

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP  
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## ENSAIO, O CORPO VIVO DA FILOSOFIA<sup>1</sup>

*Pedro Duarte<sup>2</sup>,*

### Resumo:

O artigo apresenta a ideia de que o ensaio é o corpo vivo da filosofia. Em primeiro lugar, descreve a dualidade hierárquica que, durante a tradição ocidental, conferiu ao espírito superioridade sobre o corpo. Em segundo lugar, mostra a consequência disso para o menosprezo da linguagem, entendida como corpo do pensamento. Em terceiro lugar, aponta a exceção a essa regra que seria o ensaio, tendo em vista o seu tratamento como forma desde o Renascimento, com Michel de Montaigne. Em quarto lugar, aponta como as principais teorias do ensaio do século XX pensaram essa forma, com Georg Lukács, Walter Benjamin, Max Bense e Theodor Adorno. Por fim, explicita-se que a ideia do ensaio como corpo vivo da filosofia tem origem em Michel Foucault e na tentativa de pensar diferentemente do modo como já se pensa.

**Palavras-chave:** Ensaio; corpo; forma; linguagem; pensamento.

### Abstract:

The article presents the idea that the essay is the living body of philosophy. In the first place, it describes the hierarchical duality that, during Western tradition, gave spirit superiority over body. Second, it shows the consequence of this for the disregard of language, understood as the body of thought. Third, it points out the exception to this rule that would be the essay, in view of its treatment as form since the Renaissance, with Michel de Montaigne. Fourth, it points out how the main theories about the essay in the 20<sup>th</sup> century conceived this form, with Georg Lukács, Walter Benjamin, Max Bense and Theodor Adorno. Finally, it is made clear that the idea of the essay as a living body of philosophy has its origins in Michel Foucault and in the attempt to think differently from the way one already thinks.

**Keywords:** Essay; Body; Form; Language; Thought.

---

<sup>1</sup> Essay, the Living Body of Philosophy.

<sup>2</sup> Professor Doutor de Filosofia pela PUC-Rio. Ocupou a Cátedra Fulbright de Estudos Brasileiros na Universidade Emory (EUA, 2020). Foi Professor Visitante nas universidades Brown (EUA, 2004/2006) e Södertörns (Suécia, 2012). É autor dos livros “A pandemia e o exílio do mundo” (Bazar do Tempo, 2020), “Tropicália” (Cobogó, 2018), “A palavra modernista” (Leya) e “Estio do Tempo: Romantismo e estética moderna” (Zahar, 2011). Co-autor, roteirista e curador da série de TV “Alegorias do Brasil”, junto com o diretor Murilo Salles (Canal Curta!). Endereço de e-mail: p.d.andrade@gmail.com

Não é segredo que a filosofia, em sua tradição, fugiu do corpo. Filósofos têm corpo, a filosofia não; essa frase sintetiza a forma pela qual os próprios filósofos conceberam a si e sua atividade durante a tradição do pensamento ocidental. É possível até acrescentar que seria desafortunadamente que eles possuiriam um corpo, mas a atividade da alma seria capaz de salvá-los dessa condição. Desde Platão, a filosofia foi entendida como a contemplação de ideias pela alma, o que permitiria aos seres humanos, graças ao intelecto, superarem a realidade material do corpo. No alvorecer do ocidente, concebeu-se assim a superioridade da mente sobre o corpo. É verdade que uma análise minuciosa da obra de Platão poderia encontrar, no varejo, passagens que dizem o oposto; no atacado, entretanto, essa é a mensagem de sua doutrina. Dela se originou o platonismo que marcou metafisicamente nossa história, desde a Grécia antiga, em torno dos séculos V e IV antes de Cristo. Cronologicamente, o desprezo pelo corpo antecedeu a moral ascética surgida com o cristianismo. Os gregos cultivavam o corpo em sua sociedade, fazendo o seu elogio tanto nos esportes e nos jogos das olimpíadas quanto na sua arte e na escultura. Entretanto, os filósofos destoavam e entendiam que se tratava de uma prisão para a alma. Não por acaso, Friedrich Nietzsche achava que aí começou a decadência.<sup>3</sup>

