UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Igor Andreas Rodrigues Bandim

AS DIMENSÕES DO ENSAIO:

forma, ética e conhecimento em *O homem sem qualidades* e no *Livro do desassossego*

Recife, 2019

Igor Andreas Rodrigues Bandim

AS DIMENSÕES DO ENSAIO:

forma, ética e conhecimento em *O homem sem qualidades* e no *Livro do desassossego*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientadora: Professora Doutora Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife, 2019

Catalogação na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

B214d Bandim, Igor Andreas Rodrigues
As dimensões do ensaio: forma, ética e conhecimento em *O homem sem qualidades* e no *Livro do desassossego* / Igor Andreas Rodrigues Bandim. – Recife, 2019.
318f.

Orientadora: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

Inclui referências.

1. Robert Musil. 2. Fernando Pessoa. 3. Literatura moderna. 4. Ensaio. 5. Literatura comparada. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2020-28)

Igor Andreas Rodrigues Bandim

AS DIMENSÕES DO ENSAIO:

forma, ética e conhecimento em *O homem sem qualidades* e no *Livro do desassossego*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras.

Aprovada em: em 19/12/2019.

BANCA EXAMINADORA

_____

Professora Doutora Ermelinda Maria Araújo Ferreira (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Professor Doutor Fábio Cavalcante de Andrade (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Professor Doutor Eduardo Cesar Maia Filho (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Doutor Artur Almeida de Ataíde (Examinador Externo)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Professora Doutora Sherry Morgana Justino de Almeida (Examinadora Externa)

Universidade Federal Rural de Pernambuco

A Anna (1952-2013), Camila (1925-2018) e Renata.

Agradecimentos

À Professora Dr[a]. Ermelinda Maria Araújo Ferreira. Agradeço a presença constante nesses tantos anos de estímulo, atenção e colaboração acadêmica, mas também de grande amizade e de incansável apoio. A autonomia intelectual e a dedicação à pesquisa são apenas dois dos muitos valores que passei a cultivar graças às incontáveis orientações e à longa convivência mantida desde a Graduação. Obrigado por cada uma das conversas, pelas palavras certeiras e cuidadosas, em todas as fases desta etapa tão significativa de minha formação profissional e individual.

Ao Professor Dr. Lourival Holanda, pelo convívio tão enriquecedor nos inúmeros momentos compartilhados: em sala de aula, na Editora Universitária e nos diversos encontros da vida. Além de uma referência como pessoa e como intelectual, Lourival tornou-se, antes de tudo, um amigo, com quem tanto me orgulho de dividir a paixão pela literatura.

A todos os professores, funcionários e estagiários da Graduação e da Pós-Graduação em Letras. Agradeço toda a atenção dedicada em cada dia de trabalho e em cada momento de esforço pessoal em prol da universidade. Cada um de seus gestos e ações, sem exceção, constitui, de modo muito significativo, a formação de todos os estudantes que passam por esta instituição.

A todos os amigos e colegas da Editora UFPE, com quem tanto tenho aprendido, sorrido e crescido desde que comecei a encarar os desafios e a viver as incríveis recompensas da realidade editorial.

Aos membros da banca, os Professores Drs. Fábio Cavalcante de Andrade, Artur Almeida de Ataíde, Eduardo César Maia e Sherry Morgana Almeida. Obrigado, especialmente, pelos momentos de aprendizado, pelas oportunidades oferecidas e pelas tão enriquecedoras vivências acadêmicas. Não tenho dúvidas de que o tempo decorrido até aqui terá sido apenas o início de um longo período de diálogo e de colaboração intelectual.

Aos amigos todos, em especial meus irmãos de vida, Fidel, André e Rodrigo, com quem tenho dividido, desde "sempre", o milagre, o assombro, o entusiasmo e a perplexidade de existir.

A toda a minha família, agradeço em nome de meu pai, Márcio, e de minhas irmãs, Ellen e Márcia. Um modelo de determinação e resiliência, com ele aprendi que o valor da dedicação ao conhecimento ultrapassa os livros e alcança a própria vida. A minhas irmãs agradeço a força de sempre e os tão importantes laços, que só se fortalecem com o passar do tempo.

A minha mãe, Anna, e minha avó, Camila, duas estrelas que vivem, agora, em cada um de nós que algum dia desfrutou do privilégio de conhecê-las. A saudade é enorme, mas a certeza de que vocês permanecem conosco é ainda maior.

A Renata, meu amor, esposa e parceira. Obrigado por compartilhar cada dia nessa grande jornada que decidimos percorrer juntos. Jamais serei grato o suficiente pelo incentivo constante, pela presença carinhosa, pela parceira e pela cumplicidade em todos os momentos, os bons e os mais difíceis. Como tudo o mais que realmente importa, concluir esta pesquisa é uma conquista tão minha quanto sua.

“O ensaio é o que fica de fora de um domínio no qual se pode trabalhar com precisão... Ou: é a forma mais precisa possível em um domínio no qual não se pode trabalhar com precisão.” (MUSIL, 1990, p. 49)

“O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados.” (ADORNO, 2003, p. 30-31)

“O ensaísmo, como uma forma de expressão e um estilo de vida, acomoda nossas inseguranças, nosso egoísmo, nossos prazeres simples, nossas questões mais sensíveis e a necessidade de comparar e dividir nossas experiências com outras pessoas.” (WAMPOLE, 2013)

Resumo

O escritor austríaco Robert Musil (1880-1942) e o poeta português Fernando Pessoa (1888-1935) costumam ser citados, ao lado de nomes como Marcel Proust, James Joyce e Franz Kafka, como consagrados representantes da literatura moderna universal. Autores de obras de caráter aberto e fragmentário, além de caracterizadas, em vários sentidos, pela marca do inacabamento, um e outro fixaram suas preocupações estéticas em dois livros que são considerados, pela crítica, "momentos-chave", decisivos, de seus projetos literários: *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego* – "escrito" pelo semi-heterônimo Bernardo Soares –, respectivamente. Considerando esses aspectos, argumento nesta pesquisa que é possível identificar, nos dois textos, em sentidos muito próximos e semelhantes – e mesmo, em alguns casos, "coincidentes" –, a "presença" da forma literária do ensaio. O objetivo do estudo é explorar e analisar, de uma perspectiva comparada, os diversos "níveis" em que o ensaísmo pode ser discutido e identificado nas duas obras – como forma, como "modo" de conhecimento e como princípio ético –, apontando-o como um elemento central na elucidação de seus diversos processos literários. Após discutir as características e marcas constitutivas do gênero ensaístico e depois de desenvolver uma discussão teórica a partir de referências fundamentais sobre o tema, como as contribuições de Georg Lukács, Theodor Adorno e Max Bense, entre outros, analiso comparativamente as marcas do ensaio nas obras literárias, portanto, nos chamados planos estético, epistemológico e ético. É possível constatar, por fim, que as obras e os autores apresentam muitas convergências no modo como ensaio nelas se "apresenta".

Palavras-chave: Robert Musil. Fernando Pessoa. Literatura moderna. Ensaio. Literatura comparada.

Abstract

The Austrian writer Robert Musil (1880-1942) and the Portuguese poet Fernando Pessoa (1888-1935) are often cited, along with names such as Marcel Proust, James Joyce and Franz Kafka, as renowned representatives of universal modern literature. Authors of works of open and fragmentary character, and characterized in many ways by the mark of the unfinished, both set their aesthetic concerns in two books that are considered, by critics, key, decisive moments, of their literary projects: respectively, *Der Mann ohne Eigenschaften* and *Livro do desassossego* – "written" by the semi-heteronym Bernardo Soares. Considering these aspects, I argue in this research that it is possible to identify in both texts, in very close and similar directions, and in some of them "converging", the "presence" of the literary form of the essay. The aim of this study is to explore and analyze, from a comparative perspective, the various "levels" in which essayism can be identified, discussed and compared in both works – as a form, as a "kind" of knowledge and as an ethical principle –, pointing it as a central element in the elucidation of its literary processes. After discussing the characteristic and constitutive marks of the essay genre and after developing a theoretical discussion based on fundamental references on the subject, such as the contributions of Georg Lukács, Theodor Adorno and Max Bense, among others, I therefore analyze, comparatively, the marks of the essay in both literary works within the so-called aesthetic, epistemological and ethical levels. Finally, it can be seen that the works and the authors converge, in many instances, in the way the essay "presents itself" to them.

