondo a dedicatória que Mário de Andrade endereçou a si mesmo em declarado sarcasmo: “dizíeis da vossa confiança pela arte livre e sincera... Não de mim, mas de vossa experiência recebi a coragem da minha Verdade e o orgulho do meu Ideal. Permiti-me que

ora vos oferte este livro que de vós me veio" (ANDRADE, 1987, p. 58). Em seguida está o "Prefácio interessantíssimo", texto organizado em fragmentos nos quais o autor apresenta as propostas centrais da poesia modernista, cujos métodos haviam sido empregados na linguagem dos poemas que compõem o livro. Trata-se de um texto "texto inútil", pois o autor já previa o espanto que causaria com a desobediência aos moldes vigentes da tradição poética. Não havia, segundo o autor, a pretensão de traçar conclusões, embora soubesse que os críticos buscariam conclusões confrontando o texto de abertura aos poemas (ANDRADE, 1987, p. 59). Nessas páginas iniciais Mário de Andrade encontra no ensaio as condições discursivas para combinar os argumentos da vanguarda modernista e os principais pontos sobre os quais atua a poesia do Movimento, tais como a quebra das marcações de ritmo ou métrica, o verso livre, a liberdade de criação, a disposição nas palavras na página, o descompromisso com o belo, assim como a experimentação de novas formas líricas e gramaticais. O poeta reivindica a liberdade para elaborar fundamentos estéticos próprios, pensar e discutir sobre eles. No decorrer do texto refere-se criticamente a obras e escritores buscando destacar neles os pontos dissonantes em relação às novas práticas poéticas. Mário de Andrade defende a liberdade da palavra poética, que deveria acompanhar as indicações do processo de criação e não impor um método prévio ao invento (ANDRADE, 1987, p. 70). Assim, o autor anunciava o distanciamento da nova literatura em relação às escolas anteriores, e ressaltava a ideia de que "o passado é lição para se meditar, não para reproduzir" (ANDRADE, 1987, p. 70). Essa é a proposta para a poesia, e parece se estender de forma mais ampla à produção literária do autor, chegando à experimentação estrutural da prosa, cujo exemplo maior é *Macunaíma*. Toda sua escrita acena para a aplicação do projeto literário que idealizou junto a Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Vitor Brecheret, entre outros escritores e artistas.

A experimentação estética presente no texto de abertura de *Pauliceia Desvairada* explora as potencialidades do texto ensaístico, e o autor recorre à organização fragmentária, uma lógica discursiva que permite combinações com recortes, colagens de citações e versos em meio à reflexão crítica sobre as ideias que anunciava. Essa reflexão sobre o fazer literário se interliga, rompendo internamente os limites entre os gêneros. Há na argumentação do prefácio muito da palavra poética, com a presença de poemas inteiros integrados à argumentação em defesa das propostas do movimento, a exemplo de "artista", um soneto obediente à métrica e ao ritmo da tradição, porém repleto de referências irônicas à estética

parnasiana (ANDRADE, 1987, p. 59). Assim como nos poemas de *Pauliceia Desvairada* também há um viés ensaístico no sentido em que segue a uma temática inicial, abordando o corriqueiro, reproduzindo a movimentação da cidade, o comportamento das pessoas nos espaços públicos, além de estabelecer uma conexão com a linguagem do prefácio, ao apresentar a tensão entre a modernização da cidade e o passado. Sobre essa busca, João Luiz Lafetá diz que Mário de Andrade "não se preocupou simplesmente em "expor a teoria de sua prática", mas fez "questão de que a teoria fosse, ela mesma, vazada na forma – entenda-se: na linguagem – que procura justificar e explicar" (LAFETÁ, 2000, p. 158). No autor está o esforço mais bem-sucedido de "ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, compondo na mesma linha a revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional" (LAFETÁ, 2000, p. 153). Sua escrita persiste na tentativa de superar os pontos conflitantes entre projeto estético e projeto ideológico, buscando cumprir nas produções literárias de sua autoria as diretrizes da estética que ajudou a fundamentar. Pela incompletude inerente a esta tarefa o autor vive "a tensão entre sua sensibilidade de artista, cônscio das exigências da escritura, e seus impulsos de intelectual à procura do melhor desempenho no papel formador da nacionalidade e/ou no trabalho de construção social (LAFETÁ, 2000, p. 154).

Com a maturidade do movimento e a inquietação diante da instabilidade política das eleições de 1930, Mário de Andrade começa a pensar com mais dedicação sobre os desdobramentos sociológicos das obras literárias. A partir de então, torna-se mais frequente a abordagem a temas dessa importância, atendendo ao projeto de desenvolver um projeto nacional de cultura realmente comprometido em representar a diversidade da sociedade brasileira. O autor assimila a sua escrita a preocupação em promover um sentimento de universalidade em suas obras, colocando os problemas entre arte e engajamento social "numa forma clara, que afasta no mais das vezes as simplificações mecanicistas e busca sempre conciliar os elementos da oposição" (LAFETÁ, 2000, p. 183).

O esforço de Mário de Andrade nesse estágio da atuação na literatura direcionava-se para a reflexão e formação de um saber consciente de sua função na sociedade. Dessa expressão social podemos citar os livros de poesia *O carro da miséria* (1930), *Lira Paulistana* (1944) e os ensaios críticos de *Aspectos da literatura brasileira* (1943). Textos que não

depreendem de preocupações puramente estéticas, mas de experiências da literatura e sua interação social, na busca por expressões literárias da palavra como experiência compartilhada.

O caráter político aparece na obra de Mário de Andrade num sentido próximo às reflexões de Jacques Rancière sobre os desdobramentos políticos da escrita literária, desenvolvidas, principalmente, nos textos *Políticas da escrita* (1995), *Partilha do sensível* (2009) e *Política da Literatura* (2016). O filósofo parte de uma possibilidade de leitura construída pela reconfiguração do plano simbólico, uma "quebra estética" e não pela efetividade da palavra como instrução objetiva, uma "política da literatura, alternativa àquela dos combatentes" (RANCIERE, 2016, p. 14). Mário de Andrade nunca assumiu um engajamento direcionado, mas sua escrita tomou proporções de abrangência no meio social, e diante de questões importantes à época, entendendo que a literatura não deveria estar condicionada às ideologias políticas, mas que também não poderia ser conformista, alheia ao processo de realização do indivíduo, que se faz em ambiente coletivo. "Ela supõe que há uma ligação essencial entre a política, entendida como forma específica da prática coletiva, e a literatura, entendida como prática definida da arte de escrever" (RANCIERE, 2016, p. 1). A literatura, nessa linha de análise, "cumpre a lógica democrática da escrita sem mestre nem destinação, a grande lei da igualdade de todos os temas e da disponibilidade de todas as expressões", enfatizando "a capacidade de qualquer um de se valer de quaisquer palavras, frases ou histórias" (RANCIERE, 2010, p. 14-15).

A literatura de Mário de Andrade dá início na década de 1930 à inserção do que é comum às obras literárias e às artes plásticas. Assim, quando Mário de Andrade insere em sua escrita poética a figura do trabalhador comum em seus poemas e textos em prosa, há uma mudança no que se refere à presença de uma parte da população a quem era vedada a representação estética. No momento em que pessoas comuns passam a habitar o imaginário estético, e a literatura assume essa função de que fala Rancière, a de integrar o ambiente de partilha do sensível, fazer parte do que o filósofo chama de regime estético da arte. Essa igualdade entre os temas, que se dá também por uma alteração gramatical da língua, aparece de forma mais intensa nos poemas de *O carro da miséria*. Nesses textos, são construídas imagens de sua crítica ao abandono político imposto à sociedade brasileira,

fazendo a palavra poética apontar para a instabilidade social e política, numa linguagem crua, bem mais integrada à liberdade formal modernista que em *Pauliceia Desvairada*.

Naquele momento de intensa ruptura os ensaios críticos ganhavam relevância, pois eram fundamentais na composição de referências teóricas para os escritores e para a formação dos leitores em relação àquela proposta estética. Os textos ensaísticos permitiram a Mário de Andrade interligar as diversas vertentes de sua produção intelectual, assimilando aspectos literários da linguagem e questões de crítica de arte e literatura, contribuindo para a formação de novas linhas de estudo sobre a escrita literária. A composição volátil do ensaio se configura a partir da ordenação do pensamento e não o contrário. A escrita ensaística de Mário de Andrade experimenta temas e formas de dizer diversos, integrando à composição estética a consciência social. Dessa preocupação em realizar um trabalho de reflexão crítica sobre a escrita literária no processo de formação cultural do Brasil fundamenta-se nos ensaios que constituíram o livro *Aspectos da literatura brasileira*, publicado em 1943. Nesse período, já passada a fase inicial vanguardista do Movimento Modernista, tendo a força coletiva do movimento já se dispersado, constatando o isolamento dos autores e os valores estéticos já assimilados pelas instituições da cultura, aquele era o momento de refletir sobre a responsabilidade histórica da literatura e das demais formas de expressão de arte. Mário de Andrade bastante desiludido com as formas de manutenção do governo de Getúlio Vargas e as direções políticas em curso no país aponta no Movimento Modernista uma falta, cuja revisão se fazia urgente[12].

Na conferência oferecida pela Casa do Estudante do Brasil o convidou para proferir a palestra comemorativa dos vinte anos da Semana de 22, no Salão do Itamaraty, no Rio de

[12] Antonio Candido no ensaio "Direito à literatura" faz uma importante referência ao compromisso de Mário de Andrade com a promoção da justiça social trabalhando pela democratização do acesso à literatura e música erudita, ao mesmo tempo em que empenhava seu conhecimento etnográfico e musical para difundir a integração entre a cultura erudita e a cultura popular. "Nesse rumo, a obra mais impressionante que conheço no Brasil foi de Mário de Andrade no breve período em que chefiou o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, de 1935 a 1938. Pela primeira vez entre nós viu-se uma organização da cultura com vistas ao público mais amplo possível. Além da remodelação em larga escala da Biblioteca Municipal, foram criados: parques infantis nas zonas populares; bibliotecas ambulantes, em furgões que estacionavam nos diversos bairros; a discoteca pública; os concertos de ampla difusão, baseados na novidade de conjuntos organizados aqui, como quarteto de cordas, trio instrumental, orquestra sinfônica, corais. A partir de então, a cultura musical média alcançou públicos maiores e subiu de nível, como demonstram as fichas de consulta da Discoteca Pública Municipal e os programas de eventos, pelos quais se observa diminuição do gosto até então quase exclusivo pela ópera e o solo de piano, com incremento concomitante do gosto pela música de câmara e a sinfônica. E tudo isso concebido como atividade destinada a todo o povo (CANDIDO, 2004, p. 258).

Janeiro. Para a ocasião, Mário de Andrade escreve o ensaio "O Movimento Modernista", em que qual analisa o saldo do grupo vanguardista. No texto, publicado no ano seguinte compondo o livro *Aspectos da literatura brasileira*, Mário de Andrade acompanha a trajetória do grupo até então: o início dos trabalhos, experiência da Semana de 1922, a ruptura estética vanguardista, a identidade aristocrática do grupo em sua fase inicial, as mudanças de perspectivas e o enfraquecimento das relações com as instituições mantenedoras da estrutura que o grupo julgava necessária para sua autonomia estética.

Com o texto, o escritor discutiu as etapas da atuação dos modernistas na cultura e identificou três chaves norteadoras, conforme destaca Eduardo Jardim, em *Eu sou trezentos*, biografia de Mário de Andrade: "o direito permanente à pesquisa estética, a nacionalização da produção artística e a atualização da arte de acordo com o espírito do tempo, que era essencialmente político" (JARDIM, 2015, p. 197).

Na expressão inicial da literatura modernista a liberdade de criação literária buscava vias de ser a partir da inspiração divinatória, ao que chamaram de "estado de poesia". Esta falta de método na fase inaugural do movimento vinha da preocupação de não cair em contradição com a proposta de ruptura com os métodos anteriores para impedir que aqueles modelos fossem substituídos por outros, o que seria um caminho equivocado, pois o que almejavam era a liberdade de criação. Assim, sem definir formas, houve espaço também para uma experimentação linguística significativa, tornando-se uma das principais contribuições do movimento para a literatura a partir do modernismo.

Em relação ao compromisso com o projeto nacional de cultura, Mário de Andrade vê efeitos positivos dos esforços destinados a esse fim, compreendendo que o movimento impactou também os costumes sociais, tornando-se "o prenunciador, o preparador e muitas vezes o criador de um estado de espírito nacional", permitindo uma "reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional" (ANDRADE, 2002, p. 253). Resultado coerente com as propostas gerais do Manifesto Pau-Brasil (1924) e Manifesto Antropofágico (1928).

Por fim, o autor refere-se ao que viu como falha do projeto modernista e que, naquele estágio, era urgente recuperar.

> a inteligência estética se manifesta por intermédio de uma expressão interessada da sociedade, que é a arte. Esta é que tem uma função humana, imediatista e maior que a criação hedonística da beleza. E dentro dessa funcionalidade humana da arte é que o assunto adquire um valor primordial e representa uma mensagem imprescindível. Ora, como atualização da inteligência artística é que o movimento modernista representou papel contraditório e muitas vezes gravemente precário (ANDRADE, 2002, p. 276).

O escritor estava convencido de que a literatura e a arte não podiam se refugiar nas questões do próprio oficio e tonar-se omissa diante da radicalização política e das condições injustas impostas à população. Segundo Eduardo Jardim, Mário de Andrade não se via capaz de fazer uma arte que interessasse às massas, "vê-se sem saída e só encontra sentido em fazer arte de combate" (JARDIM, 2015, p. 201). A partir de então, seu propósito será rever o projeto estético modernista e experimenta em sua própria escrita literária, na criação poética e crítica, o equilíbrio entre valor estético e teor reflexivo, conforme busca em *Lira Paulistana* (1944), nos ensaios de Aspectos da literatura brasileira e nos textos publicados na coluna "Mundo Musical", do jornal *Folha da Manhã*, e nos *jornais Diário de Notícias* e *Folha de São Paulo*.

A escrita ensaística adotada por Mário de Andrade lhe permite uma imprecisão metodológica fecunda, importante para a avaliação que faz do Movimento Modernista e para a atualização dos ideais modernistas, visando um reposicionamento da arte e da literatura diante de um contexto diferente daquele de 1922. Sua reflexão crítica abrange análise de obras literárias, de música e artes plásticas, registra experiências do grupo de autores e apresenta direções para um novo estágio da criação modernista, que dará impulso a toda a produção literária do século XX, principalmente no que se refere ao reconhecimento da potencialidade política da literatura inerente ao projeto estético modernista.