Lembre-se de como, segundo conta Platão, seu mestre Sócrates aceitou a sentença da cidade ateniense pela qual deveria tomar cicuta, após ser condenado por corromper a juventude. O discípulo sublinha a coragem heroica da aceitação, especialmente porque a acusação era errônea: ela seria devida aos justos questionamentos críticos do mestre. No enaltecimento, comenta que, para Sócrates, a vida fora da pátria não mereceria ser vivida, daí a recusa da opção de fuga. Há, porém, outro aspecto que permitia a Sócrates enfrentar a morte com destemor. Platão o expõe no diálogo *Fédon*. Era a convicção de que somente seu corpo, mas não sua alma, morreria. Sócrates define a morte como separação definitiva entre corpo e alma, uma separação, contudo, que os filósofos já buscariam em suas próprias vidas, pois a preocupação com a verdade afasta-se do corpo, que seria um “obstáculo”, uma vez que ele engana a alma em sua busca pelo conhecimento.<sup>4</sup> Sem dúvida, o corpo tornava-se, aqui, um inimigo do pensamento, que quando a ele se mistura perde sua pureza metafísica. Nenhum sentido corporal – seja visão, audição, tato, olfato ou paladar – deixaria de atrapalhar nossa razão. Desse ponto de vista, a morte é uma liberação da alma para se encontrar diretamente com as ideias, quer dizer, para acessar toda verdade sem que o corpo vivo a ludibrie ou desvie dessa plenitude.

São fartos os exemplos na obra de Platão que revelam a inferioridade do corpo diante da alma. O corpo pode pouco, muito pouco, especialmente quando se trata de conhecimento e de verdade. Pode, aliás, atrapalhar, já que tais tarefas cabem, ao contrário, à mente, espécie de sinônimo da alma, uma vez que as ideias são

---

<sup>3</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>4</sup> PLATÃO. **Protágoras, Górgias, Fedão**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2002, p. 259.

incorpóreas e transcendentas. Essa identificação entre a mente e a alma deve-se ao que cada uma dessas palavras significa, mesmo hoje. Respectivamente: entendimento e imortalidade, pensamento e eternidade. Pensar seria aquilo que nos permite, enquanto estamos em nosso corpo, alcançar as ideias que se situam fora do mundo empírico e sensível. O custo, como viu Platão, é o abandono desse mesmo corpo. Pensar é a passagem do sensível ao suprassensível, da aparência à essência ou da ilusão à verdade, ganhando, assim, acesso às ideias, que são eternas. Portanto, a atividade mental da alma nos coloca em contato com algo que escapa das agruras de um tempo corruptível no qual tudo passa e no qual o nosso corpo se situa e se desgasta até que, finalmente, morre.

Não faltam metáforas que revelam, na antiguidade filosófica grega inteira, a dualidade hierárquica ali fundada entre a alma e o corpo. Para Platão, a alma é o piloto do navio do corpo, ou seja, ela está no comando, sendo o corpo somente a morada temporária da alma. Implicitamente, está firmado que o corpo, sem alma, ficaria desgovernado, à deriva pelo oceano da vida. Ele precisa da alma para que se oriente. Aristóteles define o corpo como o órgão da alma, ou seja, meramente o instrumento que permite a ela agir no mundo. Já na época moderna, no século XVII, René Descartes vincula ainda instrumentalmente a alma e o corpo: ela seria a faculdade humana de pensar, ele seria meramente uma máquina natural. Em suma, a tradição da filosofia, ao menos até o início do século XIX com Hegel, costumeiramente – embora possam ser encontradas exceções, elas somente confirmam a regra – desprezou o corpo em nome do espírito, o que marcou e marca nossa compreensão habitual.