Keywords: Robert Musil. Fernando Pessoa. Modern literature. Essay. Comparative literature.

Resumen

A menudo se cita al escritor austríaco Robert Musil (1880-1942) y al poeta portugués Fernando Pessoa (1888-1935), junto con nombres como Marcel Proust, James Joyce y Franz Kafka, como reconocidos representantes de la literatura moderna universal. Autores de obras de carácter abierto y fragmentario, y que son, en muchos sentidos, marcadas por lo inacabado, ambos fijaron sus preocupaciones estéticas en dos libros que son considerados "momentos clave", decisivos, de su proyectos literarios: respectivamente, *Der Mann ohne Eigenschaften* y el *Livro do desassossego* – "escrito" por Bernardo Soares. Teniendo en cuenta estos aspectos, argumento de que es posible identificar en ambos textos, en direcciones muy cercanas y similares, y en algunas de ellas "convergentes", la "presencia" de la forma literaria del ensayo. El objetivo del estudio es explorar y analizar, desde una perspectiva comparativa, los diversos "niveles" en los que el ensayo puede identificarse y discutirse en las obras –como una forma, "modo" de conocimiento y un principio ético–, y señalarlo como un elemento central en la elucidación de sus procesos literarios. Después de discutir las características y las marcas constitutivas del género del ensayo y después de desarrollar una discusión teórica basada en referencias fundamentales sobre el tema, como las contribuciones de Georg Lukács, Theodor Adorno y Max Bense, entre otros, analizo, relativamente, las marcas del ensayo en las obras literarias, en los llamados planos estético, epistemológico y ético. Finalmente, es posible verificar que las obras y los autores presentan muchas convergencias en la forma en que el ensayo se "presenta" a ellos.

Palabras clave: Robert Musil. Fernando Pessoa. Literatura moderna. Ensayo. Literatura comparada.

Sumário

1 Introdução 12

2 Caminhos do ensaísmo: teorizando e contextualizado o ensaio nas suas relações com a literatura..... 52

2.1 Tradições do ensaio, modernismos português e vienense e o lugar das obras de Musil e Pessoa..... 52

2.2 Âmbitos de investigação, "definições" e características do gênero ensaístico..... 77

2.3 A pesquisa do ensaio: reflexões sobre a *forma* e a "tríade" Lukács, Adorno e Bense... 92

3 O plano estético do ensaio: sobre a "estrutura" de *O homem sem qualidades* e do *Livro do desassossego*..... 125

3.1 A história das edições e suas implicações crítico-teóricas: relações com o ensaísmo. 125

3.2 Inacabamento e fragmento nas obras de Musil e Pessoa: relações com o ensaio..... 145

3.3 "Precisão e sentimento": o ideal de objetividade na *Utopia da exatidão* e na *Ciência das sensações*..... 171

4 O ensaio como conhecimento: a "aventura intelectual" de Ulrich e Bernardo Soares..... 196

4.1 "Da comunhão à solidão": rumos de uma autoinvestigação ensaística..... 196

4.2 *Senso de possibilidade* e *Sonho*: as poéticas do possível e a potência heurística do ensaísmo..... 220

4.3 "Viver tudo de todas as maneiras": possibilidade e conhecimento na *Utopia do ensaísmo* e no *Sensacionismo*..... 242

5 A dimensão ética do ensaísmo: a noção de "vida ensaiada" nas poéticas de Musil e Pessoa..... 261

5.1 *Livros-vida*: vida literária e ensaio como fundamentos de uma "escrita infinita"..... **261**

5.2 A vida como experimento e "laboratório" de possibilidades: sobre o caráter exploratório do ensaio..... **274**

5.3 "Realidades alternativas": *Utopia da outra condição* e *Heteronímia* como horizontes possíveis do ensaísmo..... 285

6 "Conclusão"..... 304

Referências..... 309

1 Introdução

O crítico literário suíço Jean Starobinski (1920-2019), por ocasião do recebimento do Prêmio Literário Europeu do Ensaio Charles Veillon de 1982, dificilmente poderia ter imaginado um modo mais ensaístico de começar o seu discurso de agradecimento – que, aliás, logo se tornou uma referência obrigatória nas pesquisas sobre o tema. Segundo um procedimento já presente nos *Essais* do *Messire* Michel de Montaigne (1533-92), e que cumpre a função de atrair o leitor para o texto, fisgando-lhe a atenção – no que o "filósofo" de Bordeaux foi um verdadeiro mestre –, Starobinski formula de antemão uma pergunta – e não uma qualquer, mas a desafiadora e instigante pergunta: "É possível definir o ensaio?" (STAROBINSKI, 2011, p. 13).

Essa conhecida estratégia de "sedução", por meio da qual se compartilha uma dúvida com o interlocutor, transferindo-lhe parcialmente a responsabilidade sobre o questionamento – e mesmo pela reflexão – em curso, tem demonstrado sua eficácia até os dias atuais. O leitor é "lançado" para o cerne do problema, instado à meditação. É convocado a ativar sua "presença de espírito", seu *jugement*, seu "juízo crítico". Além disso, ao passo que o autor do ensaio o provoca, apontando uma direção, um "rumo" inicial para o pensamento, ele ao mesmo o convida, amigavelmente, à colaboração intelectual, a participar com interesse da investigação que está prestes a se iniciar. Na condição de "enunciador" da pergunta, portanto, Starobinski se afirma como autor sem deixar de contemplar o outro polo fundamental de qualquer "diálogo", o da leitura.

Considerando o contexto da enunciação, não deixa de ser significativo como, em uma única pergunta, e de uma só assentada, já seja possível "entrever" tantos aspectos do gênero ensaístico: a importante presença da subjetividade do autor no texto (uma pergunta é sempre formulada por um "eu"), que acabo de mencionar; a sua tão constitutiva dimensão dialógica (na impressão de que o ensaísta está "conversando com o leitor"); o caráter autorreflexivo e, até certo ponto, autoirônico (fixado na consciência da dificuldade, e, eventualmente, da impossibilidade, de responder à questão proposta); e, por fim, a presença de um dos *topoi* mais emblemáticos da tradição do ensaio, representado no conhecido subgênero do "ensaio sobre o ensaio", em que "o ensaísta busca explicar o que faz aos outros e a si mesmo" (PIRES, 2018, p. 4), indicado no próprio tema da reflexão. A possibilidade de identificar marcas tão variadas a partir de uma "amostra" tão "reduzida" só pode ser explicada pela riqueza e pela complexidade de um gênero cuja prática, desde sua "origem", só vem aumentando e se diversificando.

Por essas e outras razões, a pergunta de Starobinski não deve ser lida, simplesmente, como "retórica". O problema da possibilidade de definição do ensaio é realmente bastante antigo, amplo e multifacetado. Como definir uma forma tão aberta, plural e, devido a isso, tão fundamentalmente refratária às classificações? Qual a natureza e a "qualidade" das possíveis respostas a essa pergunta? Sem esconder que seu exercício não deve ser compreendido fora dos limites de uma reflexão ensaística, Starobinski inicia seu discurso, mais uma vez, com um recurso muito comum já nos *Essais* de Montaigne: o de "[...] lançar um olhar retrospectivo na direção das etimologias e das origens" do conceito ou tema estudado. Nesse caso, justamente, da palavra *ensaio*. Segundo ele, "Sua história encerra muitos aspectos notáveis para não ser invocada" (STAROBINSKI, 2011, p. 13).

> *Essai*, conhecido em francês desde o século XII, provém do baixo latim *exagium*, a balança; ensaiar deriva de *exagiare*, que significa pesar. Nas proximidades desse termo se encontra *examen*: agulha, lingueta do fiel da balança, e, por extensão, exame ponderado, controle. Mas um outro sentido de "exame" designa o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo *exigo*, forçar para fora, expulsar, e daí exigir" (STAROBINSKI, 2011, p. 13).

