

## A FORMA DA ESCRITA FILOSÓFICA: DO IRREFLETIDO AO FUNDAMENTAL

Uriel Massalves de Souza do Nascimento<sup>1</sup>

**RESUMO:** Foi apenas após a chegada do Idealismo e Romantismo alemães que o problema do caráter linguístico da filosofia se tornou algo impossível de ignorar. Foi nesse período que a filosofia reconheceu a si mesma como uma disciplina que depende da linguagem e, assim sendo, pode-se traçar a Hegel o primeiro momento no qual a filosofia tradicional começou a refletir sobre esse assunto. Não é ocasional que seja assim, pois que Hegel pensou sua filosofia também como uma pedagogia e nada mais natural a uma pedagogia do que pensar sobre como ensinar.

Nosso trabalho argumenta que Hegel é uma espécie de ponto de virada i.e. argumentamos que Hegel foi o primeiro filósofo tradicional a discutir os meios pelos quais a filosofia se expressa e, por causa disso, ele é de alguma forma responsável pela abertura dessa discussão sobre a forma de expressar pensamentos em filosofia. Argumentamos, ainda, que a discussão hegeliana sobre a estrutura do Sistema leva à discussão do século XX sobre Ensaio, tornando a oposição ensaio-sistema algo nada ocasional. Por fim, discutimos alguns aspectos do ensaio para tentar traçar alguns elementos de sua estrutura.

**Palavras-chave:** Hegel; Estética; Ensaio; Sistema.

**ABSTRACT:** It was only after the German Romantics and Idealists' arrival that the problem of the written character of philosophy became something impossible to ignore. It is then that philosophy recognizes itself as a discipline that depends on language and, because of that, one can trace back to Hegel the first time when traditional philosophy started to reflect upon this matter. It is not occasional that this is so, for Hegel also thought of his philosophy as a pedagogy and nothing is more natural to a pedagogy than to think about how to teach.

Our work argues that Hegel is a kind of a turning point. He was the first traditional philosopher to discuss the ways in which philosophy expresses itself and, because of that, he is somewhat the responsible for the opening of this discussion about ways to express a thought in philosophy. We argue that Hegel's discussion about the

---

<sup>1</sup> Mestrando PUC-RIO. E-mail: [massalvesuriel@gmail.com](mailto:massalvesuriel@gmail.com)

structure of the System leads to the XX century's discussions about Essays for he was the first in the tradition to do so. Furthermore, we explore the essays in order to show how they are structured.

**Keywords:** Hegel; Aesthetics; Essays; Systems.

### **Introdução: De um problema ignorado**

No que tange o problema das formas de escrita filosófica, o pensamento do século XX destacou-se como aquele que abriu as possibilidades para uma miríade de configurações que rearticularam a maneira mesma como foi pensado o caminho pelo qual a filosofia deveria ser escrita. Não obstante as peças de teatro e romances com filiações explicitamente filosóficas, a filosofia abriu também as portas para um gênero que tem na sua flexibilidade e no seu olhar atento para o objeto sua razão de ser. Falamos do ensaio. Se, ao longo da tradição tida como oficial, buscou-se adotar uma forma de expressão para a filosofia que a retirasse do discurso sobre a singularidade dos objetos tratados e a elevasse ao discurso sobre a estrutura última do real (e, portanto, sobre universais) o surgimento e a proliferação do ensaio, ao longo do século XX, parecem indicar que o movimento filosófico passa a ser o de tentativa de compreensão e dignificação de pequenos recortes temáticos da realidade. Dito de outro modo, uma vez que o pensamento do século XX funciona pela tentativa de compreensão de *singulares* e não pela tentativa de uma compreensão de uma *totalidade*, a forma que pareceu adequada a esse modo de compreensão do real foi o ensaio.

A problematização das formas de expressão da filosofia nesse mesmo século parecem ter entrado no radar de autores que, talvez por sua ligação profunda com as vanguardas modernistas, viam já na forma de expressão uma tomada de posição em relação ao conteúdo. Assim, autores como Lukács, Benjamin e Adorno, mas também Paul Valery, Jean Starobinski e Jean Paul Sartre, debruçaram-se sobre o ensaio quer tematizando-o de maneira explícita (como Adorno, Benjamin, Lukács e Starobinski), quer fazendo de sua obra em prosa um grande conjunto de ensaios<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> É curioso notar, no caso de Sartre, que mesmo com sua estrutura de tratado seu *O Ser e o Nada* é nomeado um “ensaio de ontologia fenomenológica.”, o que pode indicar que ou bem a palavra ensaio revela seu inacabamento experimental ou sua liberdade poética. Há que se notar que, apesar de tratado, é muito diferente de um *Ser e Tempo*, tanto na linguagem quanto na estrutura.

Essa maneira do pensamento filosófico debruçar-se sobre suas formas de expressão parece especialmente influenciado pela “revolução cultural”, por assim dizer, que foi o Romantismo Alemão. Assim, tanto quanto os românticos daquela época, os filósofos do século XX se viram às voltas com um problema que para a tradição não fazia qualquer sentido: o problema da linguagem enquanto meio ambiente do pensamento filosófico e como o único meio no qual ele pode aparecer. Até então (ou seja, até a problematização romântica), a filosofia estava confortável em sua forma de apresentação como ocasional, vez que considerava que o importante não era a forma do escrito, mas sim seu “conteúdo”. Não que formas diversas não fossem adotadas: tratados, diálogos, sistemas (no sentido Idealista Alemão do termo) e, eventualmente, aforismos, apontam para uma plasticidade inerente à forma da filosofia. A alteração ocorrida foi na consciência do problema da forma como algo fundamental.