7. O ENSAIO NA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Desde as últimas décadas do século XX, após a assimilação das novas direções da teoria literária, provenientes dos estudos de filósofos como Georg Lukács, Walter Benjamim, Theodor Adorno e Roland Barhtes houve uma inclinação voltada para resgatar o valor reflexivo da criação crítica. Assim o texto de análise literária volta a pulsar significados. A crítica contemporânea aspira vitalidade e busca despir-se da finalidade excessivamente objetiva, voltada puramente para a estrutura da linguagem ou restrita ao aporte político. Nesse sentido, a volta do sujeito à "cena da leitura" contesta a neutralidade do pensamento crítico-filosófico, e aponta para o fato de que a investigação do texto literário e da cultura não comporta os mesmos métodos de outras áreas mais propensas ao cálculo. As marcas de autoria trazem para o texto crítico o vigor do olhar que se restaura num movimento que inter-relaciona o interior e o exterior, e identifica na experiência individual a abrangência da humanidade histórica. Assim, resgatando características essenciais do ensaio, como a provisoriedade e a incompletude, o estudo crítico começa a desvencilhar-se dos métodos de padronização. Inicia-se um esforço por afastar-se das inclinações teóricas muito bem marcadas, destinadas a abordar, de dentro de um único escopo, o máximo de possibilidades de determinado aspecto da obra, para permitir ao crítico aventurar-se em indagações muito mais relevantes para o trabalho da crítica literária, enquanto mediadora e também como área de estudo responsável por gerar uma racionalidade própria, transitória, originada no contato com a literatura, com as demais expressões da arte e com a complexidade da sociedade a qual está, inegavelmente, vinculada.

Por esses motivos o ensaio torna-se um dispositivo de escrita bastante desenvolvido pela crítica literária. Esta confluência de ideais entre a crítica e a escrita ensaística se dá porque o ensaio é "o método sem método", nas palavras de Adorno. Não se trata, porém, de uma abertura indiscriminada. O ensaio "é ao mesmo tempo mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional [...] porque trabalha enfaticamente na forma da exposição", num esforço interminável para integrar o assunto tratado à forma de dizer (ADORNO, 2012, p. 37). O caráter estético do ensaio está, portanto, centrado no alcance de sua forma, e não em alguma pretensão para além da linguagem. "Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte; no resto ele necessariamente se aproxima da teoria" e preza pelo valor epistemológico a que se propõe, "em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de

fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos" (ADORNO, 2012, p. 37). A metodologia do ensaio, contudo, é contrária ao método científico cartesiano que pretende encontrar a origem da forma mais simples e mais fácil de conhecer, e acompanhar gradativamente a continuidade lógica dos fatos em evolução a fim de "garantir a plausibilidade do todo". No ensaio está concentrada a necessidade de se anular as expectativas e de se alcançar a verdade definitiva de seu objeto de estudo. Assim, "ao rebelar esteticamente contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada, o ensaio obedece a um motivo da crítica epistemológica", pois as pretensões de completude já foram teoricamente superadas (ADORNO, 2012, p. 34).

Devido a esse caráter provisório do ensaio, ele se torna uma forma de pensamento crítico sempre disposta a pensar as mudanças substanciais da sociedade e das expressões de cultura e sua movimentação constante no tempo. O crítico é desafiado a compreender o contemporâneo e as transformações em curso, o que é possível apenas pela tentativa de tomar distância para que alguma reflexão se realize. Giorgio Agamben entendeu como contemporaneidade esta "singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias" (AGAMBEN, 2009, p. 59). Para o filósofo, "aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela" (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A contemporaneidade em si é o objeto de estudo do crítico literário, mesmo quando este analisa publicações antigas desafia-se a atualizar conceitualmente as abrangências daquela obra. A notoriedade desta tarefa torna-se mais evidente neste momento em que a crítica literária brasileira passa por uma fase de revisão de suas funções, e segue produzindo muito, numa intensa e ampla autocrítica. Diante desses desafios, o ensaio tem sido a forma textual mais apreciada pela crítica no Brasil. Fato que pode estar relacionado à tendência de o ensaio pressupor os significados efetivos da palavra "tentativa", "na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade" (ADORNO, 2012, p. 35). O ensaio "precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido" (ADORNO, 2012, p. 35). Apesar de coerentes e fundamentadas as conclusões a que se chegam no ensaio são provisórias e preveem complementos em novas conexões, pois o "ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a

própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada" (ADORNO, 2012, p. 35).

O ensaio permite que a crítica literária lide com as contradições e contestações da atualidade, mesmo que o crítico não esteja completamente assegurado por dados prévios. O texto ensaístico não requer apoio em uma cadeia de acontecimentos anteriores, nem precisa dar conta de prever os diversos desdobramentos de sua análise, pois "a descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um assunto em suspenso" (ADORNO, 2012, p. 35). Devido a essas características o ensaio tem surgido, nos estudos críticos e acadêmicos que se ocupam de pensar a própria atividade crítica na contemporaneidade, como o dispositivo de escrita capaz de reunir as incertezas e experimentar possibilidades, devido a seu caráter provisório, mas autêntico nas reflexões.

Diante dessas inquietações e novas demandas às quais a crítica literária precisa responder, o ensaio tem sido a forma de escrita que mais atende a essas necessidades, pois viabiliza o embate positivo entre as diversas ramificações da literatura e da crítica; promove o diálogo entre a literatura e outras áreas da cultura; aproxima os estudos de crítica literária e o leitor comum; além de abrir espaço para uma maior aproximação ente as pesquisas acadêmicas e os interesses da sociedade em geral. Seguindo esse impulso de integração, os ensaios que compõem coletâneas impressas, páginas de suplementos literários e outras formas de publicação coletiva ou individual, trazem "uma grande diversidade de assuntos, extrapolando, assim, o seu interesse específico, colocando-se em relação interdisciplinar com outros campos antes desconhecidos" (LIMA, 1995. p. 38).

A escrita ensaística atende às aspirações da crítica literária contemporânea, pois oferece fluxo para os temas movediços e assegura ao estudioso de literatura as vias discursivas capazes de renovar o posicionamento do crítico, por meio de experimentações francas de leitura, enriquecidas pela conexão com outras áreas do conhecimento e com as diversas expressões da arte. Desses intercâmbios, selecionamos como corpus desta pesquisa autores que, pela importância de suas obras, nos permitem ter a dimensão da função do discurso ensaístico na reconfiguração da crítica literária, principalmente nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, quando a crítica movimenta-se num percurso de retorno ao texto de literatura, propriamente, mas sem tirar os olhos das experiências no mundo. Por

isso o escritor que pensa a literatura volta a acender a assinatura em seus trabalhos, numa postura ética de assumir-se num plano estético e político, porque fortalecer a literatura como modelo significativo de racionalidade é contribuir para a sustentação de frentes de resistência que atuam contra os processos de automatização das capacidades humanas.

O texto ensaístico, devido à liberdade metodológica e integração de seu campo de diálogo com outras áreas do conhecimento, está presente nas diferentes inclinações da crítica literária da atualidade, pois isso passamos a dedicar nossa atenção à relevância do ensaio na formação das diversas frentes direcionam a crítica literária contemporânea no Brasil. Diante da amplitude que alcança o ensaísmo na crítica literária brasileira, um recorte que se faz necessário para que seja possível cumprir as propostas deste estudo, que, apesar de não incluir todos os nomes que elevaram o ensaísmo crítico, procura nessas obras ressonâncias das principias confluências de ideias que fundamentam a crítica literária no Brasil. Com esse fim, contemplamos no pensamento de Antonio Candido a crítica voltada para identificar a função da literatura na formação de uma consciência social; em Roberto Schwarz destacamos a inclinação política de sua crítica; em Silviano Santiago torna-se oportuno compreender a noção de "entre lugar" que recai sobre a cultura literária brasileira e ibero-americana; a partir dos estudos de João Cézar de Castro Rocha refletiremos sobre a tensão entre críticos literários e o impulso criador presente no embate de ideias. Já em Alberto Pucheu evidencia-se a busca por assimilar a potencialidade da linguagem poética ao texto de crítica literária. De Nuno Ramos e seu *Ensaio Geral* depreendemos o diálogo que o ensaio permite estabelecer entre as diversas expressões de arte.

7.1. A função social da literatura – Antonio Candido

A crítica literária desenvolvida por Antonio Candido assume a forma ensaística como linguagem fundamental, pois o estudo de literatura dentro de seu projeto de formação literária só fazia sentido se fosse compreendida por pesquisadores da área, mas também por alunos iniciantes. Sua ensaística, então, pode ser recebida no sentido em que Liliana Weinberg compreendeu o ensaio, como uma forma para o pensamento, entendendo a linguagem ensaística como fator inerente ao plano de reflexão literária que o estudioso realizou. A escrita ensaística está presente nos textos de crítica do estudioso, oferecendo espaço para a experimentação de uma linguagem fluida, importante na solidificação de

uma postura que representa seu compromisso com o conhecimento e com a educação no Brasil.

Desde a *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos (1959) Antonio Candido mostrou-se preocupado com o aspecto linguístico de seu projeto de estudos literários. Os capítulos, embora sigam uma orientação cronológica da trajetória literária, são divididos em subcapítulos que, individualmente, adquirem a feição do ensaio em torno de um tema pertinente, coerente ao contexto histórico, mas sem tonar pontuais as marcações entre as escolas literárias. Essa metodologia atribui leveza à divisão do tempo de leitura, visto que se trata de uma obra bastante extensa, cuja abrangência alcança dois séculos de produção literária no Brasil. Destinado a estudantes e pesquisadores da área de Letras, o trabalho torna-se referência fundamental para a formação do leitor especializado em literatura brasileira e dos futuros professores.

O discurso ensaístico está no pensamento de Antonio Candido como elemento integrante, inerente à destinação de suas reflexões sobre o texto literário e sua relevância para a sociedade. Toda sua atuação de Antonio Candido como professor, sociólogo e estudioso da literatura esteve direcionada para contribuir com o desenvolvimento de uma intelectualidade consciente de sua função social e democrática. Nesse sentido, o ensaio se constitui como uma "antítese do obscurantismo", conforme definiu o estudioso português Silvio Lima, em *Essência do ensaio* (1946). Tal posicionamento contra a restrição do pensamento em estruturas herméticas "traduz o repúdio do sono dogmático", e essa é a potência da crítica, o que permite concluir que "a crítica está para a razão como a marcha para o corpo. Este só se auto-exercita andando, como a razão, criticando" (LIMA, 1946, p. 63).

Esta preocupação em estabelecer um alcance democrático para o trabalho a que se dedica encontra no ensaio possibilidade de interligar o pensamento crítico a perspectivas carregadas de sentido, pois concentra a atividade crítica no esforço de identificar no texto literário o que ele oferece de mais significativo nas apreensões do humano. Em Antonio Candido o ensaio crítico sobre literatura encontra singularidade, visto que à literatura, conforme concluiu Georg Lukács, não cabia o método comum da ciência comprobatória,

mas “um tipo completamente distinto de exteriorização dos temperamentos humanos”, partilhados na escrita sobre arte e literatura, no texto de crítica (LUKÁCS, 2015, p. 34).

Não significa cair em contradição, tentando definir o ensaio como modelo formal para a crítica, ignorando sua condição essencial de impulso contrário às formas fixas. O ensaio prevê para investigação literária as propriedades que a reflexão encontrar no contato com o texto analisado e com as relações que dele se desprendem. O ensaio crítico, não é um método de análise, mas um princípio de leitura. Assim, a forma que resulta da leitura nunca é pré-calculada, ela se forma no momento da reflexão crítica, esse é o princípio estético do ensaio, estar aberto a tomar as dimensões do pensamento, carregando consigo extratos próprios da leitura de literatura. O ensaio, então, não indica direções prévias à leitura do texto literário, ao contrário reforça a importância da prática primordial de toda investigação crítica. Nesse sentido, a alma que carrega toda forma de escrita não é um fim determinado, uma conclusão, mas um impulso inicial que surge na leitura, como aponta Judith Butler, no ensaio de apresentação da nova edição de *A alma e as formas* (2015), no qual está presente o texto embrionário dos estudos sobre o texto ensaístico, “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper”, de Gerog Lukács. Butlher diz que as formas “não são meras ferramentas de uma vontade, aspiração ou expressão individual”, elas “articulam essa expressão conferindo-lhe significado e possibilitando sua comunicabilidade” (BUTLER, 2015, p. 15). Nessas condições, “essa alma não é uma verdade puramente interior, mas algo que se constitui pelo próprio ato de expressão” (BUTLER, 2015, p. 15).

Em *Literatura e Sociedade,* Antonio Candido pensa a crítica literária como atividade do pensamento destinada a investigar os fatores externos que atuam na organização interna do texto literário, de forma a conduzir uma análise a partir dos traços apontados na leitura (CANDIDO, 2006, p. 14). Nessa perspectiva, os fatores sociais e históricos são analisados no texto de literatura não como matéria registrada ou “pretexto para apontar aspectos e problemas sociais”, mas como agentes alinhados aos fatores estéticos, pois o texto literário configura outras dimensões para o fator social (CANDIDO, 2006, p. 19). A proposta de Antonio Candido para a crítica literária pretende assimilar o âmbito social como fator de arte, como elemento a ser relacionado a outros componentes do projeto estético da obra.

A crítica de literatura de Antonio Candido, atenta às configurações sociais presentes no texto de literatura, espera contribuir com novas possibilidades de leitura, para além da avaliação impressionista, atuando, assim, para a renovação do pensamento crítico, empenhado a dar visibilidade à capacidade transformadora da literatura, ampliando o alcance social da obra de arte e da literatura. No ensaio há a possibilidade abordar todos os temas possíveis no texto literário, mesmo aqueles aos quais não se encaixam as vertentes teóricas, porque o ensaio assegura espaço para a análise primordial, desprovida de mecanismos estipulados. O ensaio crítico sobre literatura não pretende responder a todas as perguntas, mas levanta possibilidades sempre instigantes, capazes de renovar as leituras sobre uma obra literária, configurando-se enquanto experiência repleta de substância, suficiente para instigar novas perguntas e caminhos interpretativos.

A motivação crítica de Antonio Candido é essencialmente ensaística, pois parte sempre do estudo da própria obra, pois também ensaio "recusa as soluções aceitas como a priori ou comandadas por doutrinas infalíveis, universais e rígidas", não procura fundamentar suas hipóteses em "postulações definitivas e perenes" porque o "seu campo de ação é o livre pensamento, sujeito a contínuo reexame, aberto a novos ensaios" a fim de funcionar "como etapa de uma busca que constitui a própria natureza e a de todo saber que se pretenda convincente" (MOISÉS, 2012, p. 613). A crítica ensaística identifica as perguntas que o texto literário emite, fazendo novas indagações ao texto, e redirecionando tais questionamentos às experiências com o mundo.

Antonio Candido em entrevista a Manuel da Costa Pinto, em 2010, confirma esta inclinação, dizendo ter sido um estudioso guiado mais pela leitura intuitiva dos textos, e menos por métodos de análise (CANDIDO, 2010, p. 1). A intuição era uma virtude apreciada por Antonio Candido, pois acreditava que "o crítico muito estrito em matéria de teoria e método acaba tendendo a tratar apenas as obras que se enquadram nos seus pressupostos", pois a leitura em matéria de estudos literários lhe interessa mais do que tudo, pois acredita que "o espírito analítico depende de uma inclinação natural e do convívio com certos textos, além das oportunidades de receber influências diretas ou indiretas" (CANDIDO, 2010, p. 1). Essa intuição reflexiva de Antonio Candido, marcada por uma formação intelectual ampla e pela preocupação com a ética do pensamento crítico sobre a literatura, esteve sempre em busca de compreender como o fator externo interfere

no experimento de criação individual, e como o interno se volta para o externo. Em outras palavras, Antônio Candido reflete sobre o efeito do fator social no texto literário, a exemplo de seu trabalho em *Formação da literatura brasileira* (1959), *Literatura e Sociedade* (1965) e *Educação pela noite* (1987). Em contrapartida, pensa sobre as reconfigurações que a experiência da leitura de literatura pode implementar na sociedade, conforme reflete no ensaio "Direito à literatura" (1988).