Mesmo uma breve análise dos "sentidos e expressões ancestrais" do vocábulo, "embutidos", por assim dizer, na sua história, já é capaz de indicar a complexidade da reflexão, e Starobinski não disfarça o seu o entusiasmo por ela: "Quantas tentações, se o sentido nuclear das palavras atuais devesse resultar do que elas significaram num passado longínquo! O *ensaio* seria a *pesagem exigente*, o *exame atento*, mas também o *enxame verbal* cujo impulso se libera" (STAROBINSKI, 2011, p. 14). Ciente, ao mesmo tempo, de que as significações do passado servem, basicamente, ou principalmente, para elucidar as camadas semânticas da palavra, o crítico suíço prossegue com seu exercício "filológico", contemplando outros usos e contextos do termo:

> Se continuarmos a interrogar os léxicos, eles nos informarão que *ensaiar* teve por concorrente *provar* [*prouver*], *comprovar* [*éprouver*] nos falares do leste e do sul, concorrência enriquecedora que faz do ensaio o sinônimo de *pôr à prova* [*mise à l'épreuve*], de uma *busca da prova* [*quête de la preuve*]. (STAROBINSKI, 2011, p. 14)

Por maiores que sejam as limitações desse "método" tão peculiar do ensaísmo – caso se pretenda, de fato, alcançar algo tão cristalino e certo como uma *definição* –, por mais recorrente que seja o seu uso e, algo genérico, o seu alcance, creio que ele não perdeu sua razão de ser e preserva, ainda, a sua validade. Na exploração de Starobinski, por exemplo, ele possibilitou a

consideração de importantes dimensões do termo que, a bem dizer, tocam o próprio "cerne" de sua meditação. E se o conjunto dessas considerações não pode ser compreendido, rigorosamente, como uma *definição*, por outro lado ele pode ser visto como um ponto de partida, um passo em direção a ela ou um pretexto para desenvolvimentos ulteriores: um ângulo a partir do qual a pergunta original pode ser iluminada ou um caminho possível de investigação a ser percorrido. É essa a natureza da "resposta" propiciada pelo ensaio. O conjunto das tentativas realizadas forma como um mosaico de aproximações, e essa composição complexa e diversificada, nos seus diversos arranjos, consegue oferecer a "imagem" de uma possível resposta à pergunta (KLINGENSTEIN, 2014). O pesquisador Francisco Jarauta Marion, nesse sentido, afirma sobre o ensaio: "Mais que estabelecer ajustes, correspondências e simetrias, ele prefere reorganizar configurações ou campos de forças, em que todas as variações possíveis e pensativas arbitram a lógica de sua relação" (MARION, 2005, p. 37, tradução nossa). E continua: "O ensaio considera seu objeto como descentralizado, hipotético, governado por uma lógica incerta, distorcida e indeterminada: seu discurso é sempre uma aproximação" (MARION, 2005, p. 37, tradução nossa).

Um dos valores subjacentes a esse tipo de exercício intelectual pode ser descrito como uma espécie de "modéstia" diante do que se possa considerar conhecimento. Theodor Adorno, no seu conhecido texto *O ensaio como forma*, já afirmava que o ensaio renuncia ao ideal da certeza absoluta (ADORNO, 2003). O índice da humildade quanto às próprias pretensões e ao alcance da *sagesse* – a "sabedoria" – também está colocado desde a origem da forma ensaística, já na página de abertura dos seus *Essais*.

O próprio Michel de Montaigne transformou a frase "*Que sais-je*? [Que sei eu?]" (MONTAIGNE, 2010, p. 26) no emblema de sua maneira de refletir. Sabe-se até que ele a teria cunhado numa medalha, junto à imagem de uma balança com os pratos suspensos, indicando o equilíbrio do julgamento, a suspensão do juízo, ideia muito importante no ceticismo antigo. Essa balança da medalha de Montaigne também foi mencionada por Starobinski em seu discurso. Na visão do escritor suíço, ela alude à "suspensão do espírito", enquanto os pesos sobre os pratos representariam as inclinações naturais, as tendências espontâneas, do pensamento.

> Com que singular intuição o autor dos *Ensaios* fez gravar uma balança em sua medalha, acrescentando-lhe por divisa o célebre *Que sais-je?* [*Que sei eu?*] Este emblema – decerto destinado, quando os pratos estão à mesma altura, a aludir à suspensão do espírito – representava também o próprio ato do ensaio, o exame da posição do fiel. (STAROBINSKI, 2011, p. 14)

O exercício do ensaio será tão mais representativo e válido quanto mais próximos do equilíbrio estiverem os dois pratos. Esse estado de moderação sugere uma deliberada desconfiança diante dos hábitos comuns do pensamento. É preciso suspendê-los por meio da ponderação, buscar um equilíbrio. Ao sujeito que mergulha "em si" e busca se autonomizar, procurando um pensamento que possa chamar de seu, só resta, justamente, essa pergunta: "*Que sais-je?*". E com essa pergunta lapidar, que se tornou uma consagrada referência às tendências humanísticas que se desenvolveram no Renascimento, Montaigne reafirma o importante aspecto do gênero que associou o gesto da escritura à subjetividade moderna (BIRCHAL, 2007; CASTRO, 2011b, p. 78; MOISÉS, 1990): o "eu" do autor como um elemento central no texto. "Assim, caro leitor, sou eu mesmo a matéria do que escrevo", afirma. Afinal, mesmo quando discorre sobre temas que lhe são "externos", o ensaísta "está interessando em pensar sobre si mesmo, pensando sobre as coisas" (WAMPOLE, 2013). Massaud Moisés, ainda, enfatiza com grande perspicácia esse traço: "[...] em qualquer ensaio [...] conhecemos mais do seu autor que do assunto focalizado. No ensaio, importa antes o caráter e as dimensões interiores do escritor que a veracidade dos fatos analisados" (MOISÉS, 1990, p. 233). O mesmo autor complementa, ainda:

> Em qualquer dos graus [...] o ensaio é invariavelmente a pintura do "eu", como ensinava e praticava Montaigne: plenamente convicto de que o fazia, declara logo à entrada dos *Ensaios*, na advertência preliminar aos leitores: "sou eu mesmo a matéria deste livro", e não poucas vezes retoma o assunto ao longo da obra: "meu único objetivo é analisar a mim mesmo"; "somente a mim mesmo tenho como objetivo de meus pensamentos, somente a mim é que observo e estudo"; "eu que me analiso, a fundo, e tenho os olhos sempre voltados para mim mesmo, como quem não tem muito que fazer alhures". (MOISÉS, 1990, p. 233)

Faz sentido que uma forma tão definida pelo "eu", tão relacionada ao pessoal à voz do indivíduo, tenha florescido e prosperado nesse intervalo. Enquanto a primeira metade do século XVI, a época em que Montaigne nasce, é marcada pelo chamado "apogeu" da Renascença Francesa – um período de prosperidade, consolidação da Monarquia dos Valois, além de reformas administrativas, financeiras e militares que ergueriam as estruturas fundamentais do Estado Absolutista do século seguinte etc. –, a segunda metade é definida por uma imensa crise cultural e social – os custos com as Guerras Itálicas, a conflagração social resultante das Guerras de Religião etc. (ARAÚJO, 2013). Essa é a época em que o filósofo de Bordeaux *escreveu* os *Ensaios*:

> Quanto à instabilidade social, a vida fora do castelo de Montaigne não era um mar de rosas: as guerras religiosas entre católicos e protestantes grassavam na França desde a década de 1560. Tumulto e incerteza, dogmatismo e sangue: tais circunstâncias podem levar à reflexão sobre o sentido da vida, [...] há quem

> prefira refletir obliquamente, divagando sobre as pequenas coisas que constituem a experiência humana. (WAMPOLE, 2013)

Diante do esfacelamento das referências sociais e culturais comuns, o indivíduo se vê impelido a refletir sobre a sua própria condição. Em uma situação de crise, concentrar-se na própria subjetividade, contudo, não significa necessariamente uma fuga, um gesto de retirada.