Em relação a linguagem, todas as formas que esta toma, salvo as do Idealismo, eram ocasionais e modificáveis. Mesmo Spinoza, autor que poderia ser pensado como a maior objeção à frase precedente, a forma é necessária na medida em que faz com que a linguagem perca seu caráter linguístico i.e., na medida em que faz com que ambiguidades, paradoxos, oximoros e múltiplos sentidos desvançam na unidade da verdade. A linguagem é melhor quanto mais é *veículo*, ou seja, na medida em que mais se aproxima da noção de transportar algo para além de si. É por *levar* até à verdade, e não por *ser* a verdade que a forma da linguagem é fundamental em Spinoza. Lembremos que sua tentativa é a de espelhar à geometria no seu modo de exposição e, com isso, busca mostrar uma imagem objetiva da realidade.

Há ainda outro autor que, contemporaneamente, é retomado como aquele que parece ser um dos poucos que promove a problematização da linguagem em sua relação com o pensamento e o conhecimento. Mesmo nele, não encontramos outra coisa além de uma relação negativa com a linguagem. Falamos de Platão. Em Platão, A Forma, lugar da verdade por excelência, é aquilo que *não* se expressa na linguagem, *não* se deixa apreender por ela, de modo que contemplar a Forma depende sempre do silêncio solitário do pensamento. Dito isso, não há comunicação do verdadeiro: há sua contemplação silenciosa, num movimento de repouso dos olhos do espírito sobre a luz da verdade. A verdade não se dá socialmente, historicamente e nem pode ser mediada: o contato com ela dispensa mediação precisamente porque mediar é, de alguma forma, intervir com a poeira da efetividade na pureza do real.

Se Platão é tido como um dos pais fundadores da filosofia, não é difícil que pensemos que tal compreensão de verdade se deve à natureza mesma do exercício

filosófico desde que inscrito naquilo a que chamamos tradição. Todos os filósofos da tradição até o período conhecido como Romantismo Alemão, de alguma forma, situaram um fundamento último à realidade que, em sendo transcendente, seria atingido apenas a partir do abandono da linguagem enquanto linguagem, ou seja, enquanto esse médium ardiloso que pode enganar e que pode ser moldado para dizer o oposto do que se intencionou inicialmente. Tanto no abandono, que identificamos como uma atitude tradicional clássica, quanto na sua geometrização, uma atitude moderna<sup>3</sup>, a linguagem é tão mais perfeita e melhor serve ao propósito dos filósofos quanto mais aproxima-se de sua morte enquanto linguagem. Quanto mais cede lugar ao próprio conceito, quanto mais polida é, tanto mais adequada ao seu objetivo se torna. Uma vez tendo um fundamento à realidade que é transcendente (ou imanente, no caso de Espinosa) a filosofia se tratará de um exercício que precisará chegar a essa realidade e, uma vez que se trata dessa realidade última e não da maneira como ela é apresentada hodiernamente aos sentidos, a linguagem só poderá ser empecilho, por ser uma barreira entre a coisa mesma e o indivíduo conhecedor. Inscrita no devir, plena de capacidade plástica de modificação e possibilidades, a linguagem não é outra coisa para a tradição que não esse empecilho incontornável. Não se pode valorizar aquilo que atrapalha, especialmente se isso que atrapalha puder seduzir e desviar do caminho da verdade, diria com facilidade Platão. Daí que a dimensão de sedução da linguagem talvez seja uma das grandes barreiras que tradicionalmente separou filosofia e literatura. Se considerarmos a poesia também como circunscrita ao âmbito da literatura (para o horror de Heidegger), foi precisamente o poder sedutor da linguagem que promoveu a cisão tão dura e violenta entre o fazer filosófico e o fazer poético-literário. O poeta, dizia Platão, era tomado por um *daimon* e entrava num estado de possessão, sendo por ele levado a dizer o que dizia. O Aedo, ao decorar as fórmulas poéticas, era tomado igualmente. Pouco podia contra esse estado de possessão a árida dialética que tentava, metodicamente, recortar em partes o discurso e ascender gradativamente em direção à forma. Esse talvez seja o motivo principal das sucessivas interrupções que Sócrates promove no *Ion*: evitar sua própria possessão pelo discurso arrebatador do Aedo.

Esse movimento platônico parece ser um dos muitos dentro da tradição que configura a filosofia como puro exercício intelectual e a literatura como pura beleza sedutora, como se na primeira não pudesse haver beleza e na segunda não pudesse haver verdade. Se tomamos a literatura como aquela que somente se preocupa com a forma da

---

<sup>3</sup> Poder-se-ia objetar que Platão tem escrito, já no pórtico da Academia, que a geometria é superior à matemática e que, portanto, ele já valorizaria a geometria antes mesmo de Spinoza. Pois bem, uma coisa é valorizar a geometria *em detrimento* da linguagem, outra é *geometriz*ar a própria linguagem.

linguagem e a filosofia como aquela que apenas e preocupa com o conceito, torna-se claro, para nós, o motivo da separação: a beleza de uma boa forma corromperia o propósito filosófico da seriedade e do difícil caminho que leva até a verdade ao passo que a verdade não caberia num texto literário ou poético exatamente por ser característica deste ser sedutor. Sedução dos sentidos e dos apetites, morte da razão: eis a fórmula clássica de pensar a divisão entre literatura e filosofia. Conforme Gagnebin “A imagem da literatura como sendo uma linguagem bela, mas vazia, (...) tem seu oposto simétrico numa representação da filosofia como “pura” atividade intelectual, séria, profunda, complicada.”<sup>4</sup>. Lá mesmo onde o coração ou os apetites são chamados à baila, a razão discretamente busca seu lugar de repouso.

