

L'ANGLAISE CONDITION: SOBRE AS FORMAS DO ENSAIO LITERÁRIO E SEU DESENVOLVIMENTO NA INGLATERRA

Paulo Raviere Barreto Dourado*
Orientador: Prof^o Dr^o Gustavo Ribeiro da Gama

RESUMO

O artigo presente expõe uma breve genealogia europeia da prosa ensaística. Primeiramente, tomando Michel de Montaigne como protótipo do ensaísta, são examinados artigos sobre sua obra e sobre o ensaio como gênero literário. Ressalta-se, nesta parte, as condições formais de redação do ensaio, sua diversidade de conteúdos, e seus modos de representação da realidade. No momento seguinte, é feito um contraponto entre as características apontadas anteriormente sobre a obra de Montaigne, e outras apresentadas por especialistas, em relação a ensaios publicados na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX.

Palavras-chave: Ensaio. Montaigne. Literatura Inglesa. Representação. Forma.

ABSTRACT

The present article exposes a brief European genealogy of essay writing. Firstly, taking Michel de Montaigne as the prototype of the essayist, articles about his work and about essays as a literary genre are examined. It is **bolded**, in this part, some formal conditions of essay writing, its diversity of contents, and ways of representation of reality. Then, these characteristics previously pointed out in Montaigne's work are contrasted with others observed by specialists, in relation to essays published in England between 19th and 20th century.

Keywords: Essay. Montaigne. English Literature. Representation. Form.

1 SOBRE OS CONTEUDOS DO ENSAIO

Quando se pensa em ensaio, o primeiro nome que surge à mente é o do francês Michel de Montaigne (1533-1592), cujos *Essais* fundaram um gênero literário, apesar de já possuir precursores. Alguns deles eram familiares ao francês, como o livro do Eclesiastes, e as obras de Plutarco, Cícero e Sêneca, que ele cita bastante, e provavelmente os famosos textos filosóficos de Erasmo Desidério e Thomas More. Outros certamente lhe eram desconhecidos,

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia.
pauloraviere@hotmail.com

como pode se supor da obra do japonês Yoshida Kenko, que não foi publicado na França enquanto ele viveu.

Descendente de mercadores bastante ricos, Montaigne não fugia do padrão do homem renascentista: era culto e polido, acumulava títulos, distinções e cargos públicos, arranhou um casamento por conveniência da família, mantinha relações políticas e intelectuais com nobres de seu tempo. Entretanto, após um acidente de cavalo e o falecimento de seu grande amigo, o poeta humanista Étienne de la Boétie, em 1563, quando deparou-se com a previsibilidade da morte, o “sábio nacional francês” (BLOOM, 2010, p. 241) confinou-se em seu castelo próximo a Bordeaux, dominado pela melancolia, receoso de firmar quaisquer outros laços de amizade, e dedicado a praticar os seus *essais* (MONTAIGNE, 1996, p. 1 - 20).

Do francês, esta palavra significa “tentar”, “praticar”, “experimentar” e, como pode ser entendido através da mesa redonda *The History of Essay*¹, deriva da latina *exagium*, variação de *exagere*, que pode ter diversos significados, como “ponderar”, “ruminar”, “examinar”, “esquadrinhar” (EPSTEIN, 1999). Todas elas se encaixam perfeitamente para definir o trabalho do ensaísta. De acordo com o filólogo alemão Erich Auerbach (1987), em “*L’Humaine Condition*”, capítulo de *Mimesis*, Montaigne

Às vezes repete pensamentos que são importantes para ele, muitas vezes em formulações sempre novas, elaborando cada vez um novo ponto de vista, uma nova particularidade, uma nova imagem, de tal forma que o pensamento irradia em todas as direções. (AUERBACH, 1987 p. 250)

De modo que o francês traduziu na prática mesmo estas definições mais antigas para *ensaiar*. Diante de seu objeto, ele reflete, divaga, o examina de diversos ângulos; o destrincha, se distancia, se aproxima, experimenta outros caminhos, sempre numa tentativa de mostrá-lo numa luz inédita. Como sugere a metáfora de Auerbach, o pensamento irradia, brilha em todas as direções, pois tem seus fundamentos em lugares diversos. O brilho de Montaigne o permitia percorrer caminhos dantes obscuros; ele foi um dos primeiros a divulgar certas ideias humanistas, como, por exemplo, a de que os ditos selvagens eram dotados de razão. O filósofo Max Bense, disserta sobre o gênero.

Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem, o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavra: tudo o que

¹A mesa redonda foi transmitida pela rádio WGN em 30 de junho de 1999. Foi conduzida por Milton J. Rosenberg, e teve três convidados: o ensaísta e editor Joseph Epstein, e os acadêmicos Thomas Kaminsky e Robert Root. Posteriormente, ela foi transcrita, editada, e publicada na internet.

o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever. (BENSE apud ADORNO, 1986, p.180).