Nem é difícil perceber o quanto nosso senso-comum a respeito do que são alma e corpo enraíza-se nessa filosofia. Dizem que “a carne é fraca”, por exemplo, supondo que ela é o corpo: o navio que se deixa levar pela corrente do mar sem a força do timoneiro – que seria a alma. O poder mental deveria ser o responsável intelectual e moral por aquilo que conhecemos e por como agimos. Quando ele não se impõe e controla o corpo, restariam obscurantismo e pecado, ignorância e mal. O dualismo, portanto, não apenas separa a alma do corpo em nossa tradição. Trata-se também de um dualismo hierarquizado, uma vez que a alma é superior ao corpo. Por isso, chama-se a essa tradição de metafísica: ela aconselha que se ultrapasse o mundo físico, em suas delícias e horrores, em seus prazeres e dores. Tudo seria voltado para o esforço de transcender as aparências sensíveis, isto é, o corpo.

Interessa à metafísica a separação pela qual o espírito é desencarnado. Não come nem bebe. Não entra em contato com as superfícies. Tampouco sente os cheiros do estio. Para Platão, a educação devia orientar-se justamente pela poda dos sentidos, “de excrescências como o comer e o beber, prazeres, delícias”, pois tudo isso direciona para baixo a visão da alma.<sup>5</sup> O corpo, portanto, puxa a alma pra baixo e a desvia da alta verdade. Não espanta, assim, que os poetas devessem estar

---

<sup>5</sup> PLATÃO. **A república**. Elza Moreira Marcelina. Brasília: Unb, 1996, p. 53.

ausentes da cidade perfeita concebida por Platão<sup>6</sup>, já que obras de arte convocam os sentidos tanto quanto o pensamento. Para a filosofia, a arte era uma ameaça pois convocava o corpo na relação com a realidade. De certo modo, a antiga querela entre a filosofia e a arte não deixou de ser uma querela do espírito que se queria livre do corpo. Ora, se assim é, tampouco deve causar surpresa que um poeta tenha contra-atacado. “Não, Platão, não”, escreveu o poeta W. H. Auden no século XX. Eis os seus versos:

Não consigo pensar em nada  
que eu desejasse menos ser  
que Espírito desencarnado  
sem poder comer ou beber  
e nem contactar superfícies  
ou sentir os cheiros do estio  
ou compreender palavra e música  
ou olhar para o que está além.  
Não, Deus me colocou bem lá  
onde eu teria escolhido estar:  
bom mesmo é o mundo sublunar,  
no qual o Homem é macho ou fêmea  
e dá Nomes Próprios às coisas.<sup>7</sup>

O elogio do mundo sublunar de Auden é acompanhado de um reconhecimento de que, ali onde ele quer estar, as coisas ganham nomes próprios. Ou seja, há linguagem. Para o poeta, a verdade não se encontra nem aquém e nem além das palavras, mas nas palavras. Por isso, o pensamento não precisa abandoná-las ou superá-las. Pelo contrário, deve se relacionar com elas. Temos a tendência de empregar uma metáfora equivocada a esse respeito: dizemos que a linguagem é a roupa do pensamento, mas ela é o seu corpo. Um pensamento sem linguagem é como um espírito sem corpo, uma alma sem pele, uma mente sem carne. Não por acaso, Platão acreditava que, no derradeiro momento em que o pensamento encontraria a verdade, a linguagem estaria ausente, haveria uma quietude contemplativa: “como um relâmpago brota uma luz que nasce da alma”.<sup>8</sup> No processo do conhecimento, primeiro temos acesso às coisas pelo nome e esse é o mais baixo nível; segundo, pela definição; terceiro, pela imagem; quarto, pelo saber. Só com o quinto passo é que atingimos a coisa em si mesma, diretamente no seu ser, e aqui “ninguém que tenha juízo ousará expor pela linguagem o seu pensamento”.<sup>9</sup>

Nesse contexto, é fácil perceber que há uma renitente recusa da filosofia à linguagem, que não é desatrelada de seu repúdio ao corpo. Pois a linguagem,

---

<sup>6</sup> PLATÃO, 1996, p. 433.

<sup>7</sup> AUDEN, W. H. **Poemas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 187.

<sup>8</sup> PLATÃO. **Carta VII**. Trad. José Trindade Santos e Juvino Maia Jr. Rio de Janeiro: PUC-Rio, São Paulo: Loyola, 2008, p. 89.