> Não se trata de uma fuga do mundo no sentido cristão, e tampouco de ciência ou filosofia. É algo que ainda não tem nome. Montaigne abandona-se a si mesmo. Dá livre curso a suas forças interiores – mas não somente ao espírito: o corpo também deve ter voz, pode interferir em seus pensamentos e até nas palavras que ele se põe a escrever. (AUERBACH, 2010, p. 11-12)

Esse gesto expressa, antes, uma preocupação originária com o entorno, com o mundo externo, com procurar descobrir uma nova maneira de se relacionar com ele. Diante da ausência de referências intelectuais que "deem conta" dos novos desafios que se impunham, busca-se um caminho próprio, autonomizado. É necessário se esforçar para imaginar alternativas e possibilidades. Sem contar que mergulhar em si mesmo com verdadeiras disposição e honestidade está longe de ser uma tarefa simples ou reconfortante (STAROBINSKI, 2011).

Nesse processo de "descoberta" do indivíduo – a exploração de um "novo" homem –, o humanismo renascentista favorece, assim, o desenvolvimento de um ensaísmo único, inovador. Sobre essa questão, um importante pesquisador do ensaio já se manifestou de forma clara e direta: "Sem sombra de dúvida, o caráter subjetivista e a projeção constante do ser do escritor em seus próprios ensaios não são concebíveis na época medieval" (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 10). Não é à toa que Montaigne seja sempre lembrado como um caso notável, senão o mais representativo, por ter sido simultaneamente capaz de sinalizar, incorporar e viabilizar essas tendências em seus escritos: os seus famosos *Ensaios*, publicados originalmente em 1580. O caráter original desse esforço é bem captado por Érica Gonçalves de Castro – cujos estudos foram uma importante fonte de pesquisa e inspiração para esta investigação comparada, junto aos de outros pesquisadores que estudam o ensaísmo e outros temas em Musil, como Pike (2007), Cauwer (2012, 2010) e tantos outros –: a obra de Montaigne partia do "ocaso de uma ideia normativa de existência, pautando-se pela realidade tal como ela é, ou pela tentativa de fundar um novo realismo liberto da tutela da religião e da razão" (CASTRO, 2011a, p. 106).

Assim, a partir da crise de valores da Renascença, emerge "[...] um gênero que tratava do homem e de suas contradições numa dimensão até então inédita", seja pela profunda revisão das condições tradicionais de reflexão, seja pela atitude crítica – e ética, como veremos – que parte da *"tabula rasa* de todas as ilusões" (CASTRO, 2011b, p. 106), permitindo o

surgimento de um novo tipo de exercício intelectual, identificado com o que a professora Claire de Obaldia veio tão acertadamente a chamar, no seu conhecido livro sobre o tema, de *espírito ensaístico* (OBALDIA, 1996). Mas o que seria exatamente esse "espírito"? Como iniciar uma investigação que pretende contemplar uma forma tão aberta, complexa e desafiadora? Como se aproximar de tema tão amplo? As respostas a essas perguntas dependem dos caminhos e objetivos pretendidos nesta pesquisa.

Embora o ponto de partida deste trabalho seja o gênero do ensaio e suas relações com a literatura, em geral, ele se volta para um conjunto de desafios mais demarcado, relacionado às obras de dois autores, em particular: o austríaco Robert Musil (1880-1942) e o poeta português Fernando Pessoa (1888-1935) – amplamente reconhecidos como dois dos maiores expoentes da literatura moderna universal, ao lado de nomes como Joyce, Kafka e Proust. Ainda que tenham pertencido a e vivido em contextos distintos, ambos compartilham a situação não só de terem legado um espólio literário caracterizado pelo inacabamento – repleto de esboços, planos não realizados e obras incompletas –, mas também de terem se dedicado a uma produção textual marcada pela presença do ensaio – e em vários sentidos, como se verá nas páginas seguintes.

Robert Musil, nascido em Klagenfurt, na Áustria, foi responsável pela criação de uma obra extensa e variada, notabilizando-se como um dos mais consagrados escritores da literatura de língua alemã. Autor de peças de teatro, contos, novelas e romances, também atuou como pesquisador – defendeu em 1908 uma tese sobre a obra do filósofo funcionalista Ernst Mach –, nutriu grande interesse pelas ciências exatas, por sua formação em engenharia e paixão por matemática, e escreveu uma quantidade espantosa de importantes ensaios. Para ele, o ensaísmo foi não somente uma prática constante, que chegou a dominar com inigualável maestria; foi, ao mesmo tempo, um permanente objeto de interesse e reflexão, um componente estético sempre presente em suas produções literárias e, até mesmo, uma forma de atitude ética e intelectual diante dos desafios culturais e existenciais impostos pela realidade europeia da primeira metade do século XX (CAUWER, 2012; CASTRO, 2011a). Nos seus ensaios "propriamente ditos", ele discorre sobre assuntos variados, tais como literatura, política, sociedade, cultura e teoria.

Para se ter uma ideia um pouco mais precisa do conjunto dos temas analisados, cito, aqui, algumas das mais conhecidas produções ensaísticas de Robert Musil. No intervalo entre 1911 e 1917, destacam-se: "O obsceno e o patológico na arte", "A política na Áustria", "O espírito religioso, modernismo e metafísica", "Confissões políticas de um jovem", "O caráter infrutífero moral", "O homem matemático", "Sobre a crítica", "Os objetivos da literatura", "Sobre o ensaio" e "Comentário sobre uma metafísica". Já do período de 1918 a 1933, podem ser citados os ensaios: "Esboço do que o escritor realmente sabe", "Psicologia e literatura",

"Cinema ou teatro", "Literatos e literatura", "'Nação' como ideal e como realidade", "A Europa desamparada", "Mente e experiência", "O alemão como sintoma", "Por uma nova estética", "Mulheres ontem e amanhã", "Ruminações de um lerdo", "Sobre a estupidez" e "O escritor sério em nosso tempo" (PIKE; LUFT, 1990). Se é verdade que a maior parte da leitura e da atenção crítica se volta para o seu romance, *O homem sem qualidades*, também é verdade que:

> […] Musil wrote throughout his life a series of essays and public lectures which are of an immense richness and scope. Many of the ideas which remain implicit in *Der Mann ohne Eigenschaften* were more explicitly formulated and explored in the essays. Some of them, such as his public address of 1936, *Uber die Dümmheit*, are so packed with compelling insights that they seem to have garnered a modest scholarship in themselves. (CAUWER, 2012, p. 26)

Contudo, é realmente inegável que um momento-chave desse amplo conjunto de interesses e inclinações, o cruzamento e a síntese das principais questões que o ocuparam como escritor, intelectual e indivíduo, é, sem sombra dúvida, a sua obra magna, o monumental fragmento *O homem sem qualidades*. Escrito em um intervalo que se estendeu por mais de vinte anos – embora a primeira e a segunda partes só tenham sido publicadas, respectivamente, em 1930 e 1933 –, o romance chegou até nós como uma obra inacabada, abruptamente interrompida pela morte do autor, no ano de 1942. Uma forma simples e direta de descrever o argumento e o "eixo narrativo" principais do romance consiste em compreendê-los a partir de dois planos, dois "mundos" que, nele, correm paralelos:

> De modo geral, podemos observar que há dois mundos que correm paralelos no romance: o dos eventos e o da reflexão. Este último se compõe dos longos trechos ensaísticos em que são desenvolvidas as ideias do protagonista, Ulrich, ou do narrador. Menos frequentes, mas igualmente relevantes, são as inserções ensaísticas a partir de pensamentos ou falas de outros personagens. Já o mundo dos eventos tem como eixo principal a "Ação paralela" – uma iniciativa patriótica, que reúne espíritos dotados das melhores "qualidades" a fim de organizar uma grande comemoração do jubileu de setenta anos do reinado do imperador habsburgo Friedrich Joseph (que aconteceria em 1918). (CASTRO, 2010, p. 91)

No paratexto da edição de *O homem sem qualidades* vertida para o português pelo pesquisador, crítico, e tradutor João Barrento (2008), está indicado com grande clareza e uma interessante riqueza de detalhes esse aspecto tão definidor do romance que foi o fato de ele não ter sido concluído por Musil.