Apesar de se articular com a obra de Montaigne, estas características não estão restritas a ele, e persistem na obra dos outros ensaístas que o sucederam. Adorno discorre sobre a forma do ensaio como um gênero textual, e não como a obra específica. Sua citação acrescenta definições que ultrapassam a dimensão impalpável de palavras como “tentar”, “experimental”, e “ponderar”, ao usar verbos relativos a ações físicas ou sensações tácteis, como “vira”, “revira”, “apalpa”, “ataca”.

Estes exatos verbos, por outro lado, podem também definir o ofício do cientista, do acadêmico, de quem se espera que examine seus objetos de estudo com olhos rígidos e implacáveis. É seu trabalho realizar *experiências* (o que, como foi dito, está entre os possíveis significados de *essaier*), e fazê-lo de acordo com métodos e regras fixas. E ainda assim, Montaigne e seus pares não são estudados ao lado de Copérnico e companhia. O pesquisador brasileiro Antônio Marcos Sanseverino, em “Pequenas Notas sobre a Escrita do Ensaio”, afirma que “o ensaio expressa o não-idêntico, aquilo que escapa ao padrão linear e totalizador do pensamento de origem cartesiana, o parcial, o particular, aquilo que escapa ao pensamento sistemático, seja de origem empirista, seja racionalista” (SANSEVERINO, 2004, p.100). As experiências do ensaísta não se realizam por padrões de funcionamento e nem se confirmam por testes. Ele não precisa da aprovação de autoridades superiores, nem da verificação estudada de seus problemas e hipóteses, como os acadêmicos, herdeiros do método de Descartes. Por isso, o próprio Adorno acrescenta um aspecto que ajuda a compreender o ensaio como algo distinto dos resultados buscados pelo homem de ciências: “O seu esforço ainda espelha a disponibilidade infantil, que, sem escrúpulos, se entusiasma com aquilo que outros já fizeram. (...) O áacre e o lúdico lhe são essenciais” (IDEM, p. 168). Em se concordando com ele, é possível, então, acrescentar à lista um verbo que possui uma forte carga semântica tanto em sua dimensão psicológica quanto em sua faceta palpável: brincar.

O ensaísta se apodera de seu tema ou objeto, examina-o com prazer, e se diverte com ele, como um felino o faz com sua vítima. A norte-americana Cynthia Ozick chegou a uma conclusão semelhante, ao ressaltar que “um verdadeiro ensaio não serve a propósitos educativos, polêmicos ou sociopolíticos: é o movimento de uma mente livre quando brinca” (OZICK, 2011, p. 07). Ela acrescenta uma característica da brincadeira; ela não é um atalho ou meio de se alcançar algo. O áacre e o lúdico são fins em si mesmo. “Ainda que o próprio tema seja a selva de leões e tigres, a questão é ruminar. O lugar do ensaio é junto à lareira, não

na rebelião ou no safári”. (IDEM, p. 12). A satisfação da brincadeira do ensaísta está em viajar livremente pelo pensamento, sem quaisquer amarras que o prenda. Contrapondo-se aos diversos objetivos de cada projeto científico, uma das metas do ensaísta, seguindo-se por esta vereda, é finalizar uma tentativa lúdica, sem necessariamente chegar a algum lugar. Adorno observa que:

Como a maioria dos termos que sobrevivem historicamente, a palavra “ensaio”, em que a utopia do pensamento, acertar no miolo da questão, - se conjuga com a consciência da própria falibilidade e transitoriedade, transmite uma informação sobre a forma, tanto mais digna de nota quanto não é programática mas é característica da intenção tateante. (ADORNO, 1986, 180).

Como a música das esferas celestiais idealizadas por Platão, a *utopia* do pensamento é uma situação inexistente, uma resolução que o ensaísta não pode alcançar, pois não percorreu a longa e árdua estrada da ciência, ao se utilizar de seu método lúdico. Não é possível acertar no “miolo da questão”, pois em tudo que ele abordar sempre haverá um ângulo inexplorado, e sempre haverá novas maneiras de observar um objeto a partir de um ponto de vista já registrado. Sendo que para ele, mais importante é a intenção falível e ao mesmo tempo certa. O que vale para o ensaísta é terminar o exercício, tonificar uma ideia, ainda que vacilante. Isto já diz a própria palavra “ensaio”.

Além disso, quem um dia já brincou sabe que qualquer coisa pode servir a suas intenções. O ensaísta não é diferente, e escreve sobre tudo, desde os temas sublimes da humanidade, às coisas ordinárias de seu cotidiano. Ozick ensina que “o tema de um ensaio por ser qualquer coisa debaixo do sol, por mais trivial (...) ou excruciante” (OZICK, 2011, p.09). A novidade está em tratar com igual importância os objetos e temas do dia a dia, que até então eram quase sempre ignorados pelos escritores, artistas ou filósofos, em favor do sublime, do profundo e do épico. O ordinário finalmente passa ocupar seu espaço na literatura. Esta informação é destacada por Adorno, quando explica que:

O ensaio não almeja uma construção fechada dedutiva ou indutiva. Ele se revolta, em primeiro lugar, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo o qual o mutável, o efêmero, não seria digno de filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório (ADORNO, 1986, p. 174).