### **Uma mudança no panorama: Hegel e o Romantismo**

Dissemos, ao início do texto, que essa desvalorização da forma frente ao conteúdo não ocorreu no primeiro Romantismo Alemão e lembramos que, por seu caráter pedagógico, tampouco no Idealismo. Isso se deve ao fato de que, se pensarmos em tal período, talvez encontremos ali pensada em sua radicalidade o problema da forma de escrita filosófica. Tendo escrito tudo o que poderíamos chamar de obra sob a forma de fragmentos sobre os quais não podemos sequer falar em autoria, os primeiros românticos de Jena adotam uma postura segundo a qual é a *própria linguagem* que passa a falar no texto filosófico. Dito de outro modo, não se tratará mais de pensar de que modo a filosofia poderá expressar seus conceitos *através* da linguagem, se por “através” estivermos entendendo que a linguagem *representa algo para além de si*. Tratar-se-á, ao contrário, de pensar que é *na e pela* linguagem que qualquer filosofia poderá se realizar.

Mais do que isso, os fragmentos, ou, antes, o contato com eles, são contatos que modificam o leitor de maneira substancial. Parece-nos que os românticos apontam o tempo todo que não se passa incólume diante da linguagem fragmentária. Assim, num dos fragmentos, os românticos afirmam que “o fragmento deveria ser como uma pequena obra de arte, completo nele mesmo, e separado do restante do universo como um ouriço-cacheiro”<sup>5</sup> Depreende-se da primeira parte da frase que o fragmento é, como qualquer obra de arte, separado de qualquer totalidade unitária que o dilua e possuidor de uma lógica estruturante interna, ou seja, é suficiente e acabado. Com isso, a lógica da

---

<sup>4</sup> GAGNEBIN, J. *Lembrar, escrever esquecer*. p.202

<sup>5</sup> Rosen, *A geração Romântica*, p.89

história da arte tradicional se dilui perante nossos olhos, posto ser a criação de grandes unidades (Impressionismo, Expressionismo, Fauvismo ou mesmo Van Gogh, Botticelli, etc.) seu ofício. No momento em que as obras retomam a singularidade que lhes é peculiar, os princípios de organização que permitem compreender todas as obras a partir de um mesmo ponto perde o sentido. Cada obra é perfeita e acabada e fornece seu próprio sentido a partir de si.

Depreende-se da segunda parte, a do ouriço cacheiro, que haverá uma brutalidade da experiência intrínseca ao próprio contato com o fragmento. Tal qual o ouriço cacheiro, que se defende na medida em que é atacado, o fragmento se defende do ataque do interprete selando seu centro numa barragem de espinhos. Após o encontro de ambos, estão modificados atacante e atacado: o ouriço precisará repor os espinhos para caso sofra um novo ataque, o que, para o fragmento, significa velar-se novamente no mistério da linguagem; o atacante precisará curar-se das feridas sofridas, ou seja, o intérprete precisará recuperar-se de seu encontro e lidar com as cicatrizes trazidas por ele. Seu tecido – epitelial, linguístico - não será mais o mesmo: tornou-se outro a partir do contato com o que lhe era estrangeiro.

Apesar das inovações dos românticos, especialmente dos irmãos Schlegel e de Novalis, suas formas de pensamento não terão o mesmo sucesso, na Alemanha, que pensadores como Goethe (do *Sturm und drung*, movimento “anterior” ao romantismo) e Hegel (expoente máximo do Idealismo Alemão). Entretanto, terão sido eles aqueles que teriam levado a cabo uma forma de pensamento que terá ecos profundos tanto nas formulações filosóficas que, cronologicamente, lhe são imediatamente posteriores, como as de Hegel<sup>6</sup>, quanto nas formulações mais tardias como as de Heidegger ou Gadamer. Prova disso é toda a ênfase colocada por Hegel, na abertura de sua *Fenomenologia*, na questão da estrutura de uma obra filosófica:

Numa obra filosófica, em razão de sua natureza, parece não só supérfluo, mas até inadequado e contraproducente, **um prefácio - esse esclarecimento preliminar do autor sobre o fim que se propõe, as circunstâncias de sua obra, as relações que julga encontrar com as anteriores e atuais sobre o mesmo tema.** Com efeito, não se pode considerar válido, em relação ao modo como deve ser exposta a verdade filosófica, o que num prefácio seria conveniente dizer sobre a filosofia; por exemplo, fazer um esboço histórico da tendência e do ponto de vista, do conteúdo geral e resultado da obra, um agregado de afirmações e asserções sobre o que é o verdadeiro.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> A esse respeito, Cf. a Introdução de Karl Löwith ao seu *De Hegel a Nietzsche* especialmente as páginas 1-12.

