

PENSAR COM O DESEJO; DESEJAR A FORMA: APONTAMENTOS A PARTIR DA TEORIA DO ENSAIO NO SÉCULO XX

Jessica Di Chiara¹

RESUMO: Um dos modos de acesso à relação que a escrita estabelece com o desejo na filosofia pode ser pensado nos termos da discussão sobre o ensaio como forma – tanto de apresentação da filosofia (em Benjamin) quanto como de resistência no pensamento (em Adorno). Este trabalho pretende, ao esboçar uma breve história da reflexão da forma do ensaio no século XX a partir de Lukács, Benjamin e Adorno, apresentar como o ensaio, ao reabilitar as dimensões estética e histórica do pensamento na filosofia, sugere uma nova relação com o "filosofar"; relação esta de transformação (Umbildung) advinda de uma nova reorganização do conhecimento com a linguagem.

Palavras-chave: Ensaio, escrita filosófica, desejo, Walter Benjamin, Theodor Adorno.

ABSTRACT: One way to access the relationship that the writing establish with the desire in philosophy can be thought in terms of the discussion on essay as form – both in presentation of philosophy (in Benjamin) and as resistance of thought (in Adorno). This work intends to present how the essay suggests a new relationship with “philosophize”, by sketching a brief history of reflection on essay’s form in the twentieth century from Lukács, Benjamin and Adorno. The new relationship with “philosophize” appear as a transformation (Umbildung) arising of a reorganization of knowledge with language itself.

Keywords: Essay, philosophical writing, desire, Walter Benjamin, Theodor Adorno.

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

Maria Rita Kehl

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

¹ Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal Fluminense (UFF)

escrever com felicidade, no duplo sentido de contentamento e de sucesso, certamente tem a ver com a competência ou com o saber do autor – mas, no fundo, muito menos do que se diz e se quer acreditar”².

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

*

É atribuído a György Lukács o pioneirismo em considerar o ensaio como um gênero a ser analisado detidamente. Na famosa carta de 1910 endereçada a Leo Popper, que inaugura o livro “A alma e as formas”, intitulada “Sobre a essência e a forma do ensaio”, é apresentada uma interrogação filosófica sobre a forma do ensaio como gênero autônomo. Para Lukács, o ensaio deve ser considerado como uma forma de arte específica: a arte da crítica (de arte). Diferentemente da ciência – e, de algum modo, para ele, da filosofia também – que nos afeta pelos conteúdos, a arte – e, assim, também o ensaio – nos afetaria pelas formas³. E essas formas estariam atreladas à vida. Ao falar de obras de arte diretamente, o ensaísta estaria falando indiretamente da vida que está enformada pelas obras. Gênero híbrido por excelência, o ensaio é, assim, o lugar da vida das formas. Sua diferença com relação à poesia é que ela dá a ilusão de vida com aquilo que representa; já o ensaio “cria a partir de si mesmo todos os pressupostos para o efeito de persuasão e

² GAGNEBIN. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*, p. 13.

³ Cito Lukács: “Na ciência, são os conteúdos que atuam em nós; na arte, as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões; a arte, almas e destinos. Aqui os caminhos se dividem; aqui não há sucedâneos nem transições. Se nas épocas primitivas, ainda indiferenciadas, ciência e arte (e religião, e ética e política) eram inseparáveis, constituindo, assim, uma unidade, tão logo a ciência se desprende e se tornou autônoma, todas as formas preparatórias perderam seu valor. Apenas quando algo dissolveu todos os seus conteúdos em forma e se tornou arte pura é que não pôde mais se tornar supérflua; desde então, porém, sua cientificidade de outrora é totalmente esquecida e desprovida de significado” (LUKÁCS. *Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper*, p. 33).

validade de suas visões”⁴. Assim, ao colocar-se como critério de validade de um ensaio nada a não ser o desenvolvimento de uma lei interna, via de regra, atrelada à apresentação de uma obra de arte, o caráter de verdade do ensaio não está, diferentemente da ciência, na validade dos conteúdos apresentados no texto. Dois ensaios não podem se contradizer, pois cada um deles engendra mundos diferentes. Vida e verdade, no ensaio, não exigem critério externo e, sobre essa relação, afirma Lukács: “É certo que o ensaio aspira à verdade; porém, assim como Saul, que saiu em busca do asno de seu pai e encontrou um reino, o ensaísta capaz de buscar a verdade chegará, ao final de seu caminho, a algo que não buscava: a vida”⁵. Assim, a verdade se mostra como o signo de que o ensaio está inevitavelmente atrelado à forma da obra, vinculado necessariamente com uma coisa, deixando para trás com isso “a ilusão da verdade” promovida pelos conteúdos desvinculados da mediação formal.