<sup>9</sup> PLATÃO, 2008, p. 93.

como já sugeri, é o corpo do pensamento. Logo, a alma que deve se desprender do corpo deveria também se desprender da linguagem. O modo pelo qual, tantas e tantas vezes, filósofos da tradição tentaram fazê-lo foi através do apelo à matemática, com a esperança de que ela eliminasse o problema da apresentação material do pensamento, dada sua suposta transparência a-histórica. Contudo, o preço a pagar, como observou o filósofo Walter Benjamin na abertura de sua tese sobre a *Origem do drama barroco alemão*, é a renúncia “àquela esfera da verdade visada pela linguagem”.<sup>10</sup> Daí se pode formular uma tese que, embora genérica, vale pelo seu teor provocativo: a filosofia tradicionalmente não apenas buscou superar o corpo humano, ela também buscou superar o corpo da linguagem. Isso explica que, ao longo da história, tenha dado mais atenção aos conteúdos do que às formas, ao contrário da arte. Ou seja, a metafísica separou o corpo do espírito e fez este superior àquele, mas também separou a forma do conteúdo e o deixou hierarquicamente acima dela. Há, contudo, exceções nessa história. Raras, porém decisivas. Segundo Benjamin, o ensaio é uma delas, exatamente porque se assume como forma.<sup>11</sup>

É comum situar a origem histórica da forma do ensaio no Renascimento, de modo específico na obra de Michel de Montaigne cujo título era precisamente *Ensaíos*. Inúmeros aspectos que seriam típicos do ensaio desde então apareciam ali: a escrita sobre objetos da cultura e não só sobre ideias; a fragmentação que abandona pretensões sistemáticas; a liberdade interpretativa; e um modo muito peculiar de exposição de si. Esse último aspecto não deixava de incluir o corpo, fato incomum na filosofia. Não se trata apenas de notar que o autor francês escreve concreta e indiscretamente sobre o seu corpo, uma vez que tece comentários até sobre seu membro sexual. O principal é que esse inusitado aparecimento evidencia um eu que, diferentemente da maior parte da filosofia moderna, não é um sujeito abstrato ou transcendental. É pessoal e intransferível. Por isso, tem corpo. Não garante sua existência exclusivamente pelo pensamento, como no caso das meditações de René Descartes. Logo, não é apenas que o eu se inscreva no ensaio, mas que este eu é um eu que tem história, corpo, sexo. Por isso mesmo, ele não tem como escapar da sua mortalidade, que define a situação do corpo. Foi o que apontou, com clareza, Eduardo Lourenço, em seu texto “Montaigne ou a vida escrita”.

Montaigne assumiu e virou do avesso a angustiada injunção de S. Paulo para que alguém o libertasse do seu “corpo de morte”. Para Montaigne, não é questão de se libertar dele mas de conviver com ele, aceitando a vida como natural, corpo a corpo com a morte. A angústia desse confronto não o incitará, como ao apóstolo, a buscar terceiros céus onde se libertaria

---

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 49.

<sup>11</sup> BENJAMIN, 1984, p. 50.

dela na sublimidade do êxtase. A sua morte está inscrita no seu corpo.<sup>12</sup>

Nesse sentido, Montaigne abria no nascimento da filosofia moderna um gênero de escrita que contrariava aquilo que, ainda por séculos adiante, ela continuaria costumeiramente a sustentar: a ideia de um autor cuja subjetividade, se existe, é universal. Referi-me a Descartes, mas poderia ter citado Kant. De modo bastante geral, a subjetividade que, desde o século XVII até o século XIX, foi elaborada na filosofia era puramente espiritual, intelectual e pensante. O corpo empírico fica de fora dela. Não foi, porém, preciso aguardar Nietzsche para que um eu com corpo se explicitasse na escrita do pensamento. Montaigne, a seu modo, já o fazia. O ensaio não nega o corpo daquele que o escreve, como se tal fosse a cláusula para se falar da verdade sem subjetividade. Do mesmo modo, não recusa que a própria linguagem tem um corpo, ou seja, não busca na matemática, seja na álgebra ou na geometria, a pureza transparente dos signos. Não busca uma “gramática pura” que, metafisicamente, livraria a linguagem das impurezas de seu corpo histórico em nome de uma precisão científica desencarnada. Pelo contrário, a escrita de Montaigne se faz na opacidade incontornável das palavras. Por isso, não tenta elidir a forma, como se tal operação desse acesso à verdade absoluta. Cético, Montaigne aceita a forma e, a partir daí, a trabalha como escrita, ou seja, no corpo mesmo da linguagem.