> Esta é uma obra singular e única no panorama da ficção do século XX. Mais do que um romance, *O homem sem qualidades* é o maior projeto romanesco, deliberada e quase necessariamente inconcluso e inconclusivo, da literatura do século passado. Um rio sem limites nem margens, que não deságua em nenhum mar conhecido, objeto inclassificável, para lá do literário e da ficção. No momento da morte inesperada de Musil em 15 de abril de 1942, no exílio de Genebra, *O homem sem qualidades* é verdadeiramente o livro por vir, aquele cuja essência no seu protagonista acentrado, no processo da sua gênese, no cerne do seu pensamento é a de um laboratório de possibilidades que o transformarão na obra aberta por excelência e na tarefa criadora [mais] desmedida da história da literatura moderna. *O homem sem qualidades* será, durante mais de duas décadas, a obra em processo de criação e transformação que se autonomiza e se impõe de forma obsessiva e implacável ao próprio criador, aprendiz de feiticeiro que a controla cada vez menos à medida que ela se vai transformando numa rede rizomática de possibilidades de crescimento e de perspectivas de finalização sempre adiada, que parece querer refletir o próprio feixe aleatório de possibilidades que é aquilo a que chamamos realidade. (BARRENTO, 2008)

De qualquer modo, para além de o romance ser "necessariamente inconcluso e inconclusivo", pode-se afirmar, também, que ele é permeado pelo ensaísmo de várias maneiras e em vários sentidos. Já num primeiro nível de contato, o leitor familiarizado com o texto reconhece de imediato aquele talvez seja um de seus aspectos mais flagrantes: "Devido às inserções de longos trechos ensaísticos [que "retratam" antes a "vida interior", o "pensamento em curso", o "eu" do protagonista, Ulrich] que impedem uma narração linear dos eventos, a crítica literária costuma caracterizar essa obra [justamente] como 'romance ensaístico'" (CASTRO, 2010, p. 91). Esse plano da análise privilegia o ensaio não somente como *forma* de expressão, mas também valoriza a sua presença, por assim dizer, no nível do discurso, seja na "voz" do narrador, seja nos diálogos entre as personagens. Há, assim, diversas outras marcas formais, no obra, de "teor" ensaístico (essa problemática será melhor abordada nas páginas seguintes), como o próprio inacabamento que lhe caracteriza ou o caráter autorreflexivo do processo de "composição" – indicado, por exemplo, na nomeação de capítulos que reconhecem a condição de "artefato estético" do próprio romance, como o 28, intitulado "Um capítulo que pode ser omitido pelos que não tiverem opinião favorável sobre a atividade de pensar" (MUSIL, 2015, p. 120).

Em mais um conjunto de afirmações da estudiosa da obra de Musil, Érica Gonçalves (2010, p. 91) – cujos trabalhos, como já foi dito, por seus enfoque e temas considerados, lastreiam, ao lado de outros, várias descrições e considerações críticas sobre Musil aqui realizadas, um dos diversos polos das análises comparativas desenvolvidas – afirma: "é possível [...] mencionar que, no caso de Musil, o ensaísmo não se resume a um recurso meramente formal". Ele constitui também certo tipo de investigação, uma "[...] atitude, ou

mesmo numa filosofia que envolve tanto o autor Musil quanto o protagonista Ulrich" (CASTRO, 2011b, p. 84).

O ensaio também se configura, portanto, na "estrutura intelectual" do romance, nos seus "conceitos" fundamentais e definidores e nas suas linhas de força – sobre os quais discorrerei em detalhes ao longo da pesquisa –, formando a base do projeto crítico-estético do autor. A potência heurística do ensaio, os traços que o definem como forma de conhecimento e perspectiva crítica, manifesta-se, por exemplo, no tipo de investigação realizada por Ulrich, que, dotado de um acurado "senso de possibilidade" (MUSIL, 2006, p. 34) – a capacidade imaginar alternativas ao estabelecido –, "define a aventura a que se propõe como a 'utopia do ensaísmo'" (CASTRO, 2010, p. 91) – a capacidade de *performar* um "modo de vida ensaístico". Sua vida e sua busca são "pautadas pelo 'perder-se por aí'" do ensaio na narrativa.

O poeta português Fernando Pessoa, por sua vez, também possui uma obra escrita marcada pelo inacabamento. Autor de uma produção aberta, ampla e também notavelmente heterogênea, com peças, poemas, contos, escritos filosóficos e, também, ensaios, Pessoa esboçou uma monumental variedade de projetos, em diversos registros literários, que nunca chegaram a se concretizar: "O espólio de Pessoa está repleto de títulos para poemas, contos, opúsctilos e livros inteiros que nunca existiram. Tivesse Pessoa realizado metade dos seus projetos literários e os tornos ocupariam toda uma biblioteca" (ZENITH, 2011, p. 5). Mesmo se desconsiderarmos temporariamente os poemas, peças e narrativas no seu "todo", sejam eles os finalizados ou as incompletos, os publicados ou não publicados, e nos ativermos "somente" ao universo da produção em prosa de Pessoa, já será possível perceber as enormes variedade e complexidade desse vasto *corpus*. Uma edição conhecida da Editora Nova Aguilar (Fernando Pessoa, *Obras em prosa*), publicada originalmente em 1974, e com introdução, organização e notas de Cleonice Berardinelli, reúne quase toda a prosa de Fernando Pessoa. No seu prefácio, uma imagem dessa miríade de textos é apresentada ao leitor:

> Neste volume se reúne quase toda a prosa de Fernando Pessoa, abrangendo integralmente, ou com pequenos cortes, o material contido em *Páginas de doutrina estética, Páginas íntimas e de auto-interpretação, Páginas de estética e de teoria e crítica literária, Textos para dirigentes de empresas, O banqueiro anarquista e outros contos de raciocínio, A nova poesia portuguesa, Cartas Armando Côrtes-Rodrigues, Cartas de João Gaspar Simões, Vinte cartas de Fernando Pessoa Álvaro Pinto, Cartas a Mário Beirão, Textos filosóficos, a Maçonaria, Crônicas intemporais, Ultimatum, O interregno, Como organizar Portugal*. Nos textos filosóficos fizemos uma colheita mais parcimoniosa, dado o *caráter de apontamento* que muitos deles apresentam. Ainda assim, acreditamos ter procedido a uma seleção de materiais expressiva do pensamento filosófico de Pessoa. (BERARDINELLI, 1976, p. 11, grifo meu)

A pluralidade das fontes, por si só, indica a variedade de temas e questões potencialmente abordadas nesses escritos. Todo esse conjunto de livros e edições abarca boa parte dos escritos em prosa tanto de Pessoa como de seus heterônimos. Afinal, "Só Caeiro não escreveu em prosa. Os textos aqui reunidos são assinados por Pessoa, Campos, Reis, Antonio, Mora, Alexandre Search, Frederico Reis etc." (BERARDINELLI, 1976, p. 11). O trecho seguinte do prefácio continua sendo bastante elucidativo:

> Ao proceder desse modo, estamos levando ao leitor, num só volume, as reflexões de Pessoa e seus heterônimos sobre problemas os mais variados, que são desenvolvidos ou apenas repontam em textos críticos e/ou filosóficos, cartas tratando de assuntos literários, cartas íntimas e mesmo confessionais, páginas de diário, planos de vida, prefácios e extensas cogitações sobre arte, estética, filosofia, religião, movimentos literários, frases breves, aforismos etc., a maioria dos quais em forma possivelmente definitiva, outras em elaboração, com reticências, interrogações, espaços em branco. Assim nos pareceu possível transmitir a prosa do poeta uma visão ligeiramente reduzida, mas não deformada, não procurando dar a seus fragmentos uma unidade e coerência que nem sempre têm. (BERARDINELLI, 1976, p. 11)

O registro diarístico, o filosófico, os textos críticos, as cartas "íntimas e confessionais", os planos de vida e as "extensas cogitações" sobre arte, aforismos, religiões etc., embora não necessariamente possuam um caráter ensaístico, pelas próprias características formais desses "gêneros", são tradicionalmente considerados "parentes" do ensaio: são dele tão próximos que, em alguns casos, é impossível distingui-los claramente – vale lembrar o "caráter de apontamento" de muitos deles. De qualquer forma, a leitura desses trechos revela que muitos podem ser considerados autênticos ensaios ou exprimem-se numa prosa marcadamente ensaística. Cito, aqui, alguns de seus títulos, a fim de que se tenha uma noção mais exata da natureza dos temas neles contemplados. Sobre arte, literatura e estética, podem ser citados: "Ideias estéticas", "Da arte", "A obra de arte: critérios a que obedece", "Reflexões sobre a arte", "O processo artístico", "A obra de arte produto do instinto intelectual", "Função do artista", "Generalidade, universalidade e limitação da arte", "A finalidade da arte", "Arte e emoção", "Do autor e da obra", "A literatura e outras artes", "Poesia e música", "Da palavra", "O artista e sua imagem", "Função do artista", "A imoralidade das biografias", "Das escolas literárias", "O sentido do Classicismo" e "O perigo do Romantismo". Há também reflexões no âmbito da sociologia, da filosofia e, até mesmo, do comércio, como: "Sociologia literária da literatura portuguesa", "Portugal entre o passado e o futuro", "O provincianismo português", "Classificação dos sistemas filosóficos", "Teoria do dualismo", "Das faculdades da mente", "Do pensamento", "Da impossibilidade de uma ciência", "Livre-arbítrio e origens da filosofia

grega", "Do contraditório como terapêutica de libertação", "A ilusão política das grandes manifestações populares", "Como organizar Portugal", "A doença da disciplina" e "Teoria e prática do Comércio".