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

É próprio da literatura filosófica o ter de confrontar-se a cada passo com a questão da apresentação. Na sua forma acabada, essa literatura apresentar-se-á como doutrina, mas o simples pensamento não tem o poder de lhe conferir esse caráter acabado. A doutrina filosófica assenta na codificação histórica⁶.

Estas frases, que iniciam o prólogo epistemológico-crítico de *Origem do drama trágico alemão*, reabilitam, de uma só vez, a dimensão estética e histórica do pensamento filosófico. Tomando a instância mais hierarquicamente inferiorizada da filosofia (pelos menos desde a carta VII de Platão⁷), o texto, como sendo o lócus privilegiado do pensamento (a materialidade na qual ele se expressa), Benjamin se opõe à metafísica

⁴ LUKÁCS. *Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper*, p. 43.

⁵ Idem, p. 44.

⁶ BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 15. Tradução modificada.

⁷ Desde o início da história da filosofia, mas principalmente com Platão, há uma hierarquia ontológica em que a escrita está rebaixada em relação à fala. Benjamin situa a filosofia como texto, na materialidade da escrita, opondo-se já ao que mais tarde Derrida chamará de “logocentrismo” – a tradição metafísica da filosofia centrada em Platão. No “logocentrismo”, o significado transcendental (a verdade ou a ideia) é traduzido pelo significante primeiro, a fala, que representa o significado transcendental. A escrita, dentro da lógica logocêntrica, seria uma espécie de significante do significante, estando três graus distante da verdade. É curioso notar a analogia entre o filósofo (aquele que fala) e o artista (aquele que escreve ou enforma) como apresentada na República, analogia esta de mesma proporção à descrita por Derrida e à qual Benjamin se contrapõe.

transcendental que pretende “invocar” a verdade “*more geométrico*”⁸. Ao explicitar a tarefa da escrita filosófica, qual seja, a de apresentar a verdade, Benjamin evidencia a relação intrínseca que há entre história, linguagem e verdade ou, em outras palavras, entre verdade e exposição da verdade. Isso significa pensar a filosofia de uma forma outra, ou seja, colocando em xeque a filosofia da representação que, a partir da idéia de sistema quer apagar a linguagem para representar a verdade “puramente”⁹.

A crítica ao sistema está relacionada, em Benjamin, com a questão da apresentação ou exposição. Para ele, a compreensão da filosofia como teoria do conhecimento, onde a verdade seria algo exterior ao texto, é demasiado rasa e quiçá falsa¹⁰. Esse deslocamento de uma filosofia da subjetividade para uma filosofia da linguagem, da ideia de que a verdade se dá na mente para a de que a verdade se dá no texto, só é efetivo se se pensar a linguagem e o texto fora do âmbito da representação. O ensaio só possibilita um acesso ou uma convivência com a verdade e com o saber porque ele não se manifesta como captura de objetos. Todo sistema se pretende como definitivo; o ensaio jamais quer isso. A filosofia da representação busca eliminar a interferência da linguagem na verdade. A tentativa de exposição matemática do pensamento é uma tentativa de negação de como a apresentação altera a verdade. Apagar a historicidade da linguagem, despojar a história no teor do pensamento seria uma tentativa de apagamento da incontornabilidade da apresentação da verdade na linguagem que é, por si mesma, histórica. Usá-la como metáfora para uma lente transparente para um acesso à verdade pressupõe conceber a verdade como exterior à linguagem e, por isso mesmo, como representada e não *construída* no texto, na língua, no gesto de escrever.

A preponderância filosófica da escrita sobre a fala se dá porque é próprio a ela, a cada vez, parar e recomeçar. A escrita, para Benjamin, é análoga à contemplação:

⁸ Idem, p. 15-16.

⁹ Em alemão, as palavras que estão em jogo na relação entre “apresentação” e “representação” da verdade são, respectivamente, *Darstellung* e *Vorstellung*. Para uma discussão elaborada deste tema em Walter Benjamin, Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (*ou Verdade e beleza*)” In: *Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*.