Embora o ensaio seja conhecido ao menos desde o começo da era moderna, entretanto, ele permaneceu durante muito tempo, talvez até para Montaigne, sendo considerado um gênero, mais do que uma forma. Identificado empiricamente com uma maneira bela de escrita, diria respeito a um gosto do autor. Na virada do século XVIII para o XIX, porém, filósofos como Fichte, Schiller e os pensadores do romantismo alemão discutiram formalmente o ensaio, uma etapa importante da história das formas do pensamento. Foi apenas no começo do século XX, finalmente, que surgiram, sequencialmente, teorias do ensaio. Benjamin é o autor de uma delas. Contudo, antes dele, houve o pioneirismo de Georg Lukács, que em seu livro *A alma e as formas*, ainda de 1910, escreveu “Sobre a forma e a essência do ensaio”. Depois dele, vieram outras relevantes teorias, como a de Benjamin, de Max Bense ou de Theodor Adorno. O que Lukács descobriu, e que foi determinante para esses autores, foi justamente que o ensaio seria uma escrita com pretensões menos científicas do que estéticas. Isso se deveria precisamente ao fato de que o ensaio nos afeta menos pelos conteúdos do que pelas formas. Tanto é assim que, como exemplifica Lukács, um ensaio não perde seu interesse apenas porque a validade de suas conclusões possa ser contestada. Lemos ensaios mesmo depois que as suas hipóteses possam ter sido desmentidas historicamente, uma vez que a forma de seu pensamento permanece, e ela é o que importa no ensaio. Ou seja, o conteúdo do ensaio está atrelado internamente à sua forma, como o espírito ao corpo, e nada exterior desmente essa associação.

---

<sup>12</sup> LOURENÇO, Eduardo. **Obras completas I: Heterodoxias**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

Então, por que lemos ensaios? Muitos o fazem devido ao seu aspecto informativo, mas há os que são atraídos por coisa bem diversa. Não é difícil separar esses dois tipos de leitores: não é verdade, pois, que hoje vemos e valoramos a *tragédie classique* de um modo completamente diferente de Lessing em sua *Dramaturgie*, que, aos nossos olhos, a Grécia de Winckelmann não passa de uma curiosidade quase incompreensível, e que talvez não tardemos a ter o mesmo sentimento em relação ao Renascimento de Burckhardt? E, apesar disso, continuamos a ler esses autores. Por quê? Existem escritos de natureza crítica que perdem todo o seu valor no momento em que surge algo novo e melhor, como é o caso de uma hipótese das ciências da natureza e das inovações da indústria. Se alguém, no entanto, escrevesse – como espero que aconteça – a nova *Dramaturgie*, vale dizer, uma dramaturgia a favor de Corneille e contra Shakespeare, no que isso poderia prejudicar a de Lessing? E como Burckhardt e Pater, Rohde e Nietzsche poderiam modificar o efeito do sonho helênico de Winckelmann?<sup>13</sup>

O efeito não muda pois ele está vinculado à forma, no caso do ensaio. Portanto, mesmo que a Grécia de Winckelmann possa ter se mostrado uma fantasia onírica à luz das descobertas históricas e arqueológicas posteriores, o seu pensamento continua válido. Nesse aspecto, a armação que dá ao ensaio a sua verdade é a da sua própria linguagem. Esse é o seu ponto de apoio. Não há um referente externo que controle aquilo que o ensaio está dizendo, como se o modo pelo qual ele o diz não fosse o que determina a sua validade. Em outras palavras, é o próprio ensaio que constrói, pela sua linguagem, as condições de validade do que ele diz. Ou seja, mais uma vez, a forma e o conteúdo estão reciprocamente imbricados. Com isso, Lukács dava ao ensaio, mesmo que o considerasse ainda apenas um precursor provisório do sistema e não uma alternativa a ele, o estatuto de forma estética, e não apenas de gênero retórico.