Esse ensaio assume dimensões grandiosas por deixar tão evidente sensibilidade presente no compromisso ético de Antonio Candido ao longo de uma vida de dedicação ao saber proveniente da literatura. O estudioso acredita que o ensino e a leitura de literatura contribuem para fomentar a integridade espiritual de uma população, porque a arte e a literatura são capazes de reconduzir o processo de humanização dos indivíduos (CANDIDO, 2004, p. 241).

> Entendo aqui por humanização o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, com o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 2004, p. 249).

Esta força de transformação, não está exatamente no tema desenvolvido ou no posicionamento incisivo que pretenda defender uma ideia, pois "só a intenção e o assunto não bastam [...] A eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes (CANDIDO, 2004, p. 251). Esta concepção de literatura está bastante próxima da noção de "educação estética" de Friedrich Schiller.

Em *Carta sobre a educação estética do homem* (2002), o filósofo do Romantismo Alemão se indaga sobre a partilha política da população que faz, ao separar, por meio da ocupação do tempo, as classes com mais acesso à experiência de contemplação e as classes a quem cabia o trabalho de reprodução manual. Para Schiller, a arte e a literatura se diferenciam das outras formas materiais, pois elas carregam o "impulso lúdico", tornando-se um "fenômeno estético" (SCHILLER, 2002, p. 76). Assim, o acesso às obras de arte seria uma experiência essencial para que os indivíduos conheçam novas dimensões de sua

humanidade, pois quando sua ação está direcionada apenas para a funcionalidade, para a "verdade material" a vida se torna menos importante. Nessa divisão, o homem guiado apenas pela necessidade é "apenas sério", está fadado a seguir determinações e direciona sua atividade para a produção. No entanto, se for reeducado pela experiência estética "ele joga". Esse jogo com o estético é que liberta o homem "das correntes de toda finalidade", oferecendo-lhe o tempo deslocado e momentâneo do ócio, permitindo-lhe uma experiência mais livre (SCHILLER, 2002, p. 80). E para manter esse movimento entre os planos, a arte "não deve ser mera vida, ou mera forma, mas forma viva" (SCHILLER, 2002, p. 80).

Com a quebra dessa diferenciação das ocupações do tempo, há um processo de democratização da experiência estética, compreendido por Jacques Rancière como "regime estético", que se move para suspender "a oposição entre entendimento ativo e sensibilidade passiva, quer arruinar, com uma ideia da arte, uma ideia da sociedade fundada sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais" (RANCIÈRE, 2009a, p. 66). O procedimento para este efeito político da arte se dá por meio da não ação efetiva, da ideia de "não fazer nada", que desloca o entendimento que se tem da atividade humana, da ordem prática para a ordem do sensível, próprio do "estado estético". "Produzir une ao ato de fabricar o de tornar visível, define uma nova relação entre o *fazer* e o *ver*", o que na arte significa mais que um objeto final, mas a capacidade criativa inerente ao humano, "a arte como transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade" (RANCIÈRE, 2009a, p. 67).

Em "Direito à literatura", Antonio Candido diz que só é possível pensar na plenitude das ações de formação cultural no Brasil "na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade" (CANDIDO, 2004, p. 256). Esse processo de democratização da literatura, segundo o estudioso, ganhou força efetivamente apenas a partir de 1930, "quando o homem do povo com todos os seus problemas passou a primeiro plano e os escritores deram grande intensidade ao tratamento literário do pobre", como fizeram Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Érico Veríssimo (CANDIDO, 2004, p. 255-256). Há, no entanto, problemas que estão para além da experiência estética, pois "para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir

uma distribuição equitativa dos bens" (CANDIDO, 2004, p. 257). Diante desses impedimentos da ordem política, Antonio Candido pensa que as obras clássicas, por serem atemporais e comunicarem sempre algo intenso do humano, comum a todas as pessoas, podem ser apreciadas pelas pessoas das classes excluídas da formação escolar, ou dos privilégios financeiros. Elas podem se interessar e se envolver pela arte literária de forma mais sincera que os colecionadores de quadros e livros de estante. O professor Antonio Candido fala da importância da prática de ler para as outras pessoas e da experiência enriquecedora do diálogo sobre literatura com todas as pessoas. É esse o brilho presente nos textos de Antonio Candido, é o olhar para a literatura como propulsora das capacidades humanas, mesmo que pontos incompletos sejam identificados, como a referência praticamente restrita ao cânone literário.

Por desempenhar essa função, afirmar sempre a relevância da literatura para a sociedade e para a humanização das pessoas, Antonio Candido também resignifica a crítica literária por meio da capacidade reflexiva do ensaio, que após analisar um objeto de estudo direciona o olhar para si, para o próprio exercício do pensar. Seguindo a direção do impulso que propaga a experiência com a leitura de literatura, a dicção ensaística de Antonio Candido respeita o objetivo democrático e humanizador da literatura, pois o professor tem como preocupação não afastar o leitor iniciante exagerada erudição e grandiloquência, sendo esta uma postura de respeito às inteligências, oferecendo ao leitor um ambiente dialógico de interrelações que procuram mostrar que a literatura é uma forma de conhecimento importante, ao qual todos devem ter acesso.

7.2. A política da crítica – Roberto Schwarz

O ensaio, por não estabelecer linhas planas para a investigação crítica, integrou o tom ativo de Roberto Schwarz, sempre presente nos textos de análise literária e cultural, a compor uma feição autoral muito bem marcada. A inclinação teórica de Roberto Schwarz dedica-se a compreender a potência reflexiva do texto literário, e sua extensão aos estudos sociológicos e à reflexão filosófica, sempre disposta a investigar a consciência histórica desenvolvida no texto literário. A ensaística de Roberto Schwarz é reflexo de um esforço para manter-se em oposição às frentes de análise literária e cultural que privilegiam o caráter estrutural da literatura, sua forma de materialização, deixando em último plano os

componente históricos, as configurações da sociedade e a atuação da literatura como propulsora de conhecimento histórico, social e filosófico. A crítica de Roberto Schwarz não desconsidera os fatores da forma da linguagem, nem as indicações de gênero, mas procura identificar as ressonâncias dos elementos formais da obra em relação à composição das ideias, procurando não limitar os dados estruturais do texto literário a instâncias fundamentalmente gráficas, ou que sirvam ao experimento científico, subordinando a literatura a métodos específicos.

Como ensaísta, o crítico não permite que o âmbito de suas análises lhe seja determinado, ou limitado pelo risco de alguns temas, envoltos em linhas instáveis, pois o ensaio, conforme as concepções de Theodor Adorno, "diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer" (ADORNO, 2012, p. 17). Assim, a reflexão ensaística, ao distanciar-se do purismo científico da comprovação última de uma hipótese, volta a ceder ao indivíduo a capacidade de reflexão primordial, por meio da qual o pensamento volta a ser direcionado à vida, às formas de condução das experiências e da ordem social. O ensaio está relacionado a uma força antidogmática, inconformada com as conclusões estabelecidas, com os impedimentos das teorias e com as metodologias dominantes.

Em "O ensaio como forma", Theodor Adorno localiza a ação do ensaio frente aos mecanismos puristas da cultura, não se encaixando totalmente nem à ciência e seus métodos objetivados, nem ao caráter intuitivo da linguagem artística, ou às determinações conceituais da filosofia. O ponto de encontro entre a crítica literária de Roberto Schwarz e o pensamento de Adorno sobre o ensaio está no movimento de oposição à especialização por vias de metodologias que põem a reflexão sobre a cultura num ambiente fechado, voltado para si, perdendo sua capacidade dialógica com outras áreas do conhecimento, separando o pensamento que provém do texto literário da lógica racional que interfere na condução da ordem social.

> Os ideais de pureza e asseio, compartilhados tanto pelos empreendimentos de uma filosofia veraz, aferida por valores eternos, quanto por uma ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas, e também por uma arte intuitiva, desprovida de conceitos, trazem as marcas de uma ordem repressiva. Passa-se a exigir do espírito um certificado de competência administrativa, para que ele não transgrida a cultura oficial ao ultrapassar as fronteiras culturalmente demarcadas (ADORNO, 2012, p. 22).

Nessa linha de pensamento adorniana, o ensaio irrompe as fronteiras que pretendem separar em instâncias puristas as capacidades de criação e reflexão humanas, não admitindo que "seu âmbito de competência lhe seja prescrito" (ADORNO, 2012, p. 16). O ensaio reage contra forças que pretendem estabelecer para o pensamento crítico uma moral do trabalho, com metodologias internas, restritas e circulares, destinadas a uma finalidade específica. Nesse movimento reativo, o ensaio procura dispersar os parâmetros de análise dando fôlego às apreensões do indivíduo, enquanto ser histórico, perpassado pelas interações com o espaço externo. A capacidade crítica do ensaio exercita justamente esse movimento da racionalidade, procurando estabelecer as condições desse câmbio constante que perfaz a experiência humana, as apreensões do externo, o seu caráter formativo e a manutenção do espírito crítico, na busca permanente pela síntese entre uma intuição racional do indivíduo e as configurações históricas do conhecimento enquanto resultado de um empreendimento coletivo. Dentro da lógica do ensaio, qualquer conhecimento individual, seja do sujeito que pensa sobre si, ou de um produto cultural que se volta para a própria composição, se desdobra em alguma esfera de significado na sociedade. Dessa maneira, o crítico assume também uma trajetória íngreme, audaciosa, penosa, disposta ao argumento, à defesa de ideias, mas também ciente da volatilidade do objeto de estudo e das ressonâncias sociais de sua linguagem. "O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*; mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são com o seu conceito" (ADORNO, 2012, p. 22).

Roberto Schwarz encontrou no ensaio a forma textual cujos limites se abrem tanto quanto se diversificam as possibilidades oferecidas pelo texto literário. O ensaio permite abordar indícios de possibilidades diminuídas e fortalecer os argumentos na medida em que se ampliam os meios de sustentação da ideia no texto. A crítica literária de Roberto Schwarz voltou-se contra as metodologias de análise que buscavam analisar o texto literário enquanto corporeidade apenas, limitando à forma toda capacidade de dizer. Esse princípio orientou sua crítica ao concretismo, e às frentes de análise metalinguísticas, acusando-as, nos casos mais extremos, de não serem capazes de comunicar àqueles que não estivessem já inseridos num meio restrito de ideias. Esta postura foi uma reação às frentes de pensamento que surgiram em combate à crítica histórico-social ou interpretativa, tais como

o estruturalismo e o *new criticism*[13]. Em entrevista a Fernando de Barros e Silva, Roberto Schwarz diz que "a crítica que se fechou na literatura e se desinteressou do resto não saiu melhor ou mais científica, nem, aliás, mais artística" (SCHWARZ, 1997, p. 1). Uma crítica que desvencilha a literatura de sua capacidade de apresentar novas dimensões da história favorece as linhas de força que pretendem transformar obras da cultura em meras mercadorias

> Sem estas dimensões ditas externas, o debate artístico se esteriliza logo. Toda forma é forma de alguma coisa, e na ausência desta relação o essencial vai embora. Observe a mudança atmosférica em volta da revolução formal. No período explosivo, das vanguardas, esta sugeria modos de vida mais complexos e universais, que, de um modo ou outro, estariam para além das pautas burguesas. Hoje, a pesquisa e o cálculo dos funcionamentos da forma, seja qual for, viraram a rotina da publicidade, sem oposição ao objetivo mercantil (SCHWARZ, 1997, p. 1).

O pensamento crítico de Roberto Schwarz quando repisa o terreno histórico presente em todo texto literário pretende, antes da qualquer objetivo, manter o olhar sobre a conexão da obra literária com a vida[14]. Trata-se da integração da crítica às discussões primordiais do pensamento filosófico e histórico, assim como entende Georg Lukács. O filósofo húngaro refere-se à capacidade de "o crítico discutir sempre as questões fundamentais da vida, mas sempre como se falasse apenas de livros e imagens", uma modéstia em relação à prepotência das correntes cientificistas, pois à reflexão crítico-ensaística desde Montaigne carrega "o trabalho mental mais profundo diante da vida" (LUKÁCS, 2015, p. 42). Tentando identificar as dimensões da historicidade que se ergue a partir de uma discursividade própria da literatura e, por isso, capaz de oferecer significados históricos e sociais singulares, possibilitando outras formas de compreender a atuação humana no mundo.

A crítica de Roberto Schwarz procura analisar fatores históricos e sociais a partir de ângulos singulares permitidos pelo texto literário. Seguindo essa linha de raciocínio o

---

[13] No estruturalismo a análise literária deveria enfatizar o caráter construtivo, buscando identificar caraterísticas próprias do texto, elaborando mecanismos de análise específicos, afastando-se de outras formas de conhecimento, tais como a histórica, a psicanálise e a filosofia. Já o *New criticism* é uma corrente crítica que compreende a literatura como produto de um trabalho específico com a linguagem, compreendendo-se na própria composição e nas regras internas (LIMA, 2003, p. 924).

[14] As maiores contribuições dos estudos de Roberto Schwarz para a crítica literária estão nas análises que investigam a combinação de recursos narrativos na composição de um raciocínio crítico que promove a constante revisão da história e da atuação humana. Essa é a preocupação que rege ensaios célebres como *Ao vencedor, as batatas* (1977) e *O Mestre na periferia do capitalismo* (1990), ambos destinados a dar relevância ao caráter social e político da literatura de Machado de Assis.

estudioso escreve o polêmico ensaio “Ideias fora do lugar”, publicado em 1977 no qual vê como procedimento fracassado a tentativa de adaptar referências das escolas literárias europeias no Brasil, pela justificativa de que a estrutura político-social do país estava ainda profundamente marcada pelo sistema oligárquico, com práticas de exploração e favorecimento herdados ainda dos tempos do escravismo. O estudioso aponta este como fator determinante nos desajustes do Romantismo brasileiro em relação ao Romantismo alemão e francês. Enquanto na Europa o Romantismo representava ideias revolucionárias baseadas em noções de igualdade e justiça, sustentados por certo princípio de promoção das liberdades individuas e ampliação de direitos em relação às diversas classes sociais, no Brasil os intelectuais do romantismo atrelados à elite agrária, com exceção de Castro Alves, adotaram o discurso da Ciência, das Luzes, do Progresso e Humanidade, mas ignoraram a exploração escravista (SCHWARZ, 2014, p. 47). O processo abolicionista também não afastou o princípio da segregação e do trabalho compulsório, a cristalização de uma casta de senhores, a quem se deve obediência e gratidão, mascarando de “homem livre”, o trabalhador dependente da contratação vista como “favor”. “O escravismo desmente as ideias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular” (SCHWARZ, 2014, p. 51). Nessas condições, “atribui-se independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio” (SCHWARZ, 2014, p. 53).