<sup>7</sup> Hegel, *Fenomenologia do Espírito*, p.21

Tal afirmativa já demonstra como mesmo num filósofo que trata do verdadeiro como sendo o todo e trata do Sistema como aquilo que apreende a totalidade do real, a problematização da linguagem se torna fundamental. Ademais, quaisquer leituras de Hegel que se esqueçam de que toda a História por ele *investigada* não é exatamente investigada mas *narrada*, perde de vista a importância que a narrativa ganha no próprio processo de auto reconhecimento do espírito. Pois que será caso, para Hegel, de pensar de que maneira a narrativa é fundamental para que a consciência consiga vislumbrar como o Espírito acaba por reconhecer seus desdobramentos na história. Nesse sentido, o procedimento narrativo é o fundamento da primeira grande obra de Hegel (*a Fenomenologia*), mas também o é das suas lições, quer da *Filosofia da história*, quer da *História da filosofia*, quer as de *Estética*. Não se pode compreender nenhum dos três textos hegelianos e, num certo sentido, nem mesmo o restante do sistema, se se perder de vista que a linguagem é central à sua compreensão, posto que todos eles tratam de *narrar*, para uma consciência que é parte integrante e, portanto, o próprio absoluto, a estrutura da realidade. O movimento de autocompreensão das etapas efetivas percorridas pelo Espírito, ou seja, daqueles momentos nos quais o Espírito Absoluto se expressou na história, só é possível se pensarmos que esse movimento se dá também na e pela linguagem. A pedagogia do conceito é, também, uma pedagogia da linguagem, como nos lembra Lebrun<sup>8</sup> (1988, p. 11-15)

Por isso, divergindo da tradição e mais aparentado aos românticos de Jena Hegel será o ponto de inflexão no qual a transcendência, num certo sentido se atrela à imanência e, nesse encontro, reconhece-se. Dito de outro modo, Hegel será aquele que, a partir da utilização da narrativa romanesca como metodologia, fará com que o conceito de experiência (*Erfahrung*) adentre a filosofia de tal modo que será impossível dissociar narrativa, experiência e conhecimento. É com Hegel, portanto, que a noção de *pedagogia do conceito* ganha sua expressão filosófica mais complexa posto que, se será caso de reconhecer no próprio processo de leitura a experiência do aprendizado, será caso, então, de reconhecer no ato de escrita não apenas uma forma de *explicar* (ou seja, des-dobrar, como em latim) a realidade (como em Kant), mas de permitir que o leitor *faça a experiência com a verdade*. É com Hegel, que importa e traduz as reflexões dos românticos de Jena sobre a forma para o âmbito de sua filosofia especulativa, que a filosofia reconhece que precisa *implicar seu leitor*, não apenas “mostrando-o o caminho para o conhecimento correto dos limites de seu entendimento” (Kant), mas efetivamente provocando nele *reações existenciais que permitirão uma mudança de posição frente ao*

---

<sup>8</sup> Lebrun, *O avesso da dialética*, p.11-15

*objeto. É, por fim, com Hegel que a filosofia reata o elo rompido entre filosofia e literatura, entre narrativa e discurso direto livre, entre conceito e criação e, finalmente, entre forma e conteúdo.*

Para fundamentarmos nossa tese, (re)lembramos como é fundamental para Hegel utilizar o tom narrativo em qualquer momento de sua obra na qual a efetividade histórica do Espírito entre em jogo. Isso faz parte de uma metodologia que não se deixa enganar pela ideia de que haverá um leitor passivo a ser conduzido cognitivamente para a verdade, como se a verdade, por si só, constrangesse o leitor a aceitá-la. Ao contrário, trata-se aqui de uma metodologia que, em detrimento de convencimento puramente racional e desprovido de paixões, *adota a experiência* (no sentido de “percorrer existencialmente um caminho até o fim em colocando-se em perigo”, ou seja, *a Erfahrung* alemã) *com a linguagem e com a verdade* (indissociáveis, aqui) para levar o leitor até a verdade. Mobilizadas, na linguagem, estão a existência do leitor e suas paixões, em direção ao objetivo grandioso (ou grandiloquente, dirão alguns) em demonstrar ao leitor o grão Absoluto aprendendo sobre si que ele é.<sup>9</sup>

Não poderia ser diferente, dado que o autor que propunha, com sua *Fenomenologia*, dar conta de onze tarefas introdutórias e epistemológicas, como Forster<sup>10</sup> salienta. Tais tarefas estavam profundamente arraigadas em problemas intrínsecos à sociedade moderna e poderíamos, grosso modo, chama-los, com o mesmo Forster (ibid) de problemas de cisão entre as diversas esferas da existência. Por partir do uso da *narrativa* para gerar uma *experiência*, Hegel faz com que a forma adentre o exercício filosófico de maneira fundamental. Dado o impacto do mesmo Hegel na Alemanha e no resto do mundo filosófico<sup>11</sup> e dada a exclusão dos românticos do cânone da filosofia tradicional – figurando, geralmente, mais próximos da literatura e de Goethe -, nossa tese de Hegel como ponto de inflexão para pensar a forma da linguagem filosófica ganha fôlego, especialmente porque, mesmo para aqueles filósofos são visivelmente contrários ao hegelianismo (Nietzsche, por exemplo) Hegel não deixou de ser uma referência fundamental, ainda que negativamente. Todo caso, o impacto que uma obra como a *Fenomenologia* causou e a forma pedagógica qual ela é construída, de modo que qualquer parte de sua linguagem é necessária e fundamental *porque a verdade do que está sendo dito ali está acontecendo na própria experiência de leitura e*

<sup>9</sup> Sobre a temática das paixões, lembremos a frase da *Filosofia da História Mundial*, p.73 segundo a qual “nada de grandioso na história da humanidade foi feito sem paixão”.