Benjamin, por sua vez, foi quem apresentou o ensaio como alternativa, e não preparação, para o sistema, o que significava fazer dele uma expressão da filosofia. Se Lukács firmou o ensaio como forma e o assimilou à crítica de arte, Benjamin designou o ensaio – e seu exercício na crítica de arte – como forma da filosofia. “É característico do texto filosófico confrontar-se, sempre e de novo, com a questão da representação”<sup>14</sup>, afirmou nos anos 1920. Se tivesse dito que é característico do texto poético ou literário confrontar-se com a representação, teria reiterado o que, em geral, já sempre se admite. Representação, aqui, significa apresentação em linguagem. Ninguém se surpreende que um texto poético ou literário enfrente, a cada vez, o desafio de sua expressão. O motivo é simples: admitimos que tais textos dependem da forma para serem o que são. Mude-se a forma de um poema e o seu conteúdo será alterado. Um poema diz o que diz pela forma como o diz. Já na filosofia, entretanto, subsiste a convicção de que é

---

<sup>13</sup> LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 33.

<sup>14</sup> BENJAMIN, 1984, p. 49.

possível manter um mesmo conteúdo ainda que se mude a forma. Por isso, a originalidade da sentença de Benjamin está em equiparar a exigência formal típica da literatura àquela da filosofia. O ensaio aparece de modo relevante exatamente porque assume que a forma é um exercício constante da filosofia, que define assim uma espécie de estilo de escrita.

Na escrita, é preciso, em cada sentença, parar e recomeçar. A representação contemplativa é semelhante à escrita. Seu objetivo não é nem arrebatá-lo, nem entusiasmar-lo. Ela só está segura de si mesma quando o força a deter-se, periodicamente, para consagrar-se à reflexão. Sua sobriedade prosaica, desvinculada do preceito doutrinário imperativo, é o único estilo de escrever digno da investigação filosófica. As ideias são o objeto dessa investigação.<sup>15</sup>

Nesse contexto, a escrita de ensaios não deixa de ser a tentativa de dar corpo às ideias. Benjamin, ao tratar da essência de um campo artístico, asseverou haver a necessidade de expor o “conceito de sua forma, cujo conteúdo metafísico não se encontra no interior, mas deve aparecer em ação, como o sangue circulando no corpo”.<sup>16</sup> Talvez se pudesse mesmo dizer que o ensaio se relaciona com a linguagem não como um mero utensílio que lhe é exterior para os fins da comunicação, e sim como aquela experiência na qual o pensamento se faz e se desfaz. O pensamento se daria com a linguagem, o que faz jus a teses que Benjamin defendera, de um modo particularmente radical, na sua juventude, por exemplo em um intrigante texto de 1916, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do humana”.<sup>17</sup> Essa atenção à linguagem é o que dá ao ensaio seu caráter estético, embora se trate de um texto em geral teórico. Não é o caso de referi-lo apenas ao tratamento privilegiado de obras de arte, mas à preocupação com a sua forma ou, se quisermos ser mais específicos, com a sua forma estética. Como Jeanne Marie Gagnebin observou, existiriam assim “formas literárias da filosofia”, quer dizer, formas de exposição ou de enunciação que estão intimamente associadas à constituição do conhecimento, ou seja, este não se faz independentemente daquelas.<sup>18</sup>

Por isso, Max Bense, ao escrever sobre “O ensaio e sua prosa”, em 1952, acentua que o ensaio, embora contemple uma ética de convicção de seu autor, também é uma criação estética. O resultado disso é que o ensaio afirma sua existência material enquanto escrita. Isso não se revela em primeiro lugar e nem na maioria das vezes pelas belas frases que podem compor o ensaio, ou por uma espécie de talento inato do autor para construções sintáticas agradáveis. Não é a beleza em sentido superficial o que está em jogo, mas a apresentação. Nos termos que são

---

<sup>15</sup> BENJAMIN, 1984, p. 51.