Aos olhos de Roberto Schwarz, todo o projeto de formação de uma identidade nacional não perdia de vista os moldes europeus, os quais eram incompatíveis com as estrutura da sociedade brasileira, profundamente marcada pela colonização e pela cristalização de conjunturas sempre pautadas pelo proveito inescrupuloso de uma pequena parcela da população, fazendo da elite produtora e consumidora de cultura uma caricatura distorcida dos preceitos liberais. Do ponto de vista do crítico, é a ideologia da independência que deixa evidente a defasagem, “quando insiste na impossível autonomia cultural”, havendo uma dissonância entre as propostas de literatura moderna quando postas no contexto brasileiro, sem considerar o desajuste imposto “pela máquina colonialista” (SCHWARZ, 2014, p. 59).

O crítico, no entanto, não parece condenar à impotência toda a literatura produzida no período pós-colonial, mas apontar a contradição existente em propagar a ideia de independência, utilizando uma estética estrangeira, adaptada a uma estrutura incoerente com tais métodos. Há nesse texto, indícios de um pensamento mais amplo que acompanha todo o pensamento de Roberto Schwarz, trata-se de apontar o equívoco em adotar os moldes culturais, políticos e econômicos das nações-metrópoles em vez de buscar a criação de mecanismos para superar problemas estruturais da ordem social e cultural. A denúncia do crítico não parece estar centrada somente numa visão negativa do atraso brasileiro em relação aos países europeus, mas na falta de iniciativas do meio intelectual para visualizar soluções mais próximas e eficientes para serem aplicadas ao meio cultural e político.

O que Roberto Schwarz denuncia, de forma mais direta em *Sequências brasileiras* (1999), principalmente no ensaio "Fim de século", em que leva a compreender que o atraso de que se fala não é nem questão de defasagem em relação aos países da hegemonia econômica, mas o atraso de ainda não ter direcionado seus esforços para construir uma base política, ideológica e cultural mais próxima da realidade brasileira, e por não estar contaminada de procedimentos instáveis desde a aplicação da dinâmica capitalista nos próprio centros difusores. Por essa via de análise, "a desintegração nacional não é uma questão nacional, e sim um aspecto da inviabilização global das industrializações retardatárias, ou seja, da impossibilidade crescente, para os países atrasados, de se incorporarem enquanto nações e de modo socialmente coeso ao progresso do capitalismo" (SCHWARZ, 1999, p. 60).

O método da adaptação encontra sempre os mesmos meios, o sacrifício das camadas mais vulneráveis, em favor do domínio de uma minoria que se compreende estrangeira no próprio país. Essa parcela se articula para implantar os sistemas progressistas, sempre dispostos a "industrializar o país, trazendo a população rural a formas incipientes de trabalho assalariado e cidadania, de consumo e cultura atuais, a fim de equipará-lo ao progresso do mundo" (SCHWARZ, 1999, p. 60). Roberto Schwarz aponta que essas forças se reconfiguram na sociedade, em busca dos mesmos resultados. Assim "o mito da convergência providencial entre progresso e sociedade brasileira em formação já não convence" (SCHWARZ, 1999, p.162).

> Se já no século passado soubemos trocar a escravidão pelo trabalho mais ou menos livre, nada parece impedir agora que a elite se auto-reforme e passe do clientelismo à conduta racional, do mandonismo à cidadania, da corrupção à

> virtude republicana, do protecionismo à livre concorrência etc., quando então faremos parte digna do concerto das nações evoluídas (SCHWARZ, 1999, p. 60).

É por considerar essas os desdobramentos sociais o cerne das obras culturais, que Roberto Schwarz desenvolve seu amplo trabalho de crítica literária e sociológica, e representa na crítica literária a maior força de resistência dessa vertente de análise. A crítica literária de Schwarz irrompe contra uma crescente despolitização da escrita literária, na ficção, na poesia e na crítica. E conforme denuncia ironicamente em "19 princípios para a crítica literária", presente no livro *O pai de família e outros estudos*, "o marxismo é um reducionismo, e está superado pelo estruturalismo, pela fenomenologia, pela estilística, pela nova crítica americana, pelo formalismo russo, pela crítica estética, pela linguística, e pela filosofia das formas simbólicas" (SCHWARZ, 2008, p. 112-113). Esta afirmação é repetida em três dos dezenove tópicos, o que dá o devido destaque ao tom de reação de Roberto Schwarz às frentes que se opõem às investigações de cunho sociológico e histórico referentes à literatura. O primeiro tópico também contém o tom dos críticos que se opõem ao trabalho de Roberto Schwarz, "acusar os críticos de mais de quarenta anos de impressionismo, os de esquerda de sociologismo, os minuciosos de formalismo, e reclamar para si uma posição de equilíbrio" (SCHWARZ, 2008, p. 112). Esses dois trechos indicam brevemente a dimensão da tensão entre as frenes de análise que orientam a crítica literária desde a década de 1970. Schwarz está se referindo a uma vertente que condena qualquer abordagem do contexto histórico e social contido, inegavelmente, em toda obra. O posicionamento do crítico devolve a provocação, e leva o leitor a pensar que toda escrita carrega um teor político, seja pela ênfase da palavra declarada, seja pela omissão de alguns temas em detrimento de outros. Dentro dessa perspectiva há uma movimentação em favor do "fim da política" da escrita, avançando contra as vertentes da crítica literária acusadas de tratar o objeto estético apenas como objeto político. Do lado oposto da escrita que apresenta nítida relação com a função política da escrita, por meio da abordagem direta dos litígios populares entre as classes, está o que Jacques Rancière chamou de "metapolítica social-científica" a escrita que omite a diferença e a institui como segredo, carregando em si "o sinal de ilusão da democracia a respeito de si mesma e o indício do movimento verdadeiro por meio do qual o real tem que operar a supressão da aparência inclusive pela aparência da democracia e a ilusão da política" (RANCIÈRE, 1995, p. 233-234).

A crítica de Roberto Schwarz atua como resistência ao movimento de separação da literatura de seu sentido mais amplo com forma de saber dotada de conhecimento histórico e capacidade reflexiva. Por isso o ensaio como forma de escrita aberta ao intercâmbio entre as expressões de conhecimento e arte torna-se o meio de expressão da crítica literária. Também o ensaio "se vê esmagado entre uma ciência organizada, na qual todos se arrogam o direito de controlar a tudo e a todos, e onde o que não é talhado segundo o padrão do consenso é excluído ao ser elogiando hipocritamente como 'intuitivo' ou 'estimulante' [...], visto pela ciência como objeto de uma ocupação de segunda ordem" (ADORNO, 2012, p. 44). O crítico encontra no ensaio o espaço para seus argumentos que procuram insistentemente manter vivo o caráter político e social da escrita literária, investigando as conjunturas sociais e políticas por meio das dimensões privilegiadas do texto literário, que mantém o olhar sobre a sociedade, mas sem a obrigatoriedade da correspondência direta, tornando possível outras possibilidades de historicização e entendimento da sociedade.

7.3. O entre-lugar do ensaio – Silviano Santiago

Michel Foucault compreendeu o ensaio como experiência modificadora do próprio raciocínio, sempre disposto a propagar a vitalidade do pensamento, assumindo-se como "o corpo vivo da filosofia", a forma pela qual o pensamento adquire vitalidade no corpo transitório (FOUCAULT, 2014b, p. 14). É este o ânimo presente na obra de ficção e crítica de Silviano Santiago, no trabalho contínuo de compor uma frente de estudo que pensa a literatura brasileira e a sul-americana num lugar específico de enunciação. Não em posição subordinada à cultura europeia ou norte-americana, mas como parte integrante da literatura universal, de importância singular, justamente por trazer contribuições próprias da experiência do entre-lugar. Após fazer referência aos *Ensaios* de Montaigne, o crítico conclui que "a vitória do branco no Novo Mundo se deve menos a razões de caráter cultural do que ao uso arbitrário da violência e à imposição brutal de uma ideologia" (SANTIAGO, 2000, p. 11). Michel de Montaigne, um dos primeiros críticos do colonialismo, já havia indicado nos *Ensaios* (1580) o impacto de degradação da cultura dos povos nativos com a chegada do domínio imperialista dos europeus. Montaigne não acreditava na ideia de progresso contínuo e supõe que o Velho mundo destruirá as formas de sustentação do Novo Mundo, sob a força das armas e das formas vergonhosas com que

enganaram e dominaram os povos do México. “Temo que tenhamos apressado muito seu declínio e sua ruína por nosso contágio, e que lhe teremos vendido muito caro nossas ideias e nossas artes. Era um mundo criança [...] e nada nos ficam a dever em lucidez de espírito natural e em pertinência” (MONTAIGNE, 2001, p. 186).

Contrário às análises centradas em identificar os aspectos que indicam o atraso da cultura brasileira em relação às obras mestras europeias, Silviano Santiago lança, em 1972, o ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Nessa ótica, as diferenças que impedem a equiparação das obras literárias brasileiras às obras-modelo europeias poderiam ser vistas por outra perspectiva que não fosse à de atraso estrutural e cultural da colônia, mas como contestação inerente ao constante desajuste, originário da violenta imposição da lógica da língua alheia. Essa incompatibilidade tinha um caráter de crítica e autocrítica, visto que os autores deixavam explícito o desejo de empreender elementos nacionais. Diante dessa condição, assimilar totalmente o discurso europeu, resultando em compatibilidade plana, significaria consolidar o apagamento imposto pelo colonizador (SANTIAGO, 2000, p. 14). Roberto Schwarz, conforme analisado no subcapítulo anterior, discordava da prática contraditória de se procurar desenvolver uma literatura autenticamente brasileira utilizando os parâmetros da tradição colonizadora. Do outro lado, Silviano Santiago encara a questão da adoção das obras canônicas da metrópole como “texto de apropriação”, quando não há a intensão de trazer algo novo, de forma a tornar explícita a referência, “deixando ver em outros textos sua transparência”, a ponto de tornar-se um dos temas de discussão da obra (SANTIAGO, 2000, p. 207).

Com base nos conceitos de Gilles Deleuze e de Jacques Derrida sobre a *différance*, Silviano Santiago diz que “pela diferença, começa-se a pensar a instância de articulação de um texto sobre outro(s). Não mais são considerados os textos isoladamente, [...] mas como se diferenciando na repetição, como um diálogo entre o mesmo e o outro” (SANTIAGO, 2000, p. 208). Nesse movimento de encontro com o outro, a cultura da América Latina passa a significar a destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza do ocidente. Dessa maneira, “a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental, graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, [...] uma aprendizagem de reação, de falsa obediência” (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Para acompanhar essa movimentação de forças reagentes e descontínuas da literatura o raciocínio crítico de Silviano Santiago compõe-se sob a forma volátil do ensaio, que desenvolve potencialidades próprias da experiência de leitura do texto literário. O ensaio adquire esse teor de descontinuidade e formação de perspectivas próprias na estruturação de identidade no período pós-colonial. A ressonância do ensaio torna-se mais marcada a partir das lutas pela independência, contendo um importante papel, até os dias de hoje, por participar da busca por entendimento da identidade dos povos.

> De las tejas le interesa sólo el material con que están hechas, para luego proyectarlo en la dimensión filosófica de un inconcluso todavía sincretismo cultural que une los tres grandes periodos iberoamericanos: techos grises de paja que imponen la persistencia del sustrato precolombino; tejados de barro cocido de la herencia colonial y la teja metálica impersonal de la época republicana. Lo original del ensayo no reside, pues, en lo nuevo de los temas tratados, sino en el tratamiento mismo; para ello el ensayista cuenta con su propia personalidad y visión del mundo (GOMEZ-MARTINEZ, 1981, p. 61).

O ensaio na América Latina assume as feições de descentramento de que fala Silviano Santiago, num processo de inserir à produção intelectual aspectos próprios da América Latina, como elementos a serem incorporados à racionalidade ocidental, mas de forma a manter substratos próprios da ordem social ibero-americana, em sua condição periférica em relação aos países mais ricos, porém preservando seu caráter renovador, disposto a agregar na escrita os sinais de resistência e desobediência. A esse respeito o crítico diz, referindo-se ao conto "Pierre Menard, autor del Quijote", de Jorge Luis Borges, que ser o devorador de livros, que lê o tempo todo e publica de vez em quando é "o papel do escritor latino americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue" (SANTIAGO, 2000, p. 23). O texto de Borges se torna uma metáfora do escritor sul-americano.

Na crítica de Silviano Santiago há uma visão positiva do mérito da criação que procura identificar nas condições adversas dos espaços periféricos dados para recompor a identidade ibero-americana, como impulso para produzir uma cultura que represente justamente um contraponto em relação às culturas privilegiadas, tornando-se singular devido à diferença. Conforme aponta Homi Bhabha, no livro *O local da cultura* (1998), "esses 'entre-lugares' fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de

colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade" (BHABHA, 1998, p. 20). Esta visão desloca o foco que estava sobre as limitações sociais do subdesenvolvimento, para trazer as questões específicas dos espaços periféricos como possibilidade de novas formas para a racionalidade ocidental, além de sugerir novas manifestações de arte sincrética. Trata-se de "tocar o futuro em seu lado de cá", quando "o espaço intermédio 'além' torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora" (BHABHA, 1998, p. 27). O espaço fronteiriço da cultura permite um salto na condução do pensamento pós-colonial e na formação das identidades, pois "exige um encontro com "o novo" que não seja parte do continuum de passado e presente", criando "uma ideia do novo como ato insurgente de Tradução cultural" (BHABHA, 1998, p. 27). Essa movimentação não apenas "retoma o passado como causa social ou precedente estético, ela renova o passado, refigurando-o como um 'entre-lugar' contingente, que inova e interrompe a atuação do presente" (BHABHA, 1998, p. 27).

Esta quebra na historicização proposta por Silviano Santiago é favorecida pelo pensamento ensaístico, e não pretende traçar uma linha genealógica que busque um início e encaminhe toda investigação para um fim último (ADORNO, 2012, p. 17). A crítica ensaística prevê que uma análise comece pelo assunto que se torna mais relevante. Tal visão do texto crítico-literário remete à liberdade de abordagem de todos os temas, no esforço de determinada cultura de entender-se, de refletir sobre sua função. Esta visão tem a ver com a equiparação entre a lucidez do conhecimento dos povos periféricos e o conhecimento eurocêntrico, discutido desde Montaigne, e ampliado pelos Estudos Culturais do século XX. Esta busca por dar visibilidade às artes periféricas assume uma posição de revisar a cultura ocidental, no sentido de resistir, "entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana" (SANTIAGO, 2000, p. 26). Nessa perspectiva, as condições que antes pareciam ser as fragilidades da literatura ibero-americana podem se transformar em composições estéticas singulares, cujo principal papel é materializar o deslocamento, propondo outros parâmetros para uma racionalidade em torno da literatura.

O caminho que Silviano Santigo visualiza para o seu pensamento carrega a leveza e a disposição de um viajante. Nada precisa se fechar. A cultura é o que torna coletiva e universal toda existência. Cada um que se pretende pensar a literatura e as artes passa a habitar um duplo estado de presença: os extratos da cultura local e a cultura vinda de outros países. Por meio da literatura, o crítico-escritor percorre o terreno das ideias e os labirintos em que o homem se lança. Para o espírito da leitura crítica há sempre "um espaço aberto no planeta" (SANTIAGO, 2013, p. 69).