Mas essa não é a única forma pela qual é possível identificar a "presença" do ensaísmo ou de um "teor ensaístico" na obra de Pessoa: também na produção poética ou ficcional ela pode ser encontrada. O caso talvez mais importante, o exemplo mais flagrante de um texto pessoano que pode ser "aproximado" do ensaísmo, como será analisado ao longo desta pesquisa, é, sem sombra de dúvida, aquele que é considerado, possivelmente, o seu mais notável "fracasso" – porque, também, inacabado: o *Livro do desassossego*. Escrito ao longo de um intervalo que, como o romance de Musil, se prolongou por mais de vinte anos, Pessoa não chegou a concluí-lo. Composto de centenas de fragmentos, dos quais Fernando Pessoa publicou apenas doze (ZENITH, 2011), o pesquisador Richard Zenith comenta:

> Pessoa trabalhou nesta obra durante o resto da vida, mas quanto mais a preparava, mais inacabada ficava. Inacabada e inacabável. Sem enredo ou plano para cumprir, os seus horizontes foram alargando, os seus confins ficaram cada vez mais incertos, a sua existência enquanto livro cada vez menos viável como, aliás, a existência de Pessoa enquanto pessoa (ZENITH apud PESSOA, 2011, p. 3)

O leitor que conhece a obra nota de imediato que o "livro" é formado por uma composição fragmentária de pensamentos, textos diarísticos, "[...] especulações filosóficas, credos estéticos, observações sociológicas, apreciações literárias, máximas e aforismos [...]" (ZENITH, 2011, p. 6). O conjunto das reflexões, impressões, análises, explorações e especulações desenvolvidas pelo semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares, o "autor" do *Livro*, apresenta, já no plano do "discurso", um claro matiz ensaístico. Em diversos "trechos" da obra – fragmentos anotados assistematicamente por Pessoa –, ele reflete, muitas vezes, à maneira montaigniana, sobre os acontecimentos de seu entorno, abordando os assuntos os mais variados, como arte, moral, religião, sociedade etc.

Além disso, a "proposta" de compreensão de *O homem sem qualidades* a partir de dois planos constitutivos básicos também pode ser aplicada, até certo ponto, ao livro de Pessoa. Também nele é possível verificar a existência de "dois mundos": o "concreto", formado pelas referências de Soares a eventos e acontecimentos em suas "andanças" pela Rua dos Douradores, na Baixa lisboeta, onde trabalha em um pequeno escritório como ajudante de guarda-livros – nota-se a presença de um "fio narrativo" mínimo, ainda que fragmentário e não necessariamente ordenado; e o "sonhado", composto por suas diversas reflexões, divagações e devaneios sobre

os mais variados temas. No paratexto de uma das edições do *Livro* (PESSOA, 2011), encontra-se, justamente, a seguinte descrição: "Oscilando entre temas como as variações de seu estado psíquico, a paixão, a moral e o conhecimento, o livro não apresenta uma narrativa linear; antes é composto de diversos trechos e partes que se articulam de maneira mais ou menos aberta". Zenith comenta, ainda, que:

> O narrador principal das centenas de fragmentos que compõem este livro é o "semi-heterônimo" Bernardo Soares. Ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, ele escreve sem encadeamento narrativo claro, sem fatos propriamente ditos e sem uma noção de tempo definida. [...]. Os temas não deixam de ser adequados a um diário íntimo: a elucidação de estados psíquicos, a descrição das coisas, através dos efeitos que elas exercem sobre a mente, reflexões e devaneios sobre a paixão, a moral, o conhecimento. "Dono do mundo em mim, como de terras que não posso trazer comigo", escreve o narrador. Seu tom é sempre o de uma intimidade que não encontrará nunca o ponto de repouso. (ZENITH apud PESSOA, 2011, p. 3)

A relação do *Livro do desassossego* com o ensaísmo, embora ainda permaneça pouco explorada, já foi identificada por alguns pesquisadores em trabalhos que relacionam, mesmo que pontualmente, a obra a alguns processos típicos da escritura praticada por Montaigne. José Eduíno Orione (2011, p. 76) "não crê ser errôneo rastrear uma linha de pensamento que nos permita adentrar no labirinto da obra, que não se constitui apenas como uma exteriorização dos sentimentos de Bernardo Soares, e sim como típica escrita de si, [uma reflexão sobre si, sobre seu próprio "eu"], vinculada à tradição iniciada Montaigne". Um dos traços mais característicos do ensaio, a presença da subjetividade do autor no texto, aliás, pode ser claramente visto no fato de que, no *Livro*, texto e escritor se constituem mutuamente. No lugar da "fórmula" montaigniana "Sou eu mesmo a matéria do que escrevo", Soares escreve: "Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo" (PESSOA, 2011, Trecho 193, p. 114).

Tal como Érica Gonçalves (2010, p. 91) identificou a obra de Musil, as páginas do *Livro do desassossego* "não encenam a vida" de Soares, "mas o que se passa dentro dele", uma exploração interior, já foi dito, semelhante à de Montaigne. Por essas e outras razões, não surpreende que haja uma referência a Fernando Pessoa – e uma *direta* a Bernardo Soares – na entrada *Ensaísmo português* da importante *Encyclopedia of the essay*, organizada por Tracy Chevalier (1997): Soares, literalmente, figura na enciclopédia dedicada ao gênero do ensaio. Ao mencionar que o grupo Orpheu cultivou o ensaio e que, entre seus membros, Pessoa seria o seu maior representante, o poeta português é assim descrito: "Conhecido antes de tudo como um poeta e criador de uma constelação de heterônimos, Pessoa também escreveu ensaios curtos, a maioria dos quais incompletos ou apenas esboçados". É ainda mais sintomático

que uma ênfase especial seja conferida ao *Livro*: "O seu *Livro do desassossego*, escrito sob o nome de Bernardo Soares, apareceu pela primeira vez apenas em 1982, quase 50 anos após a morte do autor" (ALMEIDA, 1997, p. 1450, tradução nossa). E ainda: "O trabalho é uma coleção de manuscritos semelhantes à obra de Nietzsche; as suas muitas entradas [trechos] são *ensaios condensados*, contornos de ideias a serem desenvolvidas [...]" (ALMEIDA, 1997, p. 1450, tradução e grifos nossos). Por fim, conclui-se: "Embora a estrutura geral e o estilo do livro o tornem mais próximo de um diário íntimo, seu conteúdo [...] aponta para reflexões sobre o eu fraturado e ausência de significado" (ALMEIDA, 1997, p. 1450, tradução nossa). Portanto, também quanto à sua "estrutura intelectual", o *Livro* se liga às virtualidades discursivas do ensaio.

Mesmo essas considerações preliminares já são capazes de indicar a pluralidade de planos e dimensões em que tanto *O homem sem qualidades* quanto o *Livro do desassossego* podem ser compreendidos à luz de suas relações com o ensaísmo. Mas o que se pretende afirmar, com isso? Do que veio sendo escrito até aqui, já se pode notar que há mais de uma maneira pela qual se pode identificar a "presença" do ensaio no texto literário, em geral, e nos textos aqui estudados, em particular. Uma primeira abordagem possível, talvez a mais geral delas, consiste em operar com a noção de "teor" ensaístico.