¹⁰ Vale lembrar aqui que para Benjamin filosofia e conhecimento são dois âmbitos distintos. Enquanto o conhecimento visa, pela proximidade com os objetos, a posse e a dominação de um conteúdo para dizer o que cada coisa é completamente, a filosofia estaria relacionada à contemplação dos objetos e se caracterizaria pela distância que possibilita a permanência da existência das coisas. O conhecimento, que seria o resultado da ciência, destruiria os objetos pela proximidade que busca decompor. A filosofia salvaria os objetos pela distância com que procura falar sobre eles. Enquanto o conhecimento, utilizando o método, busca a aquisição do objeto e, para tanto, abole a distância que dele o separa, a filosofia, pelo contrário, requer uma espécie de movimento de separação pelo qual, de dentro do ser, podemos perguntar por ele. Nesse sentido, a contemplação filosófica precisa, sempre, voltar incessantemente ao contemplado.

interrompe, para, recomeça e, assim, faz refletir. É um curso que nunca vai direto à coisa, ela mesma inexprimível, mas está sempre a rodeá-la, aceitando os seus desvios, elaborando seus possíveis modos de enunciação e não se deixando desanimar por sua inconclusibilidade, pois é esta indefinição mesma que a impulsiona sempre de volta à busca. Esse movimento contínuo é característico do exercício do método filosófico:

Método é caminho não direto. A apresentação como caminho não direto: é esse o caráter metodológico do tratado. A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo¹¹.

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

A expressão ‘exposição da verdade’ indica, por um lado, que a filosofia tem por tarefa expor, mostrar, apresentar a verdade; mas significa também, por outro lado, que a verdade só pode existir quando exposta, quando se apresenta e se mostra a si mesma. No primeiro momento, a filosofia é a força expositiva e apresentadora; no segundo, é a própria verdade que guarda um movimento essencial de exposição de si mesma. Esses dois momentos são complementares e indissociáveis. A filosofia só é capaz de mostrar, expor, apresentar a verdade, se respeitar a indissociabilidade desta última com a linguagem (...) E também a verdade deve, essencialmente, expor-se a si mesma; ou, no limite, a verdade não pode existir em si mesma como autoridade soberana e inefável, mas se realiza apenas por meio de sua autoexposição nas artes e na linguagem¹².

¹¹ BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 16-17.

¹² GAGNEBIN, *Op. cit.*, p. 68-69. A autora usa aqui o termo “exposição”, ao invés do termo “apresentação”. Em geral, porém, como ela mesma argumenta no ensaio referido, os dois termos são traduções igualmente apropriadas para o alemão "Darstellung". Ver nota anterior.

E é a partir desse desejo, de busca incessante pela verdade do objeto, que se desenvolve no texto de Benjamin a relação entre a verdade e a beleza, a partir de uma reflexão sobre o desejo erótico. Interpretando de modo “herético” *O Banquete*, de Platão, Benjamin afirma que “Eros (...) não trai o seu impulso originário ao orientar o seu desejo no sentido da verdade, pois também a verdade é bela”¹³. O impulso do desejo em direção à verdade é justificado pela beleza da verdade, por sua manifestação enquanto bela. O filósofo, enquanto desejante, busca a verdade mesmo em seus caminhos desviantes porque a verdade aparece a ele enquanto manifestação bela, como objeto belo do desejo e não como objeto a ser possuído pelo conhecimento. E é essa beleza que move o filósofo (e, no caso deste texto, o estudante de filosofia) em direção à verdade. A verdade é bela, portanto, porque aparece àquele que a busca como bela: “E o é, não tanto em si, mas para Eros. Afinal, a mesma relação determina o amor humano: o ser humano é belo para aquele que ama, e não em si (...). O mesmo se passa com a verdade: ela não é bela em si, mas para aquele que a busca”¹⁴. E isso quer dizer que é cada configuração sensível da verdade que se determina bela na medida em que é contemplada pela filosofia e, claro, fixada em uma forma material – no caso, o texto. Sua beleza só pode ser “testemunhada” em cada configuração singular e não a partir de um universal suprassensível que organize toda a sensibilidade. Em Benjamin, não é só a beleza que é um momento da verdade, e, assim, justificada de acordo com essa verdade colocada como fim último: também a verdade necessita da beleza para se efetivar, depende dela e só nela tem existência. E assim o filósofo segue a verdade por todos os caminhos nos quais ela se manifesta, sem buscar a sua apropriação pelo entendimento, mas a justificação de seu desejo.