No livro *Aos sábados pela manhã* (2013), Silviano Santiago materializa o momento reservado para a leitura semanal, um espaço para a reflexão e para a apreciação prazerosa do texto. A linguagem adotada na maior parte dos ensaios presentes nesse livro está enriquecida deste sentido. Em alguns momentos o autor acompanha, de forma fluida, as indicações que a própria obra faz brotar, tornando mais amplo o corpo de cada livro ou outro objeto de arte. Juntamente com essas apreensões há destaque para o livre raciocínio sobre o tema em sua dinâmica vivida que combina a poeticidade das significações, enriquecendo assim o raciocínio que circunda o literário. Nesses textos, a fusão entre a objetividade da análise e a assertividade das reflexões crítico-filosóficas reflete a familiaridade do pensamento do autor com o texto literário e o enriquecimento de seu olhar que se volta também para outras artes e para sua dinâmica política.

Quando a escrita crítica, partindo necessariamente do texto literário, se desenrola com tanta disposição sobre os temas que descortinam a vivência humana, observa-se que o pensamento ensaístico não pula etapas e se faz na experiência, não apenas da passagem do tempo, mas da intensidade com que se expõe à literatura e as demais formas de arte. O ensaísmo se constrói horizontalmente, na expansão que se dá no contato com o outro, na interação social que reconstrói o indivíduo. É assim que Silviano Santiago aparece para o leitor – tanto aquele que se encontra com os textos de sábado no jornal, quanto pelos estudiosos de literatura – um sujeito que se refaz a cada texto lido. Essa escrita faz emergir a integração do raciocínio criativo do receptor, o texto lido e seu autor. Cada sujeito passa a compor uma coexistência a partir do texto, tornando-se assim, matéria viva. "Ao revisitar obras que lhe pertencem, nelas o analista se redescobre plural. O trabalho crítico não visa a um fim. Existe no movimento constante de renovação [...]" (SANTIAGO, 2013, p. 68).

A temporalidade torna-se móvel no momento em que é ativada pela enunciação da análise crítica organizada em textos curtos configurados como pontos de uma constelação interligada por linhas contínuas, entrecruzadas. As obras que fizeram a história iluminam o olhar que se abre para as produções da atualidade. Conclui-se que não vivemos uma catástrofe da criação, a humanidade está em processo, há vida ativa, a reflexão crítica respira. Uma parceria é novamente selada entre a crítica acadêmica e a divulgação pública por meio da imprensa. A mídia impressa procura manter-se no espaço da informação, enquanto se adapta aos novos meios digitais, e a universidade quer estar mais próxima da polução, como forma de desempenhar, mais amplamente, sua função e estar ao alcance das pessoas por vias cada vez mais democráticas, embora as dificuldades sejam muitas.

Trata-se de um livro movente, seja nos ensaios dedicados a apresentar obras literárias ou das outras linguagens da arte, seja nos ensaios de reflexão filosófica sobre temas diversos. Nas duas primeiras partes, "Elogio da literatura" e "Além do campo visual" há, como de costume, a apresentação da obra ao público. No entanto, o repertório de uma vida de estudo da literatura elevam os textos de Silviano Santiago, apesar do calor da frenética produção editorial, cultural e o compromisso de escrever semanalmente. Como haveria de ser, são ensaios que quebram a ordem dos textos de jornais destinados à movimentação do mercado do livro e da arte, voltados, principalmente, ao fim mercadológico, ou interligados por vínculos de favorecimento das instituições de fomento da cultura. O lançamento não é o mais importante e sim a leitura, a apreciação da obra, por isso o crítico faz vibrar em seus ensaios justamente o que pontuou mais fortemente a sua leitura. O leitor da coluna é convidado a participar da conversa, é provocado a ler o livro, a ir à exposição ou ao cinema. Já nos textos de raciocínio reflexivo, o autor reativa toda sua gama de leituras e níveis de alcance a que o pensamento é impulsionado. Todo o livro é um manifesto à experiência estética do pensamento, uma defesa da forma de vida que se faz pela interação dos indivíduos enquanto seres pensantes, dotados de capacidades de criação e de transformação.

Principalmente no capítulo "Além do campo visual", o raciocínio crítico integra a literatura recente ao meio de circulação da arte em sua condição geral. Movimento que acompanha a propensão dos objetos da cultura a se interligarem em experiências comuns,

multissensoriais, aproximando diversas linguagens, ora em diálogo, ora em contatos conflitantes. Essas linhas de convergência parecem ser a área de atuação da cultura contemporânea, alternando conceito e experimentação da forma, o desafio do novo e da memória, do estético e do social, entre meio especializado e o caminho de aproximação com a população, muitas vezes apartada da arte normatizada pelas instituições (SANTIAGO, 2013, p. 23).

Também nessa linha de fluência das linguagens da arte o ensaio torna-se abrigo para os exercícios de compreensão desses encontros, destinados a acompanhar as experiências que se lançam no ambiente instável da não definição, flutuantes entre os limites dos gêneros e de sua historicização. Os ensaios "Jean Genet", "Vida de artista" e "... o deus do cinema comercial contra todos" são exemplos de estudos em torno dessas fontes dialógicas, relacionando literatura, filosofia, escultura, pintura, arte gráfica e cinema. O que há de mais recorrente nesses ensaios são as considerações sobre as formas de criação, suportes materiais e recepção de trabalhos da cultura e suas preocupações éticas.

Há, nesses ensaios, o que deve ser premissa para todo trabalho de crítica, não subestimar o leitor. Silviano Santiago traz nos breves e densos textos que compõem *Aos sábados pela manhã* o compromisso em trazer a traços da identidade de seu conhecimento em literatura, enriquecido ao longo de décadas de estudo e do exercício da escrita literária de crítica e criação. Dessa obra se desenha a figura de um ensaísta semelhante ao que se compreendeu a partir de Michel de Montaigne, o estudioso experiente, disposto a compreender as questões humanas, as configurações da sociedade e o papel da arte. Liliana Weinberg, em *Situacíon del ensayo* (2006), diz que o ensaio é o corpo do pensamento do sábio, pois é uma forma de pensar que condensa a experiência vivida, o repertório de leituras e a capacidade de diversas avaliações complexas e simultâneas. Com o desassombro que a experiência do tempo traz, o crítico-escritor se lança sobre o texto, obra de arte ou tema a partir do ponto mais fértil, quando se abre uma fenda para a reflexão, sempre propensa a retomadas, ressalvas e novas observações. Desse espaço que se desprende do tempo, cada leitura reativa todas as outras. A escrita ensaística de Silviano Santiago, mais que abrir diálogo, é um convite a viver entre textos, a dar continuidade ao conhecimento que se forma na literatura.

7.4. Diálogos e embates na crítica - João Cezar de Castro Rocha

No livro *Crítica literária*: em busca do tempo perdido? (2011), o professor João Cezar de Castro Rocha desenvolve um longo estudo no qual discute as lacunas criadas com a ruptura entre a crítica literária acadêmica, a cátedra, e a crítica periódica dos suplementos de jornais, a crítica de rodapé. Muito da função da crítica literária teria se perdido nesse distanciamento, reservando para a crítica de rodapé o *status* de resenhismo descreditado; e, à crítica acadêmica, o círculo fechado em aportes teóricos, muitas vezes, expansivos demais, fazendo perder de mira o texto literário, onde não caberia o leitor comum, mas apenas especialistas. O ensaio ganha força como um discurso possível, intermediário entre essas duas vertentes da crítica literária.

Com a formulação do "Suplemento Literário" do jornal *O Estado de São Paulo* em 1956, Antonio Candido concretizou a possibilidade de uma relação fecunda entre universidade e grande imprensa. Sob a supervisão de Antonio Candido e edição de Décio Almeida Prado, o suplemento contou com a colaboração de intelectuais já reconhecidos como Florestan Fernandes e Brito Broca, e também apresentou pesquisadores que iniciavam, naquela época, a sua trajetória na crítica de literatura, a exemplo de Leyla Perrone-Moisés, Walnice Nogueira Galvão e Roberto Schwarz (ROCHA, 2011, p. 371-373).

Essa experiência com a escrita veiculada na imprensa modificou a forma de os críticos compreenderem a própria escrita e o papel da crítica literária. Leyla Perrone-Moisés, por exemplo, atribuiu ao trabalho no "Suplemento Literário" o início de sua reflexão sobre os desafios da crítica, porque nesse intercâmbio entre a universidade e os jornais foi possível reconhecer a importância de se evitar a especulação intelectual sistemática e escrever de forma transparente sem cair na superficialidade da avaliação instantânea (ROCHA, 2011, p. 371).

João Cezar de Castro Rocha cita o livro *No tempo do rei* (1976), de Walnice Nogueira Galvão, como exemplo do intercâmbio entre a universidade, o meio editorial e a imprensa. O livro originou-se da reunião dos ensaios difundidos inicialmente no "Suplemento Literário" do jornal *O Estado de São Paulo*, prática que se repetiu com outros autores a partir de então (ROCHA, 2011, p. 373). A experiência que esses críticos tiveram com o

espaço no jornal está relacionada à competência exigida ao crítico literário contemporâneo: "Informar e, ao mesmo tempo, formar. Ou seja, aprender a dirigir-se simultaneamente a mais de um tipo de público", esta é a proposta de Rocha com o conceito de "esquizofrenia produtiva" (ROCHA, 2011, p. 376). A ideia de "esquizofrenia produtiva" para o professor refere-se a "aprender a ser bilíngue em seu próprio idioma, aprendendo a lidar com audiências diversas, ampliando assim o registro da própria fala" (ROCHA, 2011, p.159). Esta capacidade de falar sobre literatura em diversos níveis e métodos é uma forma de a crítica literária especializada resistir em sua atuação, apesar do lugar secundário ocupado pela literatura no mundo contemporâneo, em meio ao universo audiovisual e digital, e resgatar a figura crítico como mediador cultural (ROCHA, 2011, p. 377).

Fazer com que a crítica esteja presente nos espaços da comunicação é um destino incontornável, e a polêmica em torno dessa aproximação perde o sentido, pois cada vez mais professores universitários, críticos literários, cedem entrevistas à televisão e canais da *internet*, apresentam programas de rádio, postam textos em seus *blogs* e em suas páginas no *Facebook*, apresentam-se em congressos e conferências transmitidas pela televisão ou *Youtube*. Essa presença nas redes sociais e o maior acesso à figura do autor acarretou o retorno de estudos destinados a compreender *vida literária*, em diálogo com as escritas de si. O conceito de vida literária "consistia na reconstrução das relações que favorecem a circulação do texto literário e asseguram a legitimação social dos homens de letras" (ROCHA, 2011, p. 318). Esse conceito era um dos terrenos definidores da crítica de rodapé, que envolvia tanto o autor de literatura quanto o crítico. Entretanto, é interessante observar que, nos últimos anos, tem ocorrido uma retomada sintomática dos estudos dedicados à "vida literária", devido, principalmente, ao fato de que os leitores e os críticos, diante das possibilidades dos meios eletrônicos, desejam o diálogo com o autor, querem visualizar a vivência do autor com a literatura (ROCHA, 2011, p. 318).

Nesse contexto, renovar a colaboração entre a universidade, a imprensa e as novas mídias pode significar "uma nova forma de diálogo com um público mais amplo do que o composto por especialistas" (ROCHA, 2011, p. 379) e assim retomar a funções essenciais da crítica literária: estreitar a distância entre os livros de literatura e o leitor, além de ampliar o alcance das experiências de leitura.

> Nas condições históricas da formação da vida cultural no Brasil, e mesmo na América Latina como um todo, não estamos condenados a uma solução binária simples: universidade ou imprensa; torre de marfim ou cultura da celebridade. Aceitar tal disjunção equivale a ignorar o espaço que determinados suplementos culturais e cadernos de livros abriram e abrem para professores universitários, tanto para a escritura de resenhas quanto para a divulgação de ensaios. Isso para não mencionar um número nada desprezível de revistas e de jornais culturais de circulação mensal ou semestral, além de programas de televisão que ampliam o efeito de formação de opinião, característico da atividade crítica. Por fim, não são poucos os intelectuais que utilizam com proveito os recursos do universo digital, realizando uma intervenção cujo alcance deve ser valorizado – e essa nova forma de atuação ocorre no mundo todo, é um fenômeno contemporâneo por excelência (ROCHA, 2011, p. 383).

Para pensarmos maneiras de retomar esta cooperação entre universidade e meios de comunicação é importante entendermos como a ruptura se deu no Brasil. Esse processo tem início com o movimento modernista, que, sob orientação teórica de Mário de Andrade, pretendia direcionar o maior fôlego de suas abordagens à formação do conceito de identidade nacional, o que afastava a análise crítica de seu foco essencial, segundo a teoria literária, o texto literário. A partir da década de 1950, com o surgimento da disciplina de Teoria da Literatura nos cursos de Letras (fortemente vinculada aos critérios estruturalistas), o trabalho do crítico literário reiterou a prioridade em se investigar os elementos próprios da corporeidade textual. Esta "centralidade da preocupação teórica terminou por favorecer um tipo de investigação comprometido com níveis de abstração que, no limite, também terminou por negligenciar a preocupação com o próprio texto" (ROCHA, 2011, p. 378-379).

Apesar de o processo de especialização da crítica acadêmica ter tido início com o modernismo, o projeto de sistematização foi idealizado e difundido por Afrânio Coutinho, e "ganhou mais consistência a partir de 1960 com a inclusão no currículo da disciplina Teoria da Literatura, assim como depois da consolidação do sistema nacional de pós-graduação" (ROCHA, 2011, p. 183). O embate era fecundo, pois promovia a intensificação dos esforços por fazer um trabalho crítico mais consistente. No entanto, o que os difusores do rodapé, cuja figura mais representativa é Álvaro Lins, e os teóricos acadêmicos liderados por Afrânio Coutinho ainda não compreendiam veio a ser explicado por Antonio Candido:

> De um modo geral o problema literário apresenta três aspectos: a criação artística, o público e, entre ambos, uma série de intermediários cuja função é

> esclarecer e sistematizar. É o papel que compete às diferentes modalidades de crítica, desde a história literária até a resenha de jornal, e delas depende em boa parte a formação e o desenvolvimento da consciência literária (CANDIDO, 1988, p. 9).

A oposição entre as duas escolas fez sobressair a conclusão de que nem a cátedra e nem a crítica de rodapé estavam privilegiando o texto literário propriamente: "enquanto a crítica de rodapé não excedia, em sua maioria, avaliações genéricas e conclusões panorâmicas, a crítica especializada da academia buscando a consolidação de sua formação científica tendia para a abstração de sistemas tão complexos que se afastavam do texto literário" (ROCHA, 2011, p. 151).

Com essa quebra de braço, perdeu, por muito tempo, a literatura:

> [...] se a crítica de rodapé perdeu espaço na imprensa, nem por isso a crítica universitária ganhou terreno junto à opinião pública. Pelo contrário, o caráter cifrado de sua linguagem nunca chegou a empolgar o leitor dos cadernos culturais, e, reconheça-se, tampouco a média dos alunos do curso de Letras. Apenas na última década, as gerações mais jovens têm procurado, por meio da grande imprensa, e mesmo de meios audiovisuais e até digitais, reaproximar a produção universitária dos público, preservando o rigor, mas sem jamais perder a clareza da escrita; aliás, uma lição da crítica de rodapé e do ensaísmo (ROCHA, 2011, p. 242-243).