Nada mais evidente, ao se conferir algumas divagações de grandes ensaístas: Addison escreveu sobre uma moeda, Johnson sobre epitáfios, Franklin sobre flatos, Hunt sobre porcos, Woolf sobre a doença, Orwell sobre como gostava de seu chá. Montaigne escrevia com simplicidade sobre todos os assuntos que lhe interessava, objetos tão díspares como a glória,

os odores, o medo, os coxos, a grandeza, a embriaguez; e se tornou um marco na história da literatura.

A alegria e a jovialidade, que Adorno lhes atribui como essenciais, os tornam soberanos diante da folha em branco, livres para escolher sobre e como escrever. Seguindo este pensamento, com Auerbach, chega-se à conclusão de que “as coisas são para ele meios para a autoprovação; só servem a *essayer sés facultés naturelles*, e não se sente no dever de assumir qualquer posição responsável diante delas” (AUERBACH, 1987, p.252). O ensaísta realiza seus textos com base nas suas próprias percepções e reflexões, às vezes no senso comum, se utilizando de dados nem sempre confiáveis. Enquanto a ciência necessita de justificativas, definições e fontes confiáveis para apresentar um conceito, o ensaísta os introduz “tais como os concebe e recebe” (ADORNO, 1986, p. 176), sem qualquer fundamentação teórica ou estatística, a fim de “mostrar o caminho da descoberta enquanto acontece” (SANSEVERINO, 2004, p.101). Os pensamentos não registrados desaparecem com seus criadores; logo, a liberdade do ensaísta fica exposta na própria forma do ensaio, como se tentasse provar que ela existiu. Assim, “por sua afinidade com a experiência espiritual aberta, ele tem que pagar com aquela falta de segurança que a norma do pensamento institucionalizado teme como se fosse a morte” (ADORNO, 1986, p.177). Se paga com incerteza o excesso de liberdade, afinal de contas, num ensaio, qualquer especulação sobre o mundo poderá ser desmentida por experiências científicas que provem o contrário. Este risco é um dos seus atrativos. Sanseverino afirma que “essa atitude do ensaísmo, a perda do apoio seguro do conhecimento solidificado ou do senso comum, permite o movimento do pensamento. Permite a descoberta de novas zonas do impensado, do que escapa ao padrão” (SANSEVERINO, 2004, p.103). Se o conhecimento provém da reflexão e da experiência, a rigidez metodológica pode impedir o avanço de possíveis ideias, ao tempo que as confirma. O ensaísta regula os próprios freios. Não possuem a credibilidade factual dos especialistas (ainda que, por sua vez, estes também sejam suscetíveis a falhas), mas possuem o poder do convencimento. Ozick, como ensaísta, tinha consciência deste poder.

Ao fim e ao cabo, o ensaio se revelou uma força conciliatória. Ele coopta acordos, corteja acordos, seduz para o acordo. Durante o tempo em que lhe dedicamos, seguramente nos dedicamos e nos convertemos a ele. E isso ocorrerá mesmo que intrinsecamente tendamos à resistência. (OZICK, 2011, p.10).

As possíveis verdades e conclusões a que seu leitor pode alcançar a partir de sua leitura se baseiam principalmente na confiança que se dá ao texto; mesmo que ele não

apresente dados de uma pesquisa, o ensaísta apresentará algo concreto, que é sua própria cadeia de pensamentos. O ensaísta inglês William Hazlitt, por exemplo, ao divagar sobre a falta de motivos para se temer a morte (EPSTEIN, 1999) o faz de forma que por um momento chega a convencer mesmo quem teme a morte como a norma do pensamento institucionalizado teme a falta de segurança.

Ele é tão convincente quanto um escritor de ficção, ao tornar reais os seus personagens, no momento da leitura. O leitor de ficção é tomado pela *suspension of disbelief* (suspensão da descrença), expressão cunhada pelo poeta e ensaísta Samuel Taylor Coleridge que explica como o leitor pode aceitar como verossímeis as histórias fantásticas, de horror, sobrenaturais, extraordinárias (ECO, 1994, p. 96-8). O leitor deixa sua descrença em suspenso, de modo que lhe torne possível apreciar uma história fantasiosa sem questionar sua verossimilhança. Ele aceitará os termos propostos, e fingirá acreditar no que estiver lendo.

Algo semelhante acontece com leitor, diante de um bom ensaio argumentativo. Ao aceitar este acordo, ele segue uma cadeia de pensamentos ao lado do próprio autor, e deixa em suspenso, por sua vez, seus preconceitos, ideologias e opiniões discordantes das afirmações com que se depara. Quando este acordo termina, ao fim do texto, e ele retorna a seu próprio mundo, com possíveis transformações em suas ideias, e livre para acatar ou discordar de sua leitura.