<sup>16</sup> BENJAMIN, 1984, p. 62.

<sup>17</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. **Sobre arte, técnica, literatura e política**. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

<sup>18</sup> GAGNEBIN, Jeanne-Marie. As formas literárias da filosofia. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006, p. 203.



empregados por Max Bense, haveria um “corpo linguístico”<sup>19</sup> que se constitui no ensaio. Não é fortuita a metáfora. No ensaio, a atividade espiritual do pensamento não se faz sem uma contrapartida da materialidade do corpo, mesmo que tal corpo não seja o corpo do ser humano autor que o escreve, mas sim da linguagem na qual ele é escrito. Nesse sentido, o teor experimental do ensaio, evocado pelo seu próprio nome, não é apenas o de uma tentativa para testar se algo é alcançado com o mais adequado uso da linguagem, e que poderia então fracassar ou errar. É também, e especialmente, o experimento, a cada vez feito, com a linguagem. Ensaiar é fazer uma experiência de pensamento com o corpo da linguagem.

O problema da experiência do ensaio para os padrões científicos e acadêmicos habituais, em especial da filosofia, é que ela confere dignidade ao que é transitório, não somente ao que é permanente. Na sequência das teorias do ensaio do século XX, coube a Theodor Adorno sublinhar – mesmo que na esteira dos que o precederam, como Benjamin – essa tensão. Não é difícil perceber como a tensão dualista entre a eternidade, prezada pela tradição filosófica, e o tempo é espelhada na divisão metafísica entre o espírito – que daria acesso àquela eternidade que confere à verdade a sua consistência, pois não varia – e o corpo – preso à história efêmera e passageira. Por isso, embora Adorno não estivesse preocupado precisamente com a questão do corpo ao escrever “O ensaio como forma”, nos anos 1950, é possível entrevê-la na discussão, essa sim central para ele, entre a eternidade e o tempo como o parâmetro que decidiria o que interessa à filosofia e, por extensão, à ciência.

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem das lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido.<sup>20</sup>

Embora discorde de Lukács quanto ao sentido artístico do ensaio, Adorno o segue na sua definição enquanto forma, o que se reflete, mais uma vez, na ênfase dada à linguagem. No ensaio, por isso, a exposição é crucial ou, como diz Adorno claramente, o “como” da expressão. Esse “como” da expressão é o que, a despeito das diferenças entre si, está em jogo no que Lukács chama de arte do

---

<sup>19</sup> BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Trad. Samuel Titan Jr. In: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: IMS, 2018, p. 117.

<sup>20</sup> ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. Almeida. São Paulo: 34; Duas Cidade, 2003, p. 25.

ensaio, Benjamin de linguagem do ensaio e Bense de criação estética do ensaio. E foi justamente este “como” da expressão que, tantas vezes, foi menosprezado na filosofia, acreditando que o conteúdo poderia estar além da forma, como o espírito além do corpo. Tanto assim que, ao contrário do que ocorre no estudo dos versos dos grandes poetas, é comum que se pretenda ensinar os textos dos grandes filósofos sem tratar da sua forma. Não é sempre que se considera que, para entender Platão, é preciso levar a sério que ele escreveu em diálogos, por exemplo. É como se o conteúdo de seus conceitos fosse independente da forma de exposição em que foram apresentados. O ensaio, por sua vez, não permite essa separação: o que ele diz está indissociavelmente ligado a como ele diz. Mas é possível que, a rigor, nem o pensamento de Platão permita. E, talvez por isso, Lukács o tenha considerado, surpreendente e provocativamente, “o maior ensaísta que já viveu e escreveu”.<sup>21</sup>

Recorrendo a um autor que nunca fez uma teoria do ensaio, mas escreveu uma página única a seu respeito, também seria possível afirmar que ele não pode separar o que diz de como o diz por um motivo simples: o ensaio não sabe de antemão o que vai dizer, portanto precisa procurar seu conteúdo através da forma. Refiro-me a Michel Foucault que, na *História da sexualidade*, atrelou o ensaio à curiosidade que não assimila o que convém conhecer, pois está buscando saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa. O ensaio não seria somente uma forma crítica de escrita, mas sobretudo autocrítica. Responderia, assim, a uma exigência da filosofia hoje e se tornaria, por extensão, o seu corpo vivo.