Essa divisão na crítica literária é considerada ultrapassada e, no século XXI, os estudos literários fundamentam-se paradoxalmente no caráter provisório do ensaio para inserir a ideia de continuidade e conexão entre os fragmentos de análises, entre as diversas teorias e as áreas da cultura, com as quais a literatura e a crítica dialogam. Nesse início de século, observa-se que pesquisadores da literatura têm trabalhado para romper as fronteiras da universidade, há ainda a maior parte do caminho a percorrer no processo necessário de democratização dos espaços nas instâncias do saber, a começar pela universidade, mas trazer esse tema para discussão tem sido uma preocupação constante e os professores têm frequentado, de forma bastante empenhada, os espaços de difusão de ideias no meio digital, entre redes. E, assim, a grande questão da crítica literária tem sido encontrar maneiras de ser voz e dar voz à literatura, às ideias que provém dos estudos literários, não em posição isolada, mas em sua articulação em meio a outras manifestações de pensamento, arte e cultura contemporâneas. Fazer dos espaços limitados e conturbados das mídias, das páginas eletrônicas das redes sociais, de revistas especializadas ou revistas de cultura ambiente satisfatório para pensar a literatura e o mundo a partir da lente de

aumento do texto literário é um desafio maior ainda. Essa questão, no entanto, tem sido encarada também como estímulo, como possibilidade de revitalizar a linguagem de discussão sobre arte e cultura. Nessa movimentação, "a circunstância contemporânea também se revela surpreendentemente fecunda", pois, "o caráter *suplementar* da literatura no mundo contemporâneo talvez assegure a criadores, críticos e teóricos uma liberdade inédita, cujo pleno aproveitamento exige a recusa de toda posição nostálgica ou ressentida" (ROCHA, 2011, p. 379).

Com a invasão da informação pela mídia informatizada, servindo estrategicamente também ao mercado editorial, a função do crítico literário especialista, com décadas de pesquisa em áreas específicas, também nos meios de informação de massa, não é mais apresentar e comentar os lançamentos, as novidades da indústria do livro. Os jornais impressões e as páginas da internet divulgam o evento, o lançamento é transmitido *on-line*, o próprio autor comenta seu livro, os leitores também publicam nos comentários suas apreensões de leitura, e, aparentemente, a antiga função do crítico, numa destinação mais geral, parece perder o sentido. Contudo, a literatura é assunto complexo e sem fim, há sempre muito a dizer a dizer, inúmeras perguntas a serem feitas, e indagações insolúveis.

A função do crítico literário não se extinguiu, pelo contrário, as avalanches de dados e opiniões acabam por embaçar o olhar ou distorcê-lo para áreas em que imperam a simplificação ou a cristalização de lugares comuns a respeito dos produtos culturais e postos em circulação como simulacros, repetidos, esvaziados e fadados ao esquecimento. Os leitores que se formam, até mesmo orientados pelas páginas, a exemplo da Tag Livros e os *booktoobers*, na continuidade das leituras, acabam se deparando com dúvidas, curiosidades e novas referências indicadas em textos precedentes. Sabe-se que, quanto mais se lê, mais livros passam a integrar a fila de próximas leituras. Não há outra saída para a crítica literária do que estar acessível. O crítico não é substituível pelo comentador de livros, filmes e obras de arte. As pessoas e eventos de mídia dedicados a fazer esse trabalho inicial de tornar o livro conhecido não dão conta de fazer o trabalho do crítico em sua complexidade. A menos que se dediquem ao mesmo grau de formação, histórico de leituras e que estude também áreas do conhecimento que transpassam o texto literário, como filosofia, psicanálise, história, antropologia, estudos culturais, sociologia, filosofia da

arte e estética. Ou seja, novos críticos literários se inserem ao meio dos estudos da literatura, passam a criar linhas dialógicas de maior alcance e sustentação.

A função do crítico literário, hoje, é orientar e integrar esses fluxos diversos, nas plataformas midiáticas, nas páginas impressas e no meio acadêmico, incitando reflexões que se dediquem a compreender o campo literário do presente, esse meio que interliga as temporalidades na presentificação da leitura. Algo que só é possível quando há um repertório literário, teórico e cultural do crítico literário. A crítica literária continua tendo a função mais desafiadora que sempre teve, orientar a leitura e o entendimento da literatura, concentrar em fazer fluir uma racionalidade pautada pela estética da linguagem literária. Entender o que aproxima e distancia a literatura das demais práticas humanas.

Com essa energia destinada à integração do pensamento crítico, o intercâmbio entre rigor epistemológico e ensaio, universidade e imprensa, cátedra e rodapé traria ânimos renovados à crítica literária e ela estaria em posição mais coerente com a realidade atual, quando o crítico professor universitário é o mesmo que escreve periodicamente nos cadernos culturais dos jornais e revistas, que dialoga com o público leitor em seus *blogs* ou páginas no *Facebook*. O meio em que a crítica literária se apresenta se modificou, e, juntamente com essa mudança, a linguagem também se libertou de alguns moldes específicos e aderiu à fluidez da linguagem ensaística. O que não significa que a crítica literária esteja abandonando os aportes teóricos mais densos. O discurso crítico, para contornar a tendência à atrofia da produção especializada, tem buscado entrelaçar por meio do ensaio o rigor científico sem perder a capacidade de comunicar a imaginação literária, e de falar sobre literatura com o leitor sem encobrir o prazer do texto ao deixar evidente o trabalho com a linguagem, superando a opacidade da escrita analítica, e fazendo pulsar a inteligência e a sensibilidade do crítico, figura que esteve na maior parte de sua vida dedicado à leitura de literatura.

João César de Castro Rocha acredita que à crítica literária cabe compreender-se como ponto de fluxo entre diversas frentes. Trata-se, segundo Rocha, de “aprender a ser bilíngue em seu próprio idioma, aprendendo a lidar com audiências diversas, ampliando assim o registro da própria fala” (ROCHA, 2011, p. 159), transitar na indefinição que lhe antecede, que é o texto literário e os estratos da arte e cultura. Seria uma possibilidade de resgatar a

figura do crítico literário como mediador cultura, aquele que dá a ver o horizonte do meio literário, sua cartografia. Onde estão presentes também as pontas que se encontram na obra literária e os vãos intransponíveis a se abrir nas páginas.

7.5. A poética da crítica – Alberto Pucheu

A linguagem poética passa a integrar a discussão de maneira mais relevante com a produção crítica de Alberto Pucheu, que tem dedicado suas últimas pesquisas à reflexão sobre a função da crítica literária e a crescente tendência à instrumentalização dos discursos da crítica. Diante dessas investigações, o pesquisador propõe a inserção da linguagem poética e das subjetividades na atividade do crítico literário, como forma de reparar o equívoco do método que impõe o apagamento dos traços de autoria devido à ilusão de imparcialidade, e estabelece a objetividade plástica da linguagem puramente científica ao texto analítico. Uma crítica literária prioritariamente técnica pode evitar a inconveniência do expressionismo, mas pode limitar o pensamento crítico à multiplicação de esquemas classificatórios e catalográficos ou a aportes teóricos que embarcam nas infinitas ramificações abstratas. Esse afastamento em relação ao texto literário (e suas ressonâncias sobre a vida) acaba por encobrir a obra literária em vez de torná-la mais vibrante. Pucheu contesta os critérios que transformam as ciências em sistemas isolados e acredita que a interdisciplinaridade, sobretudo entre o discurso da crítica e a linguagem poética, pode afastar a crítica de sua roupagem cinzenta, devolvendo ao discurso da crítica o "prazer do texto", assim como idealizou Roland Barthes. No penúltimo capítulo da tese, percorremos o livro *Pelo Colorido, para além do cinzento* (2007), no qual está evidente o encontro do pensamento crítico com a linguagem simbólica da poesia, reaproximando o estudo crítico do conceito de escritura, pensado por Barthes.

Alberto Pucheu no texto de abertura do livro *Pelo colorido, para além do cinzento* (2007), reitera o potencial simbólico da crítica literária. Para o professor, crítico e poeta "um ensaio poético, uma teoria literária e uma crítica poética contemporânea" precisam acomodar o tema em sua escrita enquanto obra "levando a plena força do sentido, provinda da potência vital, a atravessar, desde uma primeira instância, a alma, o coração ou os nervos do leitor" (PUCHEU, 2007, p. 11). Para melhor explicar seu conceito, Pucheu cita

as obras *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, como exemplos de obras nas quais "o que se sobressai é a força poética da maneira como seus assuntos se acomodam, intensificando o sentido de tais escritos que, a princípio, não tinham a exigência de ser literários ou poéticos, já que seus temas se caracterizam, antes, por sociólogos, históricos ou antropológicos (PUCHEU, 2007, p. 11).

Assim como nas avaliações de João Cezar de Castro Rocha, os textos de Alberto Pucheu trazem o ensaio para o espaço intermediário, entre o estudo científico do texto e a linguagem sugestiva e provisória, entregue às demandas da obra literária, a partir das quais revigora a própria capacidade de construir-se esteticamente. Apesar de o encontro entre a linguagem científica e a linguagem poética remeter a formulações teóricas desde o Romantismo, Pucheu defende de forma incisiva a prática de estudos críticos inscritos com linguagem poética e considera que na crítica literária contemporânea as reflexões ainda "abordam seu objetivo sem deixar a intensidade do modo poético emergir em seu próprio fazer", e apresentam em seu exercício de linguagem uma "baixa carga de poeticidade, ínfima ficcionalidade assumida e descaso pela busca de uma narrativa teórica desconhecida" (PUCHEU, 2007, p. 12).

Nesse momento de autocrítica torna-se importante ter em mente que para recriar as funções do discurso de reflexão literária será preciso fazer o caminho de volta ao texto, dedicar o tempo de análise à experiência da leitura, de maneira que o texto crítico resultante desse contato seja capaz de uma síntese das mais delicadas entre o texto literário e a pesquisa científica, no qual as supostas diferenças tecnográficas e artísticas se tornem indiscerníveis (PUCHEU, 2007, p. 12).

> A prioridade habitualmente essencial do trabalho crítico se calça na construção de referências conceituais que permita uma análise supostamente objetiva do texto encarado como realidade autônoma a organizar, interna e formalmente, sua multiplicidade. [...] Tal crença na objetividade gera uma nova ilusão: a da suposta isenção ou imparcialidade do crítico, como se, desde sempre, ele já não estivesse refletindo e avaliando a partir de certo campo de forças de onde eclode seu desejo, confundindo-se com ele (PUCHEU, 2007, p. 13).

A crítica poderia, na concepção de Pucheu, assumir a "intensidade maior da escrita em sua plasticidade artística, para manifestar o desejo de liberar a crítica de seus escrúpulos cinzentos" (PUCHEU, 2007, p. 15). Contra esse metadiscurso cinzento que a crítica

geralmente assume por receio de parecer ingênua, Pucheu sugere o risco no lugar da segurança apática do método: “Se esta for a sobriedade crítica, melhor se atrever, então, a uma ebriedade, e poder falar do que é grande. De preferência com grandeza” (PUCHEU, 2007, p. 15).

O ensaio seria, portanto, o dispositivo de escrita que permite ao crítico mergulhar “integralmente no movimento de criação da linguagem que o absorve, crítico e poeta se misturam, confundindo-se, até o momento em que o mesmo vigor que se presencia em um determina também o outro” (PUCHEU, 2012, p. 110). A poeticidade inserida ao ensaio crítico seria, segundo Pucheu, o meio capaz de oferecer verdadeira autonomia à crítica literária, pois “a escrita inventiva, por si só instauradora”, pode superar os impulsos secundários, e uma recriação efetiva é criação original, pois “interpretar não é manifestar um sentido prévio em uma linguagem transparente, mas introduzir um original, um sobre-sentido, um sobrescrito” (PUCHEU, 2007, p. 16).

Diante dessas inquietações e novas demandas às quais a crítica literária precisa responder, o ensaio tem sido a forma de escrita que mais atende a essas necessidades, pois viabiliza o embate positivo entre as diversas ramificações da literatura e da crítica; promove o diálogo entre a literatura e outras áreas da cultura; aproxima os estudos de crítica literária e o leitor comum; além de abrir espaço para uma maior aproximação ente as pesquisas acadêmicas e os interesses da sociedade em geral. Por isso “proliferam nos suplementos literários ensaios que não mantêm, necessariamente, uma relação entre si, mas que, justapostos, objetivam a ampliação do interesse do leitor”, trazendo “uma grande diversidade de assuntos, extrapolando, assim, o seu interesse específico, colocando-se em relação interdisciplinar com outros campos antes desconhecidos” (LIMA, 1995. p. 38).

Em sua realidade de criação, a escrita não é um procedimento de registro do pensamento. Sobretudo na estética do ensaio, a escrita em si é o processo de reflexão e estruturação do percurso do raciocínio, das ideias, apreensões e corporeidades próprias do texto. Esse entendimento do texto pouco tem a ver com a escrita de crítica literária predominante, determinada pela “construção de referências conceituais que permite uma análise supostamente objetiva do texto encarado como realidade autônoma a organizar, interna e formalmente, sua multiplicidade” (PUCHEU, 2012, p. 89). A imparcialidade do crítico,

além de ser uma ilusão, principalmente ao se tratar de uma formulação do pensamento que parte da leitura de obras literária, é o fator gerador da esterilidade de parte dos textos de crítica, que se limitam ao secundarismo da análise, a um texto de exposição de conceitos aplicados ao texto objeto de estudo. Ser imparcial não é uma condição para o crítico desde o impulso inicial que movimenta a crítica, pensar a partir do texto literário, avalição que leva em conta "um certo campo de forças de onde eclode seu desejo" (PUCHEU, 2012, p. 89). Da intersubjetividade em que o crítico está inserido surgem as contribuições que fazem o pensamento crítico ter continuidade ao cumprir sua função de pensar sobre o que ainda aguarda ser relacionado com a vida em sua dinâmica social diária.

> Em seu ofício, toda uma erudição histórica (que ajuda no discernimento qualitativo e na elaboração de um critério avaliador coerente, além de buscar ressonâncias que desdobram e intensificam certos temas, formas e mesmo frases) é requerida, inclusive, para evidenciar a unidade que, atravessando as diversas épocas, ajuda a compor o chamado sistema literário orgânico de um país em busca de sua síntese (PUCHEU, 2012, p. 89).

Como criação de escrita e pensamento a atividade da crítica perde sua identidade e poder de atuação prática se ela se esquivar de emitir posicionamentos específicos e inéditos a respeito do objeto de estudo sobre o qual se debruça. A voz da crítica perde efeito quando cai na plasticidade das palavras amenas, insossas e inexpressivas. Tal opacidade tem origem na linha de divisão que há muito se formou, e está sendo desfeita, entre a literatura e a crítica. A escrita literária faz confluir duas nuances. A escrita literária é diluída no mesmo mote da escrita de criação e crítica.

Imaginar a literatura dessa forma coesa é assegurar ao texto crítico abertura para a experimentação estética, quando a forma de dizer é também um desdobramento do texto lido, no encontro com novas possibilidades integrando-se as propostas da crítica, que é prioritariamente pautada pelas provocações que emergem da leitura. Seria um equívoco grave apartar a leitura de seu entendimento como manifestação do espírito humano. Por meio da leitura se dá a continuidade da motivação criadora da literatura, com abertura para a poeticidade do pensamento permeado pela literatura, e coabitam "o lógico e o mágico, o homem de ciência e o visionário [...], onde o poeta pode aparecer com grandeza no ensaísmo teórico e literário". É quando a racionalidade sai enriquecida da experiência sensível com a palavra (PUCHEU, 2011, p. 104-105). Assim, a liberdade para a criação poética no texto de crítica faz com que a crítica "fale com a obra literária do mesmo não

lugar criativo de onde o poético emerge: é o chamado *entre-texto*" (PUCHEU, 2011, p. 110), a escrita que se compõe a partir de outra escrita.