O amante não entende a beleza como um momento sensível de ocultação da verdade inteligível, momento que deverá ser ultrapassado para que se chegue à plenitude da ideia suprassensível, como se vê na leitura tradicional dos textos platônicos. A verdade buscada deve, ao contrário, ser aquela que faz justiça à beleza, aos caminhos tortuosos pelos quais essa verdade mesma necessariamente se manifesta: “a verdade não é desvelamento que destrói o mistério, mas antes uma revelação que lhe faz justiça”¹⁵. E por fazer justiça ao mistério, deve-se entender fazer justiça ao belo, à sensibilidade e ao desejo; à apresentação sensível da verdade nos seus fenômenos materiais. E Platão faz isso “ao atribuir à verdade a

¹³ BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 19.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

capacidade de garantir o ser do belo. É nesse sentido que ele apresenta a verdade como conteúdo do belo”¹⁶. Já que verdade e beleza estão nesta perspectiva sempre relacionadas, seria justamente isso o que talvez pressinta o estudante de filosofia na dificuldade de escrever? Como se se tratasse sempre de uma grande dificuldade estar à altura do próprio desejo?

*

A diferença crucial da consideração de Lukács para a de Benjamin é que, enquanto para o pensador húngaro o ensaio não é a forma da filosofia, para Benjamin ele é a forma privilegiada de apresentação (da verdade) do pensamento filosófico. Lukács acha ainda que o ensaio é uma forma provisória, e o sistema aparece como forma principal; para Benjamin o ensaio é pensado como uma forma filosófica em contraposição ao sistema. O caráter fragmentário do ensaio (a precariedade e o fragmentarismo não são provisórios no pensamento filosófico, mas sim o mais específico da filosofia) “demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*)”¹⁷. Contudo, o “desentendimento” sobre o ensaio entre Lukács e Benjamin parece ser, ao mesmo tempo, relativo, visto que Lukács quer ressaltar que o ensaio nos afeta pelas formas e, para Benjamin, filosofia é forma, linguagem, palavras. O elemento artístico da filosofia é a tarefa da apresentação, e o filósofo tem sido historicamente subordinado ao cientista da pior espécie. Nessa medida, a discordância que aparece na letra de Lukács e na de Benjamin é maior do que aquela que está presente no espírito: ambos parecem ter compreensões afins quanto ao ensaio.

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

*

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Idem, p. 17.

Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total¹⁸.

Não admitindo que nada lhe seja prescrito, para Adorno o ensaio não é nem ciência nem arte; não pretende “alcançar cientificamente” nem “criar artisticamente alguma coisa”¹⁹. Forma contemporânea de apresentação do pensamento, o ensaio evoca a liberdade de espírito que até hoje não conseguiu se desenvolver, a partir da imagem da disponibilidade de uma criança que se entusiasma com os objetos que existem no mundo. Partindo do que deseja falar, e não de um princípio primeiro, o ensaio se mostra capaz de possibilitar novas formas de expressão e pensamento, justamente pelo fato de estar atrelado à especulação sobre objetos específicos. Adorno tematiza, assim, a escrita filosófica como aquela a habitar “um lugar entre os despropósitos”²⁰.

Em relação ao procedimento científico e sua fundamentação filosófica enquanto método, o ensaio se posiciona a partir da crítica da idéia de sistema. Como consequência dessa crítica, ele “recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido”²¹. Isso significa dizer que o paradigma de um pensamento que contrapõe verdade e história como opostos irreconciliáveis e/ou uma filosofia onde o critério é metafísico-ontológico e atemporal, devem ser sobrepujados. Quando a noção de verdade começa a incluir a história em seu pensamento “o *a posteriori* tornar-se concretamente um *a priori*”²², ou seja, o historicamente produzido passa a ser considerado objeto da teoria e, assim, a distinção entre uma “Filosofia Primeira” e uma “mera filosofia da cultura”²³ não é sustentável no ensaio. Podemos pensar que a forma ensaística desenvolve-se concomitantemente à filosofia da cultura porque o critério filosófico anterior era metafísico-ontológico e atemporal e pressupunha o sistema.

Desafiando os ideais de clareza e distinção e da certeza livre de dúvidas, o procedimento do ensaio esboça um pensamento anti-sistema, mas sistemático. A

¹⁸ ADORNO. *O ensaio como forma*, p.25.

¹⁹ Idem, p. 16.

²⁰ Idem, p.17.

²¹ Idem, p. 25.