2 SOBRE AS FORMAS

Conteúdo e forma, em literatura, são dependentes entre si. Se a liberdade marca *o que* o ensaísta abordará, ela também molda uma forma específica para *como* ele fará isto. Enquanto a rigidez da ciência se aplica aos seus próprios propósitos, a falta de rigidez do ensaio se aplica a sua própria falta de propósitos. Em primeiro lugar, para que comporte diversos pontos de vista, tantas digressões, tantas fragmentações, é preciso que o texto se liberte não só da formatação acadêmica, como também das possíveis amarras que uma forma literária fixa pode trazer. De acordo com Adorno,

É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a relatividade é descontínua; encontra a sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia (ADORNO, 1986, p.180).

O ensaísta não trabalha com modelos esquemáticos, não avança conforme ordens pré-estabelecidas, e tece sua obra com linhas de pensamento emaranhadas. Frases e parágrafos mudam de direção inesperadamente, como os elétrons de um átomo, para dar conta de todas os ângulos que lhe convém abordar. Por outro lado, seu tom é informal. A linguagem não pode ser bastante rebuscada. Para se falar de objetos cotidianos, é preciso usar uma prosa cotidiana. Todavia esta lógica não é seguida ao se discursar sobre assuntos considerados sublimes. A linguagem simples também lhes cai bem.

Simplicidade não significa pobreza e vulgaridade. O ensaísta mantém uma linguagem elegante para transmitir seus pensamentos. A liberdade formal e a linguagem cotidiana podem conduzir a abusos aqueles autores que porventura desejarem transmitir suas ideias e argumentos sem levar em conta que o ensaio continua a ser um gênero literário escrito. É conveniente cuidar do modo como o texto é apresentado. Esta crítica é feita por Sanseverino, que a justifica: “mesmo antiacadêmico, contra a cristalização do pensamento em fórmulas simples, o ensaísta mantém o rigor da forma e do pensamento, da imagem e do conceito, pois sabe, desde sua formulação em Montaigne, que o ensaísta é construído pelo discurso” (SANSEVERINO, 2004, p.103). É conveniente que se mantenha o rigor crítico. Sanseverino se refere a quem escolhe o caminho *aparentemente* mais fácil do ensaio para publicar tudo o que lhe vem à mente, sem se preocupar com a forma e o conteúdo.

Mas a liberdade formal estimulou alguns grandes escritores. A escritora inglesa Virgínia Woolf, no ensaio “Montaigne”, comenta sobre o que aprendeu com a prosa do mestre francês: “Ao escrever, escolha as palavras cotidianas; escape dos exageros e da eloquência – porém, é bem verdade, a poesia é uma delícia; a melhor prosa é aquela que estiver mais entranhada de poesia” (WOOLF, 2007, p. 27). Além de que, como já se mostrou também entre ficcionistas, cineastas, artistas plásticos, uma cena do cotidiano pode se transformar em algo sublime, a depender do modo como é representado.

Estas particularidades são facilmente percebidas na linguagem oral. O ensaísta escreve como quem conversa, ou seja, com pausas, rupturas, digressões e solavancos, ignorando formalidades, numa linguagem constantemente mutável, efêmera, e cotidiana. A conversação do ensaísta não se apresenta em forma de diálogos escritos, como nos simpósios de Platão ou nos textos teatrais, e sim numa relação de intimidade entre autor e leitor. Mas uma conversa não é composta apenas de diálogos. Auerbach, ao refletir sobre os pensamentos de Montaigne, traz à tona a importância dos outros elementos da conversação, além das palavras em si, mas que por elas são representadas no ensaio, o aproximando do leitor.

São peculiaridades que estamos muito mais habituados a encontrar na conversação (...) do que num escrito impresso de conteúdo teórico; pareceria que para a obtenção de um tal efeito, seriam indispensáveis o nível do tom, os gestos, e aquecimento mútuo que uma conversação agradável traz consigo. Mas Montaigne, que está sozinho consigo mesmo, encontra no seu pensamento bastante vida e, por assim dizer, calor corpóreo suficiente como para escrever como se estivesse falando. (AUERBACH, 1987, p. 250).