7.6. O trânsito entre as artes – Nuno Ramos

O caráter experimental será a voz autoral presente no ensaísmo, no trabalho de crítica e criação de Nuno Ramos. Em *Ensaio Geral* (2007), livro que se assemelha a um portfólio e percorre a trajetória do multiartista, predomina a discussão sobre o encontro entre as linguagens da poética e da crítica. O ensaio para esse autor é o discurso permanente, responsável por conectar todos os gêneros de sua obra visual a elementos diversos, objetivando criar uma "unidade fugidia e deslizante". Na apresentação de *Ensaio geral*, Nuno Ramos comenta esse processo ou "essa passagem" pelas diferentes linguagens: "Muitas vezes, o interesse por um artista ou por um escritor rebate num projeto de exposição ou de filme, e a passagem entre esses mundos talvez sugira uma simultaneidade poética, capaz de atravessar linguagens diferentes, de que procuro me aproximar em tudo o que faço" (RAMOS, 2007, p. 11).

O ensaio é a forma de escrita essencial para a composição da obra de Nuno Ramos, no que tange à sua expansão entre as formas de arte e à intensidade de tal intercâmbio que compõe o ideário que o artista tece sobre si. Entre fotografias, roteiros e projetos, o ensaio propicia fluidez do ambiente discursivo que, a partir de 1950, caracterizou a tradição crítica "pela empatia extrema com seu objeto, a um só tempo lugar da obra e seu outro, nossa melhor crítica que, do Neoconcretismo aos dias atuais, ofereceu às obras com as quais se relacionou as margens simultâneas e quase opostas de um espelho poético e de uma baliza crítica" (RAMOS, 2007, p. 9). Há nos textos de Nuno Ramos as significações alcançadas com experimentação de uma simultaneidade da escrita, buscando manter seu pensamento crítico conectado a "esta espécie de paráfrase poética" que marcou a nossa melhor produção crítica (RAMOS, 2007, p. 9).

O ensaísmo de Nuno ramos preserva a linguagem poética de quem se desprende de todo método para escrever um texto de crítica e autocrítica, inseparável do sentido de *tentativa*, próprio de toda reflexão sobre arte; no sentido em que Max Bense deu ao ensaio, como "ato de escrever sobre um objeto total ou parcialmente determinado se reveste aqui do

caráter de um *experimento*" (BENSE, 2014, p. 1). O autor de *Ensaio Geral* escreve ensaísticamente para "capturar seu objeto por via experimental, como quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, como quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor" (BENSE, 2014, p. 1). Assim, ao reunir ensaios sobre suas diversas formas de atuação na arte, Nuno Ramos utiliza em *Ensaio Geral* o procedimento experimental da palavra, como "tentativa de extrair uma ideia, um pensamento, uma imagem abrangente a partir de certa massa de experiências, considerações e reflexões" (BENSE, 2014, p. 1).

O livro reúne ensaios sobre exposições de fotografia, pinturas, instalações e roteiros de filmes. As obras contempladas são de sua própria autoria, na maioria dos casos, mas textos sobre obras de outros autores e artistas visuais também estão presentes em *Ensaio Geral*. Nesses textos há um diálogo com a tradição de crítica de arte, mas também um constante trabalho com a linguagem, procurando potencializar o objeto de arte a que se refere. Em sua maioria são textos curtos, acompanhados de esquemas das instalações, fotografias dos projetos de poesia visual, gravuras e fotos de intervenção urbana. Por vezes o autor adota o fragmento como forma para a escrita de alguns desses textos sem pretensão teórica, impulsionados apenas pela atenção curiosa, disposta a compreender o processo de criação e as condições de exposição das obras de arte.

O fragmento é uma forma bastante próxima do ensaio, na tradição de crítica de arte, desde o Romantismo alemão, depois retomado por Friedrich Nietzsche e transformado por Walter Benjamin em forma primordial de escrita. No livro *O gênero intranquilo*: anatomia do ensaio e do fragmento (2010), João Barrento caracteriza esta forma de escrita:

> O fragmento traz em si a nostalgia do todo de onde "saltou". A sua incompletude é ao mesmo temo a razão do seu fascínio (pelo enigma do ausente) e o que lhe confere a sua enorme capacidade de apelo à imaginação. De fato, o fragmento é, por natureza, produtor de imagens mentais e abrigo da imagem sensível que, nas artes, não pode ser mais que fragmento, e sê-lo-á tanto mais quanto mais o seu princípio for o da intensidade sensível, e não tanto o da vontade de ser conceito, ou um todo discursivo (BARRENTO, 2010, p. 136).

Nos fragmentos sobre as obras de arte, Nuno Ramos privilegia a reflexão sobre o encontro dos elementos na obra, constituindo textos que expressam uma experiência sensível do

intelecto, numa intensidade reflexiva exclusiva às apreensões do contato visual com a obra, rompendo com os procedimentos de análise dedutiva e sequencial. “Os fragmentos são a forma mínima do ensaio” (STAROBINSKI, p. 290). O fragmento, assim como o ensaio, não busca o retorno no tempo num retorno elo original, mas começa pelo tempo da experiência, o durante, pelo ponto alto da leitura, do olhar sobre a obra. Assim, há um salto na linearidade do pensamento. O fragmento é o espaço para o pensamento que não encontra fundamento por completo, mas que está tão carregado de significação a ponto de tonar-se uma leitura potente justamente pelas dúvidas que incita. A leitura de textos fragmentários não acaba, pois esses textos pedem continuidade, deixam explícita essa falta e reeducam o olhar para esta nova instância de racionalidade, que se faz de experiências sempre em curso.

Nos textos de crítica escritos de *Ensaio Geral*, os recursos poéticos passam a integrar o texto crítico com o intuito de renovar a linguagem e acompanhar o impulso da arte no trabalho com as palavras, fazendo desdobrar no texto de análise o exercício do manuseio dos elementos que compõem o objeto de arte, trazendo para os fragmentos extratos do plano estético sobre o qual se debruça. Walter Benjamim, conforme aponta Márcio Seligmann-Silva, compreendia os textos dessa natureza como “fragmentos-sementes que se unem na construção de um sistema aberto que deve, tendencialmente, conter o todo”, a partir dos quais o pensamento crítico-filosófico se articula como uma obra aberta em constante devir, em conexão com outras formas de saber (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 57).

No livro, esses fragmentos acompanham projetos de arte visual pública, documentados por fotografias, a exemplo de “Minuano”, uma instalação permanente encomendada pelo Centro Cultural Itaú, para integrar o projeto “Fronteiras”, de 2000, que ocupou um terreno de fronteira entre Brasil, Uruguai e Argentina. O texto intitulado “Minuano [diário de um trabalho]” adquire a forma fragmentária reproduzindo os blocos de mármore espelhado que compunham a instalação. Os blocos de texto refletem a própria realização do projeto, o trabalho diário, os contratempos, a busca por sentido para as ações e posicionamentos das pedras. A linguagem voltada para o entendimento das ações que ali queriam resultar em elementos corpóreos do objeto adquire feições próprias do ensaio, privilegiando o movimento do objeto ao qual se dedica. Assim, os fragmentos procuram apreender o

trabalho de criação, sugerindo que "a obra vem com um rumor das coisas transparentes, opostas, choque de pássaro e cortiça presos no mesmo varal" (RAMOS, 2007, p. 228).

O trânsito entre ensaios, fragmentos, fotografias e roteiros reunidos em *Ensaio Geral*, de Nuno Ramos, resulta em um ensaio de si, uma maneira de experimentar as próprias capacidades de fazer e pensar, buscando compreender-se diante do ofício de criar arte:

> O peso e o bojo do mármore parecem expulsos pelos espelhos. [...] Espelhos trazem o que é transitório para dentro deles, afrouxando aquela concentração que as pedras parecem ter, aquela obstinação de permanecer iguais a si mesmas.
>
> Há uma continuidade entre aspetos díspares da vida que a obra oferece ao artista como paga pelo seu deslocamento. Talvez este seja um dos poucos privilégios biográficos de quem cria: sentir-se sempre dentro de algo.
> (RAMOS, 2007, p. 232-233).

Embora boa parte das quatrocentas páginas do livro *Ensaio Geral* seja composta de ensaios de crítica sobre obras de outros autores e artistas visuais, como Nelson Rodrigues, Samuel Beckett, Fernando Pessoa, Paulinho da Viola, Tom Jobim, Hélio Oiticica, Bruce Nauman e Oswaldo Goeldi, há um bom número de textos e fragmentos destinados a refletir sobre a própria obra, acompanhando o processo de criação como quem acompanha a própria trajetória. Noção que acaba por incluir em seu percurso biográfico também as obras de outros autores e artistas que fizeram parte de seu repertório cultural. A condição de leitor é, então, a conexão primordial entre literatura e crítica, presente irremediavelmente no escritor. A esse respeito, Ricardo Piglia, numa autocrítica desenvolvida no ensaio "Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico" (1996), reitera que a leitura é o início do trabalho de todo escritor. Tal experiência, no entanto, condiciona um tipo particular de leitura, impulsionando o leitor-autor a identificar nos textos as marcas do que pretende e do que não pretende realizar na escrita. "O escritor coloca-se numa posição, lê a partir desse lugar, e daí em diante, estabelece cortes, separações e enfrentamentos. O escritor não lê de um modo harmônico, tendendo a unir os escritores numa espécie de totalidade; porém, ele estabelece, de imediato, relações de luta e tensão" (PIGLIA, 1996, p. 48).

É nesse aspecto, em especial, que a escrita de Nuno Ramos reafirma o ensaio não apenas como forma de escrita, mas como projeto da composição de si, quando o autor se torna leitor do próprio texto e passa a exercitar a "flexibilidade do raciocínio do ensaísta", precisando "a todo instante refletir sobre si" (ADORNO, 2012, p. 44). Esse movimento de

autoconsciência parece ser a busca de Nuno Ramos em *Ensaio Geral*: reunir as apreensões de si e do outro diante da obra de arte, a fim de criar um ambiente de experiência em torno das diversas formas de expressão de arte e do pensamento crítico-reflexivo, realizando vivências com o sensível na tentativa de experimentar novas formas de racionalidade.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A consolidação do ensaio como forma de escrita na crítica literária nessas duas primeiras décadas do século XXI acena para a superação de dualismos que aqueceram os ânimos e o volume de produção de crítica na primeira metade do século XX, quando escolas dos estudos literários se ergueram em esferas opostas, colocando em extremos incontornáveis o interno ao texto x externo; forma x conteúdo; estético x social; análise x interpretação. Chegar a esse estágio significa também que esses embates não foram estéreis, pois a partir deles buscavam-se respostas, defesas, autocrítica, resultando, muitas vezes, em aprofundamentos na atividade de análise. O ensaio formaliza, de certa forma, um acordo. Não há dissolução das diferenças, mas o intercâmbio, o equilíbrio entre forças opostas, justamente porque o ensaio se reconhece no contraditório, disposto a procurar a fundamentação de análises direcionadas, mas sem afastar outras perspectivas possíveis, reconhecendo a incompletude das análises.

O pesquisador de literatura não está preocupado hoje em seguir uma vertente puramente estruturalista, sociológica, histórica ou psicológica, mas investigar no texto como esses elementos se combinam, como a confluência desses fatores se constroem, como se dá a interferência de um em outro componente, como essas intermediações são encaminhadas e para onde apontam, qual é a sua finalidade enquanto recurso estético, quais os possíveis efeitos na leitura, como elas dialogam com as memórias que compõem certa rede simbólica de uma racionalidade em torno da literatura, como a obra olha para o mundo pelo viés dessas orientações e de que forma retornamos o olhar para a vida a partir da experiência de leitura do texto em estudo.

> O ensaio nunca está definitivamente pronto, pois já abdicou da pretensão de totalização perfeita de seu objeto. O superego do ensaio é leve. Não carrega a culpa ancestral pela perda do paraíso e nem a esperança utópica por um futuro redimido. Ensaiar é experimentar. O ensaio é mais tateante que certeiro, mais investigativo que conclusivo, mais reflexivo que determinante, mais sugestivo que assertivo, mais experimental que coercitivo. É um espaço para a dúvida curiosa que procura, sem saber bem como: sem se fiar nem em um eu subjetivo nem em uma disciplina objetiva (DUARTE, 2016, p. 1).

O ensaio nos estudos literários hoje configura uma alternativa bastante coerente, porque tornaram-se insustentáveis os discursos unilaterais e prescritivos no discurso literário de criação e crítica. Foi preciso assumir-se transitório, intensificando a dúvida que surge junto

com toda palavra, posta à prova pela própria atividade de escrita. Foi a forma encontrada pelo raciocínio crítico para não cair do discurso autoritário da verdade estabelecida, mas propagar a dúvida e a multiplicação das investigações. O ensaio fortalece os espaços de fala e encoraja o diálogo sobre literatura. É uma forma de não silenciar. A predominância do ensaio significa, na verdade, uma insistência. A crítica literária procura os novos significados para sua atividade no mundo contemporâneo, resistindo aos sistemas de institucionalização do saber e da cultura, à fase em que tem sua função é questionada ao mesmo tempo em que é provocada a produzir mais. Por esses motivos, parte da crítica literária tem se dedicado a pensar sobre a própria atuação. Assim, quando a crítica literária acompanha a lógica discursiva do ensaio há um direcionamento contrário ao dogmatismo intelectual, cobrando para si o trabalho da reflexão e da definição de suas diretrizes.

O ceticismo presente nas forças que impulsionam os trabalhos de crítica literária, no entanto, não está relacionado à ideia de pessimismo. O ceticismo presente nos *Ensaios* de Montaigne e na crítica literária contemporânea adquire a potência criativa da dúvida, aquela que incita sempre uma reação do pensamento. Trata-se de uma dúvida que duvida dos conceitos, mas não duvida da validade de todo questionamento. Nessa perspectiva, a dúvida não paralisa a reflexão, é ela que oferece o frescor que surge das investigações que se desvencilham das formas dogmáticas e perenes: "os céticos se mantêm em constante estado de incerteza e investigação intelectual", diz Gustavo Bernardo em *O livro da metaficção*. "Entre dogmáticos do "sim" (filósofos sistemáticos e crentes em geral) e dogmáticos do "não" (niilistas e apocalípticos), a opção dos céticos é pela pergunta "quem sabe?", tomada menos como ironia retórica e mais como suspensão de qualquer certeza (BERNARDO, 2010, p. 153).

É da provisoriedade em torno da possibilidade, "quem sabe?", que emerge o pensamento ensaístico sobre literatura, da busca pela verdade que não termina. "Os céticos não são de modo algum aqueles que não acreditam em nada e por isso não se movem. Ao contrário, os céticos são os 'zetéticos', isto é, aqueles que procuram, e o fazem de modo interminável" (BERNARDO, 2010, p. 155).