Essa perspectiva tem a vantagem de permitir uma maior liberdade na identificação de traços do ensaio em textos e gêneros os mais diversos. Seja um diário, uma carta, um diálogo, um romance ou um trabalho acadêmico, a presença de marcas que são típicas da forma do ensaio, como a condução da reflexão de uma perspectiva marcadamente pessoal (presente, talvez, em um trabalho acadêmico), a ausência de regras fixas nas reflexões em curso (encontrada, por exemplo, no trecho em que um personagem de romance discorre ou reflete sobre algum tema) ou a imprecisão nas citações a outros autores (identificada, eventualmente, em uma carta), por exemplo, já permitiria identificar, nesses textos, um dado "teor" ensaístico. O mesmo valeria para as demais formas e gêneros. Não é exatamente incorreto falar de um "teor" diarístico ou epistolar quando se está a tratar de um romance, por exemplo, que apresente algum ou alguns elementos convencionalmente atribuídos ao gênero do diário ou da carta. No caso do *Livro do desassossego*, por exemplo, ainda que se trate de um conjunto de escritos de um heterônimo – na realidade, *do* semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares –, o que termina por conferir à obra o seu caráter ficcional (ou *semi*-ficcional, pelo menos), isso não impede, por si só, que se possa apontar e identificar, nela, um "teor" ensaístico. Nota-se, enfim, que, normalmente, nessa "abordagem", são considerados e tomados os aspectos formais do gênero

em questão. A desvantagem dessa perspectiva é o problema de ela poder ser considerada, no limite – ainda que válida e correta, até certo ponto –, teórica ou conceitualmente limitada.

Mas não é só por meio da ideia de ensaio como gênero que se pode identificar a sua presença em uma obra literária. Para compreender melhor em que sentido cabe falar de ensaio "para além" do plano estético e formal, cito, abaixo, outro interessante trecho, também de Massaud Moisés, no qual o pesquisador reforça a dimensão "extra-formal" do ensaio, ao postular a diferença entre o ensaio como *forma* e o ensaio como *atitude*:

> Por isso, talvez fosse o caso de distinguir o ensaio como *forma* em prosa, na esteira das lições de Montaigne e sucessores, do ensaio como *tom* ou *atitude*, isto é, como a disposição de espírito caracterizada pela liberdade crítica, mas que se efetiva onde quer que se encontre e de acordo com as mais variadas formas. No primeiro caso, o ensaio tende a impor-se como uma unidade de fundo e forma; no segundo, pode confundir-se com outras modalidades de expressão literária (ou paraliterária). Assim, a *Arte Poética* de Horácio, apesar de expressa em versos, poderia eventualmente pertencer ao reino do ensaio pelo tom pessoal assumido pelo autor, enquanto os escritos de Emerson ostentam as marcas gerais e notórias do ensaio como forma. Decerto, não é fácil separar as águas nesses casos, mas pode-se distinguir, *in extremis*, o ensaio como forma e o ensaio como tom. Parte considerável da confusão pode provir exatamente de alguns teóricos não admitirem distinção entre forma e atitude.
>
> A atitude ensaística pode ser encontrada em toda a parte onde haja livre exame – desde um diálogo em torno de assunto controvertido até uma enciclopédia acerca de sociedades tribais; ao passo que o ensaio como forma pressupõe o emprego maciço do livre exame. Num, o tom de ensaístico é fortuito; noutro, é o lugar-comum; um é regido pela lei do acaso, o outro obedece à intencionalidade. Quando atitude, manifesta-se por lampejos de livre-exame; quando forma, todo o corpo textual transpira livre-exame e as demais características que o tornam diverso de qualquer outra forma em prosa. (MOISÉS, 1990, p. 226)

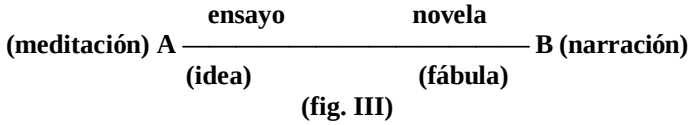
A ideia de ensaio como *atitude* permite, portanto, a ampliação dos possíveis sentidos, usos e aplicações do termo. A opção por essa palavra – "atitude" –, além disso, dificilmente poderia ser mais interessante: a postura ensaística envolve ao mesmo tempo a noção de certa *disposição* diante das coisas e de um determinado *posicionamento* ante o mundo – o que lembra muito o "espírito ensaístico" tal como formulado por Claire de Obaldia. O ensaio, assim, também pode ser encarado como uma categoria operativa das dimensões não formais da obra (suas intencionalidades éticas, por exemplo), justamente os planos do ensaio a partir dos quais também pretendo analisar comparativamente os textos Robert Musil e Fernando Pessoa. Isso permite, assim, a identificação de traços do ensaísmo – livre exame, não dogmatismo, ausência de necessidade de provar teses, não sistematicidade etc. – nas instâncias e "conceitos" que formam a "estrutura intelectual" das duas obras.

Outra maneira de abordar a questão da presença do ensaio em uma obra literária consiste em tomá-lo como um gênero que só existe como "puro" no plano da teoria. Nos textos concretos, reais, não é possível "separar", rigorosamente, os gêneros que o constituem, e que, efetivamente, nele se superpõem e se entrelaçam. É essa a perspectiva de José Luis Gómez-Martínez quando analisa, por exemplo, as relações entre o romance e o ensaio. Um e outro só podem ser considerados perfeitamente distintos de um ponto de vista teórico. Na prática, ambos são "contíguos", e as fronteiras entre ambos, porosas.

> En efecto, parece que, en el mundo teórico al menos, las diferencias entre ensayo y novela son lo suficientemente marcadas, como para que su clasificación en uno y otro género no dé lugar a dudas. En la realidad de las creaciones literarias, sin embargo, la situación es mucho más compleja (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 71)

Ele propõe, então, a ideia de uma gradação entre ambos por meio de um esquema deliberadamente simplificado, mas que tem a vantagem de ser didático, útil para expor de forma clara essa perspectiva. Outro ponto interessante por ele mencionado é que a ideia que se tem de um romance como mais ou menos ensaístico não é fixa; ela pode se modificar ao longo do tempo. Além disso, há obras que podem ser consideradas mais ou menos ensaísticas, ou mais ou menos "romanescas", a depender da perspectiva do observador. Segue, abaixo, o seu "diagrama":

> Pero antes de continuar desarrollando este aspecto [...] tracemos una línea (fig. III) en uno de cuyos extremos, "**A**", colocaremos la "meditación", "la idea"; en el extremo opuesto, "**B**", "la narración", "la fábula". En el punto "**A**" se situaría el concepto teórico de ensayo, y en el "**B**" el de novela (dejemos claro que estas consideraciones son tan solo una generalización que nos ayudará en el momento de localizar las obras literarias individuales. De ningún modo se pretende insinuar, por ejemplo, que pueda haber una novela sin ideas).



(fig. III)

> De acuerdo con esta interpretación, según el punto "**B**" se vaya desplazando hacia "**A**", la narración y la fábula irán perdiendo vigor, mientras que paulatinamente se concederá creciente énfasis a la meditación y a las ideas; y la novela, por lo tanto, se irá convirtiendo poco a poco en ensayo; el "yo" del narrador igualmente seguirá un proceso de identificación con el "yo" del autor. Considerada de este modo la proyección de novela a ensayo, dejan de tener sentido las polémicas sobre si una obra pertenece a uno u otro género literario. Em realidad, serán muy pocos los casos que puedan situarse en los extremos "**A**" y "**B**". (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 71)

De qualquer modo, a ideia de estabelecer uma diferença estanque entre o que há de ensaístico e o que há de romanesco em obras como *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego* pode ser considerada, a depender do propósito, uma atividade até certo ponto supérflua. Menos arriscado, sem sombra de dúvida, seria simplesmente pensar nos termos de uma gradação. Afinal, os dois casos são claros exemplos de experimentações estéticas nas quais se procura deliberadamente fundir elementos ensaísticos e literários. Nesse sentido, o problema dos limites da "atribuição" de uma característica formal de um gênero a outro torna-se, no limite, "secundária".