Uma comparação semelhante já data de séculos. Ironicamente, foi feita pelo fundador do método *científico* moderno. O filósofo francês René Descartes, no *Discurso do Método*, de 1637, diz que “a leitura de todos os bons livros é como uma conversação com os melhores homens dos séculos passados, que foram os seus autores, e até mesmo uma conversação estudada, na qual eles revelam apenas os melhores de seus pensamentos” (DESCARTES, 2006, p.40). Apesar da semelhança, a metáfora de Descartes não é a mesma de Auerbach. A grande diferença é em como são feitas as seleções dos melhores destes pensamentos. Uma conversação não é composta apenas pela transmissão de reflexões seletas, como nos livros lidos por Descartes, mas também de gestos, silêncios, interrupções, ambientes, presenças, contextos. O interlocutor também é de suma importância, e “é difícil realizar a separação da pessoa do narrador do discurso que faz, pois ele se dá em presença de ouvintes, acompanhado dos gestos, do tom de voz, das pausas, da interação com os ouvintes” (SANSEVERINO, 2004, p.103). Uma conversa que se atém ao essencial está mais para a uma aula ou uma palestra, que para uma discussão entre amigos verdadeiros. Montaigne possui a coragem de revelar detalhes íntimos, às vezes até desconfortáveis, de seu cotidiano. A conversa do ensaio é não-estudada, e ela muitas vezes apresenta detalhes sobre seu autor que não são cruciais para que ele se faça entendido, mas são indispensáveis para que ele seja apreciado. Virginia Woolf chega a deduções parecidas com as de Auerbach.

Todos nós nos deixamos levar pelo estranho e delicioso processo chamado pensamento, mas quando ele começa a falar, ainda que a um oponente nosso, como ficamos insignificantes para o transmitir! (...) A pena é um instrumento rígido; pode dizer muito pouco; possui todos os tipos de hábitos e cerimônias próprias. Também é ditadora; está sempre transformando homens comuns em profetas, e alterando a viagem naturalmente cambaleante da fala humana em uma marcha solene e estática de estilos. É por esta razão que Montaigne se sobressai da legião de mortos com uma vivacidade tão irreprimível. Não duvidamos nem por um instante que ele era ele mesmo. (WOOLF, 2007, p. 24).

A dificuldade do ensaísta é transmitir sua personalidade através de seus pensamentos. O triunfo de Montaigne é conseguir fazê-lo como poucos na história da escrita. De acordo com Woolf, apenas ele, Samuel Pepys e Rousseau o conseguiram, mas “este relato de si mesmo, seguindo as próprias fantasias, dando o mapa completo, o peso, a cor, e o diâmetro da alma em sua desordem, sua polimorfia, sua imperfeição – esta arte pertenceu a um homem apenas: a Montaigne” (IDEM, p. 23). O próprio Montaigne tem consciência disto, e o afirma (MONTAIGNE, 1996, p.31), na introdução do seu livro. Ele deseja, desde o início, realizar um autorretrato “de boa-fé” (IDEM, p.31), expondo com humildade e sinceridade todas as sutilezas e imperfeições que compõem uma alma humana, sem fazer pregações e sem intenção de ensinar. O ensaísta fala sempre de si mesmo.

Isto poderia soar contraditório à reflexão de que, como visto, o ensaísta se utiliza de sua liberdade para falar sobre qualquer coisa que bem lhe aprouver, mesmo que elas não sejam consideradas sublimes ou grandiosas. Este mal entendido pode ser corrigido a partir uma das conclusões de Auerbach, já citada nesta dissertação. “As coisas são para ele meios para a autoprovação; só servem a *essayer sés facultés naturelles*², e não se sente no dever de assumir qualquer posição responsável diante delas” (AUERBACH, 1987, p.252). Quando um ensaísta divaga sobre um objeto qualquer, ele revela mais sobre si mesmo, sobre suas cadeias de pensamento, sobre sua intimidade, que sobre o próprio objeto. Sua personalidade é seu maior tema, e as coisas o ajudam a mostrá-la em sua inteireza.

De acordo com Auerbach (IDEM, p.256), parece-lhe falso fazer, a partir de um ou de vários pontos culminantes de uma vida, uma imagem do homem completo. É preciso que ele seja representado pelo seu dia a dia; os momentos marcantes são poucos, e é no cotidiano que alguém se revela em sua forma real. Nas biografias das pessoas ilustres, geralmente destaca-se os eventos mais importantes, que geralmente são apresentados de modo exagerado pelos historiadores. O escritor francês Marcel Schwob concorda, e chega ao ponto de fazer uma demonstração de que o bom biógrafo é aquele que se preocupa apenas com os detalhes desconhecidos de uma personalidade, pois quem lê uma biografia geralmente já está informado sobre seus feitos (Cf. SCWHOB, 1997, p.11-24).

Montaigne vai além, e afirma que não é necessário fazer uma pintura de uma celebridade para se deparar com a grandeza. Qualquer pessoa, apenas por existir, carrega todos os traços da humanidade. O crítico Harold Bloom afirma que ele “fala de si por 850 grandes páginas, e ainda queremos mais porque ele representa (...) quase todo homem que tem

² Praticar suas faculdades naturais. (Tradução minha).

o desejo, a capacidade e a oportunidade de pensar e ler”. (BLOOM, 2010, p. 199). E o jornalista Daniel Piza aponta que é com ele que “o leigo se vê livre para pensar, sem a mediação dos ‘iluminados’” (PIZA, 2002). De acordo com eles, Montaigne é responsável pelo início da difusão do conhecimento entre quem não pertence a grupos seletos.