<sup>10</sup> Forster, *Hegel's Idea of a phenomenology of spirit*, p.160.

<sup>11</sup> Cf tanto o já citado Forster (1998), especialmente p.511 em diante quanto o já citado Karl Löwith quanto a popularidade e o impacto de Hegel no mundo filosófico, especialmente alemão.



*não além*<sup>12</sup> faz com que Hegel seja visto, por nós, como o antecessor daqueles que problematizarão a forma do escrito filosófico no século XX.

Mais do que isso, até o referido momento do Idealismo Alemão, pouco havia sido produzido no que se referia a forma da escrita filosófica. Os românticos, os únicos que poderiam, de alguma forma, diferir da tradição, foram, como a própria recepção hegeliana nos deixa entrever, encarados como um degrau até o Idealismo e à completude do absoluto. À sua época, o impacto cultural causado foi grande, mas não tanto que fizesse uma revolução na filosofia similar à que Hegel (ou mesmo os pós kantianos) fariam. Já outros filósofos jamais poderiam, à época, serem modelos para uma outra forma de pensamento, posto que não estavam alinhados à tradição. Montaigne, apesar de contar que um relativo prestígio junto aos intelectuais, não possuía a aura de filosofia acadêmica de um Descartes ou de um Leibniz. Pascal e La Rochefoucauld podiam e podem perfeitamente ser vistos como moralistas e não como filósofos no sentido acadêmico do termo, então (e ainda) tão em voga. Coube, então, ao Sistema, mais especificamente ao Sistema hegeliano, o mérito de abrir frente para que a escrita filosófica fosse vista como algo digno de ser pensado, posto que é impossível pensar um Sistema ou uma totalidade sem fazer o movimento de autorreflexão. Se falamos em totalidade, o Sistema está obviamente abarcado e, portanto, é necessário que ele eventualmente reflita sobre si mesmo e sobre seu lugar em seu próprio discurso. A *Fenomenologia*, as *Lições de estética*, as *Enciclopédias*, etc. são todas elas, ao mesmo tempo, descrição e narrativa de si e de uma alteridade a si, posto serem e não serem, ao mesmo tempo, o Absoluto. Em outras palavras, elas mantêm o postulado da identidade entre a identidade e não-identidade precisamente porque descrevem/narram o Absoluto mas o Absoluto não é só a descrição/narrativa, mas também a efetiva da qual a narrativa fala.

Daí que existirá entre a problematização das formas de escritas filosóficas do século XX e a problematização hegeliana uma certa diferença de perspectiva. Tal

---

<sup>12</sup> O único problema que vemos com tal de leitura de Hegel, é a possibilidade que ela tem de levar a leituras da Fenomenologia como *Bildungsroman* (Romance de formação), o que nos parece precipitado por reduzir o caráter epistemológico em prol de um caráter mais sócio-histórico e cultural. Cremos que o aprendizado leva em conta, sim, as experiências pregressas com backgrounds do leitor, mas tem por objetivo a introdução deste leitor à dialética, que não é mais do que a lógica intrínseca da realidade e do pensamento. Focalizar no aspecto sócio-histórico e cultural é retirar o foco da dialética, o que significa, no fim das contas, retirar o foco do objetivo da obra de introduzir o leitor à própria forma do pensar e da estrutura da realidade. A experiência *da* e *com* a linguagem aparece como motor central apenas na medida em que ela já é, em si mesma, uma dialética: lendo a *Fenomenologia*, a consciência nega o background com o qual conta a partir do reconhecimento deste background enquanto tal e o faz progressivamente, até estar preparada para a Razão, quando “unificará” consciência e consciência-de-si. Tal processo é uma forma de aprendizado da dialética de modo não expositivo, mas a partir do experimentar o próprio movimento dialético.

diferença se faz ver na maneira pela qual a modernidade enquanto errância é compreendida. Para Hegel, bastava, a partir de uma educação forte, trazer à consciência o processo de formação do Espírito para que os homens, educados em seu Sistema, se reconciliassem com sua época; para os filósofos posteriores, e especialmente para autores como Nietzsche, Adorno, Lukács, e em alguma medida Benjamin a reconciliação é impossível de antemão, posto ser a modernidade, por definição, o período da cisão do homem. Essa diferença fará com que o Sistema, em sua pretensão à totalidade e à completude, seja o alvo das críticas dos ensaístas que, por sua vez, passam a enxergar no Sistema um fechamento ao diálogo e às possibilidades. O Sistema passa a ser tomado como algo datado e deixa de ser visto como algo que possuía a função crítica que outrora exerceu para ser, exatamente o oposto: a-criticidade. É nesse espírito que outra forma de escrita surge: o ensaio. Vamos a ele.