Apesar dessas considerações, como evitar o "problema" de confundir a "abertura estrutural" da forma ensaística com a tão característica abertura das formas literárias, em geral, e do romance, em particular? Como identificar se o caráter "não linear", por exemplo, de um determinado texto se explica pelo fato de se tratar de um dado típico do romance moderno (o emprego de uma técnica narrativa especial, por exemplo) ou pelo seu teor "ensaístico", por ser possível identificar, nele, uma "forte" presença da forma do ensaio? Essas indagações perdem em parte sua relevância crítica quando se considera que, na obra literária concreta, efetiva, o romanesco e o ensaístico são inseparáveis. Alguma cautela metodológica e teórica, contudo, não pode ser descartada. Se uma eventual característica for identificada no texto, caberia ao pesquisador precisar, com argumentos e descrições, as razões de ele considerar que ela se explica pela presença do ensaio, por exemplo, pelo fato de se tratar de um romance moderno de caráter experimental ou por qualquer outra razão. No caso das obras aqui estudadas – o romance de Musil, especialmente –, penso que o mais razoável seria concluir que as duas respostas se complementam. O ensaio é um dos meios privilegiados de exploração de uma obra que se caracteriza, por seus elementos e seu contexto, pelo intenso exercício da experimentação. Para ficarmos no exemplo mencionado, a ausência de linearidade relativa à forma do ensaio e um eventual caráter não linear atribuível à forma experimental do romance moderno, no fim das contas, terminariam, eventualmente, por convergir.

Outra maneira pela qual seria possível identificar eventuais características do ensaísmo em determinada obra se operaria, simplesmente, por meio de *analogias*. Analogias formais, estruturais e estéticas entre as obras e o ensaio; mas analogias, também, entre o ensaio como *atitude*, como espírito, por exemplo, e as "posturas" das personagens, o teor dos conceitos discutidos na obra e nos projetos literários dos autores e, até mesmo, a atitude de Musil e Pessoa como *autores* e criadores: todas elas são válidas. A importância heurística e os "perigos" das analogias, bem como os cuidados metodológicos que seu "uso" recomenda – que procuraram

ser aqui seguidos –, já foram bem apontados por Umberto Eco, no "clássico" *Obra aberta*:

> Está fora de dúvida que é perigoso estabelecer simples analogias; mas é igualmente perigoso recusar-se a individualizar certas relações por uma injustificada fobia às analogias, próprias dos espíritos simples ou das inteligências conservadoras. Gostaríamos de lembrar uma frase de Roman Jakobson: "Aqueles que se amedrontam facilmente com as analogias arriscadas, responderei que também detesto fazer analogias perigosas: mas adoro as analogias fecundas" (*Essais de linguistique générale*, Paris: Minuit, 1963, p. 38). Uma analogia deixa de ser indevida quando é colocada como ponto de partida para uma verificação ulterior: o problema agora consiste em reduzir os diversos fenômenos (estéticos e não) a modelos estruturais mais rigorosos para neles individuar não mais analogias, mas homologias de estrutura, similaridades estruturais. (ECO, 2015, p. 257)

É claro que um ensaio pode até ser "escrito" por um personagem, como é o caso de Ulrich e de outros tantos. Porém, nesses casos, estaremos de volta ao reino das criações ficcionais, e não, exatamente, no âmbito da prática ensaística direta e concreta. Haverá, naturalmente, traços da forma ensaística nesse discurso ficcional hipotético, e é bem possível que se tire bom proveito das reflexões já realizadas sobre o ensaio a fim de compreender algum ou alguns de seus aspectos específicos. Mesmo assim, no fim das contas, tratar-se-á de ficção. De qualquer modo, o "ensaísmo" das obras aqui analisadas a partir da reflexão teórica sobre o ensaio não se restringirá à sua dimensão formal. O ensaio enquanto princípio, seus significados e virtualidades epistemológicas e éticas, a "atitude" que ele inspira: tudo servirá de base para discutir os conceitos e características dos projetos estéticos de Musil e Pessoa.

Outro dado importante diz respeito à *forma* que Musil escolheu para exprimir o seu "projeto crítico-utópico" (CAUWER, 2010): a literatura, ou, precisamente, a combinação polilógica das formas literárias do romance e do ensaio. Ainda que o ensaio ocupe uma posição de grande importância no romance, deve-se ter em mente que Musil elegeu justamente a forma romanesca – à qual se articulam importantes elementos do ensaísmo – como meio de experimentação e pesquisa estética. Algo similar pode ser dito sobre o *Livro*.

Tendo em conta o até aqui exposto, o mais importante talvez seja destacar que, mesmo com essa exposição preliminar de algumas características das obras de Musil e Pessoa, já é possível entrever diversas possibilidades de aproximação, diálogo e contato entre estas *a partir* do ensaísmo – isso será retomado adiante, quando exporei o objetivo da pesquisa e a metodologia adotada. Antes de entrar nessas questões, contudo, considero importante dedicar alguma reflexão ao *momento* e o *ambiente* histórico e literário em que tanto Musil quanto Pessoa viveram e escreveram. Ainda que de universos culturais distintos – a Áustria do império Habsburgo e Portugal no início da vida republicana após o Regicídio –, tanto o autor austríaco quanto o português são considerados típicos representantes do modernismo. Que relações há

entre o momento histórico, estético e cultural em que eles viveram, o do modernismo, a emergência do ensaísmo nesse período e a importância central do ensaio nas suas poéticas? Veremos, de fato, que a simultaneidade dessas condições não é nada fortuita. Mais uma vez, são providenciais as palavras da pesquisadora Érica Gonçalves (2011a, p. 106): "Como forma autônoma e em constante devir, o ensaio atinge novo auge no início do XX, não por acaso no contexto de uma nova crise de valores – agora na já consolidada cultura burguesa". Crise essa refletida na poética, na estética e no caráter experimental das produções modernistas.

Tomemos como ponto de partida uma recorrência: o início do século XX é marcado por uma produção literária "repleta de personagens deslocados do sistema de valores em que nasceram", como "Malte Laurids Brigge, de Rilke, Hans Castorp, de Thomas Mann, Pasenow, de Herman Broch" (CAUWER, 2010, p. 43, tradução nossa); além de Ulrich, de Robert Musil, e Bernardo Soares, de Fernando Pessoa, que também são exemplos notáveis. A respeito desse último:

> O migrante, o desenraizado, o exilado, é não só um sujeito que se confronta com a cultura material objetiva da moderna sociedade, mas que se desvanece no mundo da racionalização moderna: um amanuense ou funcionário, alguém cujo mundo da vida foi empobrecido ao ponto de só viver de fato na consciência e na desmultiplicação compensatória de sujeitos, máscaras, não-eus, heterônimos, para recorrer enfim a Pessoa. (SILVESTRE, 2010, p. 474)

O fato de se "sentirem incapazes de assumir o rumo de suas próprias vidas e de não participarem da mentalidade moral vigente" não é fortuito (CAUWER, 2010, p. 43, tradução nossa). A ciência desse intervalo se desenvolveu bastante, produzindo importantes mudanças de mentalidade. A crença na razão e as noções de desenvolvimento e progresso histórico a ela associada eram fortemente criticadas no pensamento de Nietzsche e pelos representantes da Escola de Frankfurt. As Guerras Mundiais modificaram do modo radical a paisagem e o perfil do continente europeu, com repercussões nos diversos setores da vida social e cultural. "Os pontos de referência morais da época sofriam mudanças" (MEHIGAN, 2003, p. 109). Vivia-se um momento de grandes transformações, e a literatura, claro, não ficou de fora delas.

De acordo com Burton Pike (2007), um estudioso da obra de Musil, a sociedade europeia vê então o surgimento de uma literatura não mais atida a "destinos individuais" (MUSIL apud CASTRO, 2017, 2011a, 2011b, 2010), mas também marcada pela constante fragmentação, em todos os níveis da cultura e da vida, de uma época muito confusa, incerta e caótica. Daí a tendência de surgirem obras que parecem mais construções desordenadas e aleatórias que todos coerentes, com linhas narrativas claras e de desenvolvimento sequencial: "Muitas obras modernistas", por exemplo, quando terminam, acabam com "finais abertos,

adiados, ou são encerradas abruptamente, com um fim arbitrário que não conclui o que elas começaram" (PIKE, 2007, p. 358, tradução nossa). O autor traz, ainda, no mesmo