Montaigne deseja averiguar o comportamento cotidiano, comum e espontâneo dos seres humanos. Auerbach cita o próprio: “Descrevo uma vida baixa e sem lustre: dá na mesma; é possível achar toda uma filosofia moral numa vida popular e privada tanto quanto numa vida feita de matéria mais rica: cada homem leva em si a forma inteira da condição humana” (AUERBACH, 1987, p. 247). E se cada homem oferece motivo e matéria suficiente para a representação de toda a filosofia moral, então a exata e sincera auto-investigação de qualquer homem justifica-se *per se*.

Mas o hábito, em suas diversas metamorfoses, é impassível de uma representação apressada; ele carece de vislumbres detalhados, sobre cada uma de suas facetas. Compreende-se o ensaísta aos poucos, conforme se avança em sua obra. Um ensaio isolado é um vislumbre de uma faceta sobre uma alma; uma maneira de travar conhecimento com alguém. Uma reunião de textos como os *Essais* acaba por formar uma unidade e pode ser lido fora de uma ordem específica, como se lê antologias de poemas líricos, mas é seu todo que transmite uma personalidade específica. Tivesse Montaigne escrito somente poucos ensaios, e talvez não se fizesse tão conhecido; seus gestos, sua personalidade, sua vida talvez tivessem sido esquecidos no tempo.

Além disso, há Montaigne, o autor, e Montaigne, o objeto. O autor é aquele que tem a voz, cujo nome permanece o mesmo. O objeto é um ser metamórfico, que muda conforme seus dias vão passando. Sua autoconsciência o faz perceber que, conforme muda a pessoa, seu texto também mudará. Auerbach apresenta o silogismo: “O mundo modifica-se constantemente, eu sou uma parte do mundo, logo modifico-me constantemente. (...) Sou um ser que se modifica constantemente, logo também devo adaptar a representação a este fato” (IDEM, p. 248-9). E se na própria obra de seu inventor, sua escrita se modifica, o ensaio, como um gênero, veio a sofrer algumas transformações, com o passar dos séculos e as mudanças do mundo.

3 AS METAMORFOSES DO ENSAIO

Como foi dito, o ensaio, como gênero, passou por algumas transformações, depois de calada a pena de seu criador. Lembremos a citação de Max Bense, encontrada no texto de Adorno.

Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem, o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavra: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever. (BENSE *apud* ADORNO, 1986, p.180).

Evidentemente, para se escrever um ensaio, não é necessário se trancar em um castelo até o fim de seus dias, usando a filosofia como um preparo para a morte. As condições criadas por Montaigne durante o escrever não eram as mesmas dos ensaístas que o seguiram. De fato, a única condição em comum em ambos, a mais importante, como destacou Auerbach (AUERBACH, 1987, p. 247), era a de serem todos humanos.

Depois de Montaigne, o ensaio se desenvolveu com notável distinção na Inglaterra. Ozick faz uma lista dos grandes praticantes: “Quais ensaístas clássicos nos vêm imediatamente à lembrança? Montaigne, obviamente. Entre os mestres britânicos do século XIX, há uma longa lista: Hazlitt, Lamb, De Quincey, Stevenson, Carlyle, Ruskin, Newman, Arnold, Harriet Martineau.” (OZICK, 2011, p. 08). A conversa sobre a História do Ensaio, na mesa redonda presidida por Rosenberg, segue um caminho semelhante, com o acréscimo de ensaístas ingleses anteriores, como Bacon, Adison, Steele e Johnson, e de posteriores, principalmente norte-americanos (Cf. EPSTEIN, 1999). Mas a questão está além de quem figura ou não em cada lista. Importa mais investigar os motivos para a presença de tantos autores ingleses, e em sua contribuição para a arte do ensaio. A crítica e ensaísta Lúcia Miguel-Pereira sugere uma resposta para a primeira questão no prefácio a *Ensaístas Ingleses*:

O ensaio não nasceu na Inglaterra, mas nela encontrou a pátria de adoção, onde melhor floresceu do que em qualquer outro lugar. (...) Ensaísta é, afinal, qualquer escritor que se coloque diante das idéias como o legítimo britânico diante da vida – deixando-se guiar mais pelo senso comum, essa mistura de instinto e experiência, do que por leis e regras, prezando pela liberdade mais do que a autoridade, sem contudo desrespeitar esta última quando bem assente, conciliando com o espírito de aventura uma prudência realista, evitando com igual cuidado os exageros e a gravidade. (...) O ensaísta escreve como o inglês viaja: pelo gosto da aventura, pelo prazer de descobrir novos horizontes (1970, p. V).