### **O ensaio enquanto tendência**

Exploraremos esse novo plano das formas da linguagem, mas com um aviso: a narrativa até aqui pode levar o leitor à falsa percepção de que o ensaio é algo tão estranhamente revolucionário quanto os aforismos ou os fragmentos românticos. Ledo engano. Ao passo que é verdade que ambos não permitem a formalização num todo e extraem muito de sua potência do fato de poderem muitas vezes ocupar a mesma página falando de coisas diversas, o ensaio tem um caráter muito similar ao dos textos filosóficos tradicionais. É, em grande medida, mais próximo deles do que do aforismo, especialmente se considerarmos que a linguagem prosaica do ensaio se constrói intensamente e de modo a conferir inteligibilidade a determinada coisa sobre a qual se debruça, ao passo que a escrita aforismática não tem quaisquer problemas em rapidamente mudar de temas em espaços curtos de escrita, tampouco tem problema em dedicar apenas poucas frases a um tema ou objeto.

Dissemos, no título do capítulo, “ensaio como tendência”. Isso faria o leitor cometer ainda um outro engano: pensar que a tendência viria a se atualizar num momento, como se o ensaio fosse uma espécie de atualização incompleta do vindouro. Não. O que pretendemos aqui é defender que o ensaio se torna uma tendência precisamente porque ele guarda em si o caráter de incompletude e, assim sendo, ele não *tende a nada* nem pode ser o “espírito de escrita de uma época”. Apesar da proliferação gigantesca de ensaios com conteúdo ou pretensões filosóficas, o ensaio se mantém um gênero que não pode ser pensado como o futuro da escrita ou algo do gênero. Sua

extensa utilização mais aponta para uma tentativa canhestra de adequação do pensamento à velocidade imposta pela dinâmica do capital do que, de fato, para a exploração da potência criativa que o ensaio, em sua radicalidade, pode ter.

Com efeito, por que se chamam “ensaios”? Precisamente porque ensaiam dizer qualquer coisa, ensaiam começar algo, ensaiam totalizar, mas nunca o fazem. São, no melhor dos casos, uma narrativa não-acadêmica sobre determinado assunto, narrativa essa que não começa de um ponto determinado nem pretende levar o leitor a lugar específico algum. Entretanto, tampouco é ao mero baile de palavras justapostas que ele se direciona. Quer isso dizer que seu caráter experimental não o abre para uma ruptura desenfreada com os conteúdos dos quais trata. Mas sim que, em contraposição ao obtuso sistema, o ensaio depende de uma certa humildade: “O ensaísta dá um piparote na própria esperança orgulhosa, que se ilude de ter chegado alguma vez próxima das coisas últimas – ora, tudo o que ele tem a oferecer são explicações dos poemas de outros ou, no melhor dos casos, de seus próprios conceitos”<sup>13</sup>. A própria pretensão à verdade última – que guia os empreendimentos filosóficos mais ousados – não se mantém nem mesmo como horizonte: despede-se dela o ensaísta com o mesmo piparote que foi prometido ao leitor que não gostasse das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Seu objeto será privilegiadamente a obra alheia, porque esse objeto é o que, de alguma forma, *provoca* o pensamento a vir à luz de forma a respeitar os contornos do objeto, sem ter a pretensão de esgotá-lo. Provocar diz: o ensaio é uma resposta a um objeto, não uma explicação derradeira da estrutura última do real. Ainda que contenha de uma ideia própria, se trata de *uma* ideia, não do fundamento último dentro do qual todo o real pode ser experimentado ou conhecido. Não é, portanto, totalizante: antes, sabe-se parcial e se aloja em sua parcialidade confortavelmente, fazendo dela sua casa.

Não obstante essa característica conflitiva com a filosofia – razão suficiente para que Montaigne em sua época fosse até lido, mas dificilmente com o rigor filosófico de um Descartes ou, mesmo, com o rigor de seu melhor amigo Étienne de la Boétie - o ensaio ainda afronta a pretensão básica da filosofia de fazer um discurso isento e imparcial, como se falasse das próprias coisas ou do próprio universal, sem quaisquer cargas de implicação existencial ou pessoal. Se Nietzsche denuncia o poder intrínseco a todo conceito de verdade, bem como a disposição afetiva do ressentimento como fundamental a tradição da verdade como transcendência e o faz de modo que isso seja como que uma surpresa, o ensaísta é consciente dos seus afetos porque sabe que fala

---

<sup>13</sup> Lukacs, *Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper*, s/p.

sobre “o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada”<sup>14</sup>. Não pode pensar o espírito como “criação a partir do nada” porque toma por objeto uma coisa já criada e, mesmo que essa coisa seja uma ideia sua, não pode jamais concebê-la fora do tempo histórico que a originou, sempre tendo que recuá-la a uma precedência. Como não está preocupado com a origem das coisas, pode abdicar de começar com “Adão e Eva e começar com aquilo sobre o que deseja falar”<sup>15</sup>. Um *começo*, não uma *origem*: eis outra característica do ensaio.