Quanto ao motivo que me impulsionou foi muito simples. Para alguns, espero, esse motivo poderá ser suficiente por ele mesmo. É a curiosidade - em todo caso, a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo. De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir. Talvez me digam que esses jogos consigo mesmo têm que permanecer nos bastidores; e que no máximo eles fazem parte desses trabalhos de preparação que desaparecem por si sós a partir do momento em que produzem seus efeitos. Mas o que é filosofar hoje em dia - quero dizer, a atividade filosófica - senão o trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento? Se não consistir em tentar saber de que maneira e até onde seria possível pensar diferentemente em vez de legitimar o que já se sabe? Existe sempre algo de irrisório no discurso filosófico quando ele quer, do exterior, fazer a lei para os outros, dizer-lhes onde está a sua verdade e de que maneira encontrá-la, ou quando

---

<sup>21</sup> LUKÁCS, 2015, p. 47.

pretende demonstrar-se por positividade ingênua; mas é seu direito explorar o que pode ser mudado, no seu próprio pensamento, através do exercício de um saber que lhe é estranho. O “ensaio” - que é necessário entender com o experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não com o 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 exercido de si, no pensamento.<sup>22</sup>

O sentido da palavra curiosidade banalizou-se muitas vezes entre nós, submetido a um superficial impulso de conhecimento que rapidamente se veria satisfeito por uma informação factual. Não é disso que Foucault está falando. Não se trata de escrever para comunicar alguma verdade já descoberta e conhecida, mas sim para pensar e, mais ainda, para experimentar se é possível pensar diferente do que se pensa. Foucault fala de descaminhos. Benjamin havia escrito, em uma frase conhecida, que “método é caminho indireto, é desvio”.<sup>23</sup> O ensaio não é o caminho mais rápido para chegar de um ponto a outro, uma linha reta. Pois ele é um exercício de pensamento. É descaminho e desvio. Não tem certeza. Sua origem é a dúvida cética. É um trabalho crítico do pensamento sobre si. Para quem escreve um ensaio, a filosofia não é a transmissão do pensamento já pensado, e sim a atividade de um pensamento pensando. Não é espírito puro ou corpo morto. É corpo vivo. Como escreveu o poeta Haroldo de Campos.

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescrevo em milumanoites miluma-páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o comêço e volto e revoltado pois na volta recomeço reconheço remeço um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro...<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p. 13.

<sup>23</sup> BENJAMIN, 1984, p. 50.

<sup>24</sup> CAMPOS, Haroldo. **Galáxias**. São Paulo: 34, 2004.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. Almeida. São Paulo: 34; Duas Cidade, 2003.
- AUDEN, W. H. **Poemas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. **Sobre arte, técnica, literatura e política**. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'água, 1992.
- BENSE, Max. **O ensaio e sua prosa**. Trad. Samuel Titan Jr. *In*: PIRES, Paulo Roberto (Org.). Doze ensaios sobre o ensaio. São Paulo: IMS, 2018.
- CAMPOS, Haroldo. **Galáxias**. São Paulo: 34, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. As formas literárias da filosofia. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006.
- LOURENÇO, Eduardo. **Obras completas I: Heterodoxias**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PLATÃO. **A república**. Trad. Elza Moreira Marcelina. Brasília: Unb, 1996.
- PLATÃO. **Carta VII**. Trad. José Trindade Santos e Juvino Maia Jr. Rio de Janeiro: PUC-Rio, São Paulo: Loyola, 2008
- PLATÃO. **Protágoras, Górgias, Fedão**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2002.

Artigo recebido em 19/12/2020

Aceito em 19/12/2020