A escritora reconhece as características até então atribuídas ao ensaio – liberdade, despojamento, simplicidade, sinceridade – como as mesmas do próprio caráter do cidadão inglês. Bloom destaca a originalidade que o formato se permitia desenvolver: “O triunfo de

Montaigne foi fundir-se a seu livro num ato aberto que tinha de chamar-se originalidade, palavra mais positiva em inglês que em francês, onde ser original é ser estranho” (BLOOM, 2010, p. 193). Qualquer que seja a razão, sua influência precoce do ensaísta no outro lado do canal da mancha é inegável. Os britânicos já o liam traduzido apenas uma década após sua morte, o que é grande coisa para aquela época. Bacon, cujo irmão carteva com o francês, também o teria conhecido. Seu livro homônimo, *Essays*, foi escrito na língua popular dos bretões, distante do latim de suas outras obras. Shakespeare usou trechos de “Dos Canibais” na criação de sua última peça, *The Tempest*. A fleuma de se escrever sobre si e para si, o apelo popular, a liberdade, a sagacidade e impulso que o ensaio exige do autor, adequaram-se perfeitamente ao espírito do britânico moderno.

O crítico norte-americano Clifford Fadiman, de acordo com sua filha Anne Fadiman, no prefácio do livro *At Large and At Small*, destaca também o aspecto cavalheiresco do ensaio, ao compará-lo com uma constelação de “modos formais, citação adequada, grego e latim, discurso claro, conversação, a biblioteca do cavaleiro, os rendimentos do cavaleiro, o cavaleiro”³ (FADIMAN, 2007, p. ix). A própria filha o contesta em algumas destas concepções: ela afirma ser informal, ter esquecido o grego e o latim, e certamente não ser um cavaleiro. Em seguida questiona outra afirmação do pai, a de que a forma do ensaio não atrai as mulheres (Cf. IDEM, p.xiii), afinal ela mesmo é um exemplo do contrário. Tendo ou não razão, cada um deles, a quantidade de mulheres ensaístas é, de fato, escassa; principalmente anteriores ao século XX, quando, por outro lado, houve muitas poetisas e ficcionistas. Cynthia Ozick afirma ser isto uma provável ilusão, e a atribui ao fato de que os ensaios das mulheres muitas vezes assumiam as formas de correspondência inédita (Cf. OZICK, 2011, p.12). Tanto a Ozick como a Fadiman, e também a Woolf e a Harriet Martineau, mostram que, ainda que em quantidade menor em relação aos ensaístas do sexo masculino, as mulheres produziram ensaios de grande qualidade.

Feito por homens ou mulheres, plebeus ou cavaleiros, leigos ou eruditos, o ensaio, como feito na Inglaterra, tem algumas diferenças no conteúdo, na forma, e no meio em que foram recebidos pelo público. Com o desenvolvimento e a proliferação da imprensa, o crescimento de revistas, hebdomadários, panfletos, periódicos aumentou exponencialmente (Cf. HAUSER, 1982, p. 1001), e eram neles que os textos, seja em prosa ou verso, apareciam primeiramente, antes de serem reunidos em volumes únicos. Entre as consequências disto

³ “Formal manners, apt quotation, Greek and Latin, clear speech, conversation, the gentleman’s library, the gentleman’s income, the gentleman.” (Tradução minha).

estão o fato de que o escritor não publicava sozinho, e que havia uma resposta imediata do público. É possível perceber, em certos ensaios, que há uma espécie de diálogo entre os textos. Seja por mencionar outros autores (uma vez que muitos deles eram amigos), outros ensaios, e até por responder e indagar sobre questões levantadas por outros autores. Outra consequência importante é que os textos, numa publicação deste gênero, deveriam passar pelo crivo de seus editores.

Algumas destas publicações eram especializadas em ensaios, geralmente editadas pelas próprias pessoas que escreviam nelas (como atualmente acontece com fanzines e revistas independentes) e eram vendidas como periódicos. Algumas das mais famosas foram *The Tatler* [O Tagarela] (1709-1711) e *The Spectator* [O Espectador] (1711), fundadas e editadas por Joseph Addison e Richard Steele, *The Rambler* [O Divagante] (1750-1752) e *The Idler* [O Ocioso] (1758-1760), feitas por Samuel Johnson, e as editadas por Leigh Hunt, em especial a *The Examiner* [O Examinador] (1808-1817).

Uma das novidades surgidas nestas revistas, que veio a influenciar na própria forma do ensaio, é que os autores usavam a voz de uma *persona* literária para representar o seu pensamento, apesar de deixar claro sua autoria. A *persona* funciona como uma espécie de avatar que aumenta a liberdade do ensaísta para comentar ou se referir a temas contemporâneos. *The Spectator*, por exemplo, seria alguém que apenas observava o mundo ao seu redor, para falar sobre ele em seus ensaios. *The Idler*, de acordo com Johnson, é o que todo homem espera se tornar, um ocioso. Alguém que escreve para a *The New Yorker* está assumindo a *persona* do cidadão nova-iorquino (Cf. EPSTEIN, 1999). Ainda assim, a personalidade dos seus autores está refletida nos textos, que eles geralmente assinavam com os próprios nomes ou com pseudônimos diversos.