O ambiente da crítica literária é caracterizado pelo que Gustavo Bernardo chama de diafonia, "o conflito insolúvel entre as diferentes teorias e os diferentes buscadores de

verdade" (BERNARDO, 2010, p. 155). É esse o fundamento que restou à crítica literária, compreender-se nesse ambiente de tensão incontornável entre as teorias de análise literária. O ceticismo na crítica assume a função de uma "espécie de terapia hybris da razão dogmática [...] Dessa maneira, o cético devolve a seu interlocutor a dúvida que o re-humaniza, que o baixa do pedestal ilusório em que tentou se colocar. Por isso o cético se quer brando e suave" (BERNARDO, 2010, p. 157).

É possível que o fortalecimento dessa inclinação cética tenha modificado o tom da crítica literária no que se refere aos debates diretos entre críticos literários que estampavam as folhas de cultura dos jornais brasileiros, e que impulsionou a produção de textos fundamentais para o cânone da crítica literária brasileira, a exemplo dos conflitos entre Silvio Romero e Machado de Assis, José de Alencar e Joaquim Nabuco, Mário de Andrade e os parnasianos, Roberto Schwarz e Silviano Santiago. A crítica literária do século XXI parece transitar pelas vias da incerteza, da sugestão, da experimentação da análise crítica, ciente da incompletude de toda afirmação última, e da insuficiência do purismo de qualquer frente teórica.

A crítica literária que se volta para a reflexão ensaística reencontra no texto literário a destinação para a investigação das questões que dele se desdobram. Dessa maneira, a crítica está a procura de um outro modelo de racionalidade, carregado das visões de mundo que se desprendem da literatura. Por meio do ensaio, a crítica contemporânea privilegia o pensamento livre, integrando em sua atividade as contribuições da história, ciências sociais, filosofia, psicanálise, artes visuais, cultura popular, música, cinema e política. Assim a racionalidade que se forma da leitura do texto literário desiste de construir-se em torno do ideal de completude concentrado em parâmetros unilaterais de entendimento, porque, na era em que as certezas se desfazem, todo conceito e reflexão se fazem sobre a condição da incompletude, do mutável.

O ensaio, ao assumir-se instável, admite a possibilidade do erro para organizar ideias que pulsam vitalidade e coragem. O ensaísta combate as forças do mutismo que condicionam os indivíduos à execução repetida dos métodos que regem sua atividade diária, seja ela na produção de objetos, seja na circulação estéril de informação, para sempre entregar algo significativo ao olhar. E quando o ensaio assume como princípio a capacidade dialógica da

linguagem, lembrando o que diz José Ortega y Gasset, “A clareza é a gentileza do filósofo” (BERNARDO apud GASSET, 2010, p. 27), desempenha-se uma função importante para o estudo da literatura, contribuindo para a democratização da experiência com o texto literário, ampliando o acesso a nova racionalidade que se quer formar a partir da literatura.

Nesse início de século, a universidade procura se aproximar da população geral, com o propósito de exercer de forma cada vez mais significativa sua função na sociedade. Os esforços pela democratização do espaço de circulação de pensamento e pesquisa resultam de uma movimentação por justiça social e responsabilidade ética. Trata-se dos primeiros passos, mas já com resultados expressivos na tentativa de recuperar o colapso do projeto racional do ocidente no século XX, gerador de desigualdades, misérias e genocídios.

Essa constatação inclui o pensamento crítico literário dentro da destinação de cunho ético que cabe à universidade. Ao se voltar para a dinâmica da sociedade e da circulação da informação, a crítica literária passa a dialogar com os espaços que se abrem para assegurar o direito à participação popular na formação do saber e da cultura, a exemplo dos coletivos, fóruns e eventos de manifestação da arte. A linguagem que articula essas ações precisa refletir a transparência da proposta de desfazer os muros que separam a vivência social dos conceitos criados e discutidos sobre ela.

O ensaio, nesse contexto, mais que uma forma para a escrita é uma manifestação que dissemina a reflexão sobre a própria atividade crítica, sobre a racionalidade e seus efeitos na configuração das estruturas que regem a sociedade. O ensaio é o espaço para que o indivíduo reative sua responsabilidade sobre o que pensa e assuma a autoria de seu pensamento como uma declaração de pertencimento, como “reconhecimento de sua insubstancialidade e sua vontade de fazer-se a si mesmo e de fazer o mundo”, nas palavras Jorge Larrosa. Nesse momento, o ensaio funciona como contradispositivo, como força reagente que abre novas frentes para a compreensão sobre a cultura e sociedade. O ensaio além de refletir sobre seu objeto de estudo, reflete sobre a própria capacidade de criação, avaliando seus procedimentos e efeitos, destinando-se a ensaiar novas possibilidades de vida. A escrita ensaística é resistência. É escrever para que haja continuidade. Sendo assim, preparar leitores para a recepção do ensaio é tão importante quanto escrevê-los. A escrita

ensaística é sempre um trabalho em construção, um convide a fazer parte, a se compor na medida em que o texto ganha corpo e voz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ADORNO, Theodor W.: HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o dispositivo. Revista Outra Travessia – UFSC, 2005. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download /12576/ 11743. Acesso em 13 de março de 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios.* Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBETINO, Orlando Lopes. *O ensaio como tese, a tese como tese, a tese como ensaio: Prolegômenos a uma prática ensaística.* Texto apresentado no Seminário "Especificidades da Poesia, da Literatura e do Poema", realizado na Universidade Federal do Espírito Santo, 2011.

ANDRADE, Mário. *O carro da miséria* e *Lira Paulistana.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

ANDRADE, Mário. *Obras completas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ANDRADE, Mário. *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: EdUSP, 1987.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira.* Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: *Obra Completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994a.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In: *Obra Completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994b.

ASSIS, Machado de. Eça de Queirós: O Primo Basílio. In: *Obra Completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994c.

ASSIS, Machado de. A nova geração. In: *Obra Completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994d.

ASSIS, Machado. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994e.

ASSIS, Machado. O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994f.

ASSIS, Machado de. O ideial do crítico. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994g.

AUERBACH, Erich. *Ensaios de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr. E José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012.

AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. 3.ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1988. Domínio Público. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000023.pdf. Acesso em 15 de março 2017.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. 3.ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1988. Domínio Público. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000023.pdf. Acesso em 15 de março 2017.

AZEVEDO, Aluísio. *Girândola de amores*. São Paulo: Martins Editora/ Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. Domínio Público. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000166.pdf. Acesso de 20 de março de 2017.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997. Domínio Público. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000015.pdf. Acesso em 20 de março de 2017.

BACON, Francis. *Novum organum*. Tradução e notas de José Aluysio Reis de Andrade. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BACON, Francis. *Ensaios de Francis Bacon*. Tradução Alan Neil Ditchfield. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

BARRENTO, João. *O Género Intranquilo:* anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARRETO, Afonso Henrique de Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1995.

BARRETO, Afonso Henrique de Lima. *O cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993. Domínio Público. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000151.pdf. Acesso em outubro de 2016.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70, 1976.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo. Cultrix. 1977.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de LEYLA PERRONE-MOISÉS São Paulo: Cultrix, 1987.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland. *O grau-zero da escrita*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2015a.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jaime Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2015b.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.* Tradução de Márcio Seligman-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron (Alemão) e Cleonice Paes Barreto Mourão (Francês). Org. Willi Bolle e Olgária C. F. Matos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. *Revista Serrote*, n. 16, 2014. Disponível em: http://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/. Acesso em: 23 de maio 2015.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BHABHA, Homi. Locais da cultura. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 19-42.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo: Cutrix, *2006.*

BUTLER, Jidith. Texto de introdução. In: LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Introdução ao método crítico de Silvio Romero*. São Paulo: EdUSP, 1988.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antônio. De cortiço a cortiço In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 15ª edição, 2014.

CANDIDO, Antonio. A vocação crítica de Antonio Candido. Entrevista cedida a Manuel da Costa Pinto. *Revista Cul*. 61ª Edição, 2010. Disponível em: < https://revistacult.uol. com.br/home/ vocacao-critica-de-antonio-candido/>. Acesso em: set. 2016.

CANDIDO, Antonio. Entrevista concedida a Manuel da Costa Pinto. *Revista Cult*, 2010. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/vocacao-critica-de-antonio-candido/. Acesso em: 22 de março de 2017.

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *Uma temporada com Montaigne*. Tradução de Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

EULALIO, A. O ensaio literário no Brasil. In. *Revista Serrote*. IMS. No 14, julho de 2013.

DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Tradução de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Editora Vega, 2015.

DUARTE, Pedro. O elogiável risco de escrever sem ter fim. Jornal Folha de São Paulo. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel - risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml. Acesso em 28 de fevereiro de 2016.

FIGUEREDO, Eurídice. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. In: *Mulheres o espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 13-74.

FLUSSER, Vilém. *A escrita* – Há futuro para a escrita? Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: Vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. Le jeu de Michel Foucault. Entrevista concedida a D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, j. Livi, G. Miller, j. Miller, j.-A. Miller, C. Milliot, G. Wajeman, e publicada primeiramente em *Ornicar? BulleUn periodique du champ freudien* n.l 0, julho de 1977. Disponível em: <http://disciplinas. stoa.usp.br /pluginfile.php/ 81007/mod_resource/content/TC%20Sobre%20a%20hist% C3%B 3ria20da%20sexualidade.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2016.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 265-298.

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.

HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Trad. Conceição Jardim e Henry Holiday. Lisboa: Presença, 1982.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro* : o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KOVALSKI, Josoel. Lúcia Miguel Pereira e o ensaísmo. Revista Línguas & Letras. Vol 12, nº 23, 2011. Disponível em: http://e-revista.unioeste.br/index .php/linguaseletras/ article/view/4131. Acesso em: 27 de julho de 2016.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o Modernismo. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LARROSA, Jorge. A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida, Tradução de Carla Cardarello, Revista Educação & Realidade – UFRGS, 2004. <http://seer.ufrgs.br/index.php/ educacaoerealidade/article/view/25417 /14743>. Acesso em: 22 out. 2016.

LEITE, Ana Fafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais*: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LIMA, Raquel Esteves. O ensaio na crítica literária contemporânea. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, 1995. Disponível em: <http://www.periodicos. letras.ufmg.br/ index.php/aletria/ article/view/1112>. Acesso em: 27 mar. 2014.

LIMA, Raquel Esteves. A crítica literária entre antigas e novas polêmicas. In: ROCHA, João Cézar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe*: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, p. 921-928.

LIMA, Silvio. *Essência do Ensai*o. São Paulo: Editora Saraiva, 1946.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popperi. In: *A alma e as formas*. Tradução Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2009.

MACEDO, José Marcos Mariani de. Posfácio do Tradutor. In: LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobrea as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades, *2009.*

MACHADO, Carlos Eduardo J. As formas e a vida. Ética e estética no jovem Lukács (1910-18). Disponível em: <http://www.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/formas-e-vida-etica-e-estetica-no-jovem-lukacs-1910-18>. Acesso em: 22 fev. 2016.

MAIA NETO, José Raimundo. Montaigne em Brás e Bento. *Revista Cult*, Ed. 22. Disponível em: http://www.academia.org.br/abl/media/prosa44a.pdf. Acesso em 16 de abril de 2017.

MEYER, Marlyse. *Folhetim : uma história.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

MONTAIGNE, M. *Ensaios*: livro II. Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000. – (Paidéia)

MONTAIGNE, M. *Ensaios*: livro III. Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2001. – (Paidéia)

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Evando. *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: EdUFJF/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosofia. Revista Travessia - UFSC, n. 19, 1989. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17324. Acesso em 11 de abril de 2017.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. Buenos Aires: Espasa, 1942.

PADILHA, Fabíola. A escrita de si na ficção brasileira contemporânea. *Revista Água da Palavra*, n. 3, março de 2011. Disponível em : <http://revistaaguadapalavra.files. wordpress.com/2012/08/a-escrita-de-si-na-ficc3a7c3a3o-brasileira-contemporc3a2nea-fabiola-padilha.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2016.

PADILHA, Fabíola. Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular. In: Anais do XIII Congresso *In*ternacional da ABRALIC Internacionalização do Regional. UEPB – Campina Grande –PB, 2013. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/revistas/ abralic internacional/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_497_90d8a013 3afd9d53f410438df02316a1.pdf> . Acesso em: 25 fev. 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica Literária? In: *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 335-344.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. In: *Vira e mexe nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 28-49.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. Travessia – Revista de Literatura. n. 33. UFSC – Ilha de Santa Catarina, 1996, p. 47-59.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

PUCHEU, Alberto. Uma tese sobre a crítica literária brasileira. In: *O contemporâneo na crítica*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2012, p. 87-114.

QUERUBINI, Edson. *Escrita instruída e Licença nos Ensaios de Montaigne*. Tese (Doutorado em Filosofia) – PPGF/USP. São Paulo: 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO Experimental, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b.

RANCIÈRE, Jacques. Uma batalha secular In: *Os nomes da história: ensaio de poética e saber*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. A política da literatura. Tradução de Renato Pardal Capistrano. *Revista A*! 2010. Disponível em: https://revista-a.org/2017/02/22/politica-da-literatura-de-jacques-ranciere/. Acesso em 15 de maio de 2017.

RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2007.

REALE, Miguel. A filosofia na obra de Machado de Assis, 2008. Disponível em: http://www.academia.org.br/ abl/media/prosa44a.pdf. Acesso em 11 de março de 2017.

REZENDE, Beatriz. Lima Barreto e a república. Revista USP, n. 3, 1989. Disponível em https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/65409/68026. Acesso em 23 junho 2017.

REZENDE, Beatriz. O Lima Barreto que nos olha. Disponível em http://www.revistaserrote.com.br/2016/01/o-lima-barreto-que-nos-olha-beatriz-resende/. Acesso em 23 junho 2017.

ROCHA, João Cézar de Castro. *À roda de Machado de Assis*: Ficção, crónica e crítica. Chapecó: Argos, 2006.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo, uma questão alemã*. São Paulo: Estação Literária, 2010.

SANTIAGO, Homero. Três notas sobre a relação entre filosofia e forma textual nos Ensaios de Bacon. Revista Espinosanos – USP, 2007. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/espinosanos/article/viewFile/89326/92201. Acesso em: 25 de abril de 2017.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

SANTOS, B. S. S. *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*. 1989. Rio de Janeiro, Edições Graal.

SARAMAGO, José. Entrevista concedida a Horácio Costa. *Revista Cult*, ed. 17, 1998. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/47342194/Jose-Saramago-Revista-Cult-17. Acesso em abril de 2014.

SCRAMIM, Susana. Org. *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Aforismos para introdução à filosofia da natureza e aforismos sobre filosofia da natureza*. Tradução de Marcia C. F. Gonçalves. Rio de Janeiro, 2010.

SCHILLER, Friedrich Schiller. *Carta sobre a educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

SCHWARZ, Roberto. Entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva. Dialética envenenada: Duas meninas na periferia do capitalismo. Jornal Folha de São Paulo, 1997. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs010604.htm. Acesso em 22 de junho de 2017.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do Romance Brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHWARZ, Roberto. 19 princípios para a crítica literária. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

WEINBERG, Liliane. *Situacíon del ensayo*. Ciudad Universitária: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2006.

ANEXO

“Minuano” (RAMOS, 2007, p. 240)

“Minuano” (RAMOS, 2007, p. 241)