²² Idem, p. 26.

²³ Ibidem.

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

Não pressupondo também nem a totalidade como algo dado, nem a identidade entre sujeito e objeto, o que o ensaio almeja, o teor de sua verdade, tem a ver com “eternizar o transitório”, o que advém do gesto material de se escrever ensaios. Suspendendo o conceito tradicional de método, na esteira da formulação benjaminiana de que “método é caminho indireto, é desvio”²⁴, o pensamento vai formando constelações a partir dos conceitos introduzidos no texto para falar de um objeto específico, relação essa tão mais rica quanto menos redutora. Os conceitos, que são sim o meio específico do ensaio para Adorno²⁵, não servem para reduzir os fenômenos, mas sim para “unificar livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha”²⁶ [da escolha do ensaísta].

Adorno defende o ensaio como exercício intelectual em que a subjetividade não aparece de modo imediato e espontâneo, mas pelo esforço de trazer à tona as configurações concretas dos objetos sobre os quais ela se debruça. Colocando a questão do desejo, de uma escrita desejante, no e através do ensaio, no parágrafo que inicia o seu texto²⁷, se o ensaio nos lança um desafio, ele não é outro senão o de “escrever”, como intui Luciano Gatti ao comentar esse texto, “a partir da pesquisa acadêmica e não à revelia dela”²⁸. A dificuldade de escrever passaria talvez pela intuição de que, se o desejo dispara a escrita, ele deve ser

²⁴ BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 50.

²⁵ Esse é o ponto de discórdia entre Adorno e Lukács: "o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. É isso o que Lukács não percebeu quando (...) definiu o ensaio como uma forma artística" (ADORNO. *Op. cit.*, p. 18).

²⁶ *Idem*, p. 27.

²⁷ “O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar (...)” (ADORNO. *Op. cit.*, p. 16-17).

²⁸ GATTI. *Como escrever? Ensaio e experiência a partir de Adorno*, p. 194.

também auto-aniquilante, para que o sujeito desejante se apague, e o desejo realize a sua vontade como que por si próprio.

*

O que vimos até aqui nos leva a concluir que a forma do ensaio, ao reabilitar as dimensões estética e histórica do pensamento na filosofia sugere uma nova relação com o “filosofar”; relação esta de transformação (*Umbildung*) advinda de uma nova reorganização do conhecimento com a linguagem. Para Jeanne Marie Gagnebin, “talvez o conceito-chave dessa outra forma de filosofar seja o de *Übung*, de exercício”; conceito comum, segundo a autora, “tanto aos exercícios espirituais da mística e dos tratados medievais como às práticas estéticas e às *performances* das vanguardas”²⁹. Tradução possível do termo grego *askèsis*, pensar o ensaio também como uma tradução possível de mundos, como um exercício do pensamento herético que infringe a ortodoxia e tenta ressoar alguma felicidade (mesmo que sob o signo daquilo que é nomeado como o negativo) significa reabilitar uma dimensão viva e implicada, como ressaltada por Michel Foucault no início de sua História da sexualidade II:

O “ensaio” – que é necessário entender como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação – é o corpo vivo da filosofia, se, pelo menos, ela for ainda hoje o que era outrora, ou seja, uma “ascese”, um exercício de si no pensamento³⁰.

Se considerarmos que só a falta tem necessidade de fala, como as palavras de Maria Rita Kehl dizem no epílogo³¹ deste texto, e se considerarmos que o desejo é sempre signo de alguma falta, a verdade um tanto quanto psicanalítica do ensaio é exatamente de considerar essa falta como constitutiva à experiência de um pensamento mais vivo e desejante. Embora sedutora, esta perspectiva não visa impor-se como “o” novo modo de se fazer filosofia. Sendo muito mais uma forma de resistência, o ensaio é uma brecha, uma fenda por onde vazam fluidos, uma rota de fuga cavada por aqueles que procuram na saída a produção de um sentido, não de uma explicação. O ensaísmo, por fim, como ato de

²⁹ GAGNEBIN. *Op. cit.*, p. 67.

³⁰ FOUCAULT *apud* GAGNEBIN. *Op. cit.*, p. 68.

³¹ KEHL. *A psicanálise e o domínio das paixões*, p. 554.

liberdade, como produção de alguma força, pois, como diz Adorno, “(...) cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças”³².

Bibliografia:

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

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

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

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

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

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

³² ADORNO. *Op. cit.*, p. 31.