Não fosse isso suficiente, o foco no objeto tende a borrar as fronteiras entre filosofia e as outras áreas do saber disciplinarmente recortado, de modo que do ensaio só se pode dizer que é ensaio, não que é “ensaio de... (filosofia, história, sociologia)”. Isso porque, como na filosofia hegeliana, o que é fundamental no ensaio é a experiência do leitor com o texto. Para nós, lusófonos, poder-se-ia objetar que a filosofia já possui uma corrente que se baseia na experiência. Ela se chama “empirismo” e sua utilização desbanca a justificação anterior para o uso de múltiplas disciplinas quando devemos tratar da experiência, pois que é possível falar de experiência e ainda manter o monolinguismo dos assuntos. No entanto, conforme diz Adorno, “mesmo as doutrinas empiristas, que atribuem à experiência aberta e não antecipável a primazia sobre a rígida ordem conceitual, *permanecem sistemáticas na medida em que definem condições para o conhecimento*”<sup>16</sup>. O que parecia uma experiência livre aparece agora, na verdade, como dotado de uma sistematicidade talvez maior do que o próprio racionalismo, especialmente se pensarmos que “o empirismo, não menos que o racionalismo, tem sido um método”<sup>17</sup>, ou seja, o conceito de experiência do empirismo já parece, de antemão, excluir *a experiência enquanto fruto de uma errância*. Isso se torna evidente se pudermos crer na etimologia como explicação, posto que *experientia*, diz conhecimento obtido através de tentativas repetidas. Quem diz “tentativas repetidas” diz, de antemão, ausência de certeza para qual caminho ir, o que parece ser exatamente o caminho experimental que toma o ensaio. Se soubesse o caminho ainda que minimamente, não seria tentativa: antes, seria teste ou prova<sup>18</sup>. Aqui a *experientia* latina dá as mãos a *Erfahrung* hegeliana: etimologicamente, ambas apontam para uma ideia de ir em direção a algum repetidas vezes para tentar, pondo-se em risco no processo.

<sup>14</sup> Adorno, *Notas de Literatura I*, p.16.

<sup>15</sup> Ibid. p.17.

<sup>16</sup> Ibid. p.24, grifo nosso.

<sup>17</sup> Ibid. p.25.

<sup>18</sup> Aqui o quadro *La Tentative de L'Impossible* de Magritte parece nos ensinar exatamente o que é toda tentativa. Não é o resultado por ele conseguido tão precário quanto o resultado de toda tentativa?

Quem diz experimentação, por sua vez, diz de uma experiência temporal diversa daquela que, ao começo desse escrito, atribuímos a Platão. Conforme nos é sabido, a metáfora da linha dividida platônica situa nos dois graus acima da linha aqueles entes que estariam fora do tempo cronológico: os *noetas* inferiores, que seriam os entes matemáticos e os *noetas* superiores, que seriam as Formas. Já abaixo da linha estariam os entes inscritos no tempo cronológico: *Zoa* e *Eikones*. Os primeiros seriam os artefatos e os entes naturais; os segundos corresponderiam as imagens. Nos dois casos, a cisão entre o eterno e o temporal finito parece clara, e a colocação do primeiro sobre o segundo é qualquer coisa, menos ocasional, especialmente vinda de Platão. Disso decorrerá que a filosofia só poderá ser feita de ou em direção a universais imutáveis, ou seja, às Formas.

No ensaio, ao contrário, o que se tem é uma certa “revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia”<sup>19</sup>. A efemeridade é a condição de possibilidade e o *leitmotiv* do ensaio, na medida em que quem diz efemeridade diz também facticidade. “Assim como é difícil pensar o meramente factual sem o conceito, porque pensa-lo significa sempre já concebê-lo, tampouco é possível pensar o mais puro dos conceitos sem alguma referência à facticidade”<sup>20</sup>. A existência individual do ensaísta não se limita a expressar o amado e o odiado, mas também que esse amado e odiado está *no tempo, na condição de finitude e na facticidade*. O ensaio enquanto produto de reflexão não é um tipo de pensamento que alcança um abstrato eterno que seria fundamento do real, mas, um esforço de pensamento no qual “o pensamento se desembaraça da ideia tradicional de verdade” na medida mesma em que busca “eternizar o transitório”<sup>21</sup>. Na medida em que busca eternizar o transitório, já o concebeu como digno de ser objeto e assunto da filosofia.

Não à toa, Lukács chegou a defini-lo (o ensaio) como obra de arte e destacou que o fundamental dele não é tanto seus ensinamentos ou a veracidade de suas informações, mas outra coisa:

“Por que lemos ensaios, então? Muitos deles por causa dos ensinamentos, mas há também outros que oferecem atrativos bem diversos. Não é difícil separar uns de outros: não é verdade que hoje vemos e julgamos a *tragédie classique* de modo muito diferente que Lessing na *Dramaturgia* de Hamburgo; que os gregos de Winkelmann nos parecem peculiares e quase incompreensíveis e que em breve talvez sintamos o mesmo em relação à Renascença de Burkhardt? E, no entanto, nós os lemos.”<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Ibid p.26.

<sup>21</sup> Ibid, p.27.

<sup>22</sup> LUKACS, Op cit. s/p

Ou seja, apesar do surgimento de outras obras de valor de veracidade maior, parece haver qualquer coisa no ensaio que é relativa à experiência que o leitor tem dele. Daí que a comparação com obras de arte faça sentido: Caravaggio não é refutado por Rembrandt mesmo que se reconheça que um aperfeiçoou alguns dispositivos formais e técnicas do outro. Tampouco Duchamp refuta o modernismo. Ambos parecem ser experiências que tem em si mesmas a sua dignidade e se podemos traçar relações de influência, melhoras e afins, essas relações são sempre secundárias à experiência e à dignidade da obra.