Estas *personas* não eram usadas somente em nome de um periódico. Um dos mais famosos livros de Hazlitt se chama *The Plain Speaker* [O Franco Conversador], com muitos ensaios escritos especialmente para a publicação em livro. Coleridge se utilizou de vários nomes para publicar, mas Silas Tomkyn Comberbache que compartilha suas iniciais, foi o mais marcante, pois também foi usado para ele se alistar no exercito, e tinha uma personalidade completamente diferente da sua.

A mais extraordinária destas *personas* foi a que Charles Lamb criou baseado num balconista italiano colega de seu irmão, para evitar mencionar com nomes reais os trágicos eventos relacionados à sua família. Quando outro ensaísta se referia a ele, ou a seus textos, o chamava de Elia, que possuía sua própria biografia e uma série de parentes e amigos, todos

eles também baseados nas pessoas próximas a Lamb. O efeito é semelhante aos tipos criados nas crônicas de Nelson Rodrigues, como Palhares, o canalha, ou o Sobrenatural de Almeida, que eram apenas mencionados de passagem, para ilustrar ou reforçar o que o autor falava. Quanto a Lamb, de acordo com Anne Fadiman (Cf. FADIMAN, 2007, p. 41), que se declara particularmente apaixonada por ele, após *The Essays of Elia*, Lamb não escreveu nada tão poderoso.

Por causa da existência destas “personas”, às vezes é possível acontecer mal-entendidos em relação à ficção, de onde o ensaio bebe bastante. Epstein, na mesa redonda, afirma que certos contos em primeira pessoa são facilmente tomados por ensaios, e vice-versa, a não ser que se tenha uma informação prévia sobre o texto (Cf. EPSTEIN, 1999). A confusão não é à toa, uma vez que ambos operam por meio de sistemas semelhantes. Sanseverino aponta três modos distintos de conceituar a narrativa: a matéria narrada, aquilo que está além da palavra e que deverá ser filtrada; o narrador, aquele quem o faz; e o discurso que resulta da narração, que poderá ser ou não registrado (Cf. SANSEVERINO, 2004, p. 97-8). Estes três conceitos, de acordo com ele, são válidos tanto para o ensaio como para a ficção. Talvez por isso ambos possam se misturar. Por outro lado, as diferenças entre os gêneros prevalecem. Ozick afirma que

O ensaio, diferentemente do romance, emerge das sensações do eu. A ficção se insinua em corpos estranhos; o romancista por habitar não só um sexo diferente do seu, mas também insetos e narizes e artistas da fome e nômades e animais; enquanto o ensaio é, digamos, pessoal. (OZICK, 2011, p.13).

As liberdades formais do ensaio estão limitadas à voz supostamente *não-ficcional* de seu autor, ainda que velada por uma *persona*. E a ficção se embebeda no ensaio. Não são poucos os autores que costuram suas histórias com prosa ensaística. Além disso, ele mantém profunda aproximação com a confissão, o diário, o relato de viagem, o memorial, a biografia, a crítica de artes. Do artigo jornalístico, formalmente, é indistinto. A diferença, de acordo como Ozick, está na escolha e abordagem do conteúdo. O ensaio não contém o calor social de um artigo, que geralmente se ocupa de abordar temáticas e personalidades do momento, na maioria das vezes, passageiros, e sua repercussão é tão breve quanto instantânea (Cf. IDEM, p. 07). Já o ensaio é escrito para ser duradouro e profundo, apesar de sua leveza e de seu caráter metamórfico.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor, *O Ensaio como Forma*. In: COHN, Gabriel (Ed.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BENSE, Max. *apud* ADORNO, Theodor, *O Ensaio como Forma*. In: COHN, Gabriel (Ed.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- DESCARTES, René. *O Discurso do Método*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EPSTEIN, et al. *Roundtable: The History of Essay*. 1999. Disponível em: <http://www.chsbs.cmich.edu/robert_root/background/roundtable.html> Acesso em: 15 de nov. de 2012.
- FADIMAN, Anne. *At Large and at Small: Familiar Essays*. Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, 2007.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios: Volume I*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- OZICK, Cynthia. *Retrato do ensaio como corpo de mulher*. In: Serrote n. 09. São Paulo: IMS, 2011.
- PIZA, Daniel. *A Pequena Arte do Grande Ensaio*. 2002. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=3&titulo=A_pequena_arte_do_grande_ensaio> Acesso em: 16 de nov. de 2012.
- SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. *Pequenas notas sobre a escrita do ensaio*. 2004. Disponível em: <http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/sumario_historia/vol10n8/12historian10vol8_artigo06.pdf> Acesso em: 16 de nov. de 2012.
- SCHWOB, Marcel. *Vidas Imaginárias*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- WOOLF, Virgínia. *O Leitor comum*. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.