Ampliando ainda mais o escopo da comparação, tanto quanto a obra arte, o ensaio depende da forma dela extrai todas as consequências. Não à toa Benjamin dizer que é “próprio da literatura filosófica ter de ser confrontar a cada passo com a questão da apresentação”<sup>23</sup>. *A cada passo*, ou seja, sempre que caminha numa direção o texto filosófico precisa tratar da apresentação da ideia, nunca tomando-a por bem acabada ou evidente por si, tampouco tomando-a como desgarrada da linguagem. Afinal, como o ensaísta bem sabe, conceito não falará por si: o fará na medida em que a apresentação deste na linguagem permitir sua fala.

Por isso está em radical contraposição ao sistema. No sistema se trata de totalizar a compreensão do real a partir de unidades de sentido globais. O que Hegel tentou nessa seara, atingiu com maestria, especialmente porque tinha um sistema dentro do qual seus singulares podiam fazer sentido. O ensaio é o esforço de trabalhar os singulares apenas enquanto singulares, não mais enquanto partes de um sistema<sup>24</sup>. Esse trabalho é indissociável de um trabalho sobre a forma, uma vez que a verdade deixa de ser compreendida como uma representação conceitual desgarrada da forma e passa a ser compreendida como apresentação dentro de uma forma. Daí que “se a filosofia quiser conservar a lei de sua forma, não como propedêutica mediadora do conhecimento, mas como apresentação da verdade, então aquilo que mais importa deve ser a prática dessa sua forma”<sup>25</sup>. É a própria verdade – como Adorno já falara – que muda seu conceito e passa a falar no ensaio.

Para colocarmos, aqui, o último ponto na comparação com obra de arte, o dito de Heidegger segundo o qual o artista só é artista na medida em que produz uma obra de arte e a obra de arte só o é na medida em que alguém a produz vale também para o

<sup>23</sup> BENJAMIN, op.cit.p.15.

<sup>24</sup> O que não significa não ser parte de um todo, apenas não ser parte de um sistema, o que significa uma compreensão racional fechada de totalidade. Talvez o próprio Adorno, com sua totalidade dinâmica muito aparentada à de Hegel na *Dialética Negativa*, tenha sido aquele que melhor articulou ensaio e totalidade.

<sup>25</sup> BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p.16.

ensaio. Assim, caberia pensar o que é um ensaísta. Aqui, cremos, podemos pensar como o ensaísta é um tanto parecido com o poeta tal qual o descreve Paul Valéry:

"Mas a caça dialética é uma caça mágica. Na floresta encantada da Linguagem, os poetas entram expressamente para se perder, se embriagar de extravio, buscando as encruzilhadas de significação, os ecos imprevistos, os encontros estranhos; não temem os desvios, nem as surpresas, nem as trevas - mas o visitante que se afana em perseguir a 'verdade', em seguir uma via única e contínua, onde cada elemento é o único que deve tomar para não perder a pista nem anular a distância percorrida, está exposto a não capturar, afinal, senão sua própria sombra. Gigantesca, às vezes; mas sempre sombra."<sup>26</sup>

Tal e qual o poeta, o ensaísta se aventura na floresta encantada da linguagem para conseguir compreender conexões inauditas de seus objetos, conexões estranhamente não elucidadas no primeiro momento. Assim, tanto quanto o poeta, o ensaísta não pode trabalhar exclusivamente por dedução – sob o risco de capturar sua própria sombra -, nem tampouco deve buscar tornar seu objeto outra coisa. Por saber que trabalha exclusivamente com linguagem o ensaísta deve estar preparado e mesmo desejar esses encontros estranhos de que fala Valéry, de um modo especial: “ele leva em conta a objeção de que não é possível saber com certeza os sentidos que cada um encontrará sob os conceitos”<sup>27</sup> ou seja, ele sabe perfeitamente bem que a via única e contínua está de antemão interdita, havendo apenas vias tão distintas quanto possíveis. Essas vias possíveis poderão ser vias de encontros estranhos e, frente a esses encontros estranhos, o ensaísta age da mesma forma que Baudelaire em *A Passante*: eterniza sua passante na linguagem, para que a fugitiva beldade que a ele se apresentou seja, sempre e a cada vez, fugitiva para quem quer ela seja apresentada. Afinal, tal e qual a arte moderna, o ensaio também tem algo de passageiro e algo de eterno.

## Referências

ADORNO, T. O Ensaio como forma. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BERLIN, I. *As raízes do Romantismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

---

<sup>26</sup> VALÉRY, *Teoria da literatura em suas fontes*, p.22.

<sup>27</sup> ADORNO op.cit, p.29.

- FORSTER, M. *Hegel's idea of a Phenomenology of spirit*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- GAGNEBIN, J. As formas literárias da filosofia. In: *Lembrar, escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HEGEL, G W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- HEGEL, G.W.F. 1975. *Lectures on the philosophy of world history*. Transl. HB. Nisbet. Cambridge University Press, 1975.
- LEBRUN, G. *O avesso da dialética: Hegel à luz de Nietzsche*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- LUKÁCS, G. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. In: *Revista UFG junho 2008*. Disponível em [http://www.proec.ufg.br/revista\\_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.htm](http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.htm) Acessos em 3, 4, 5, 9/12/2015.
- NIETZSCHE, F. *Assim Falava Zarathustra*. Petrópolis, Vozes, 2008.
- REALE, G. *Por uma nova interpretação de Platão*. São Paulo: Loyola, 1991.
- ROSEN, C. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000
- SAFATLE, V. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Unesp, 2005.
- VALÉRY, P. Discurso sobre a estética. In: LIMA, L.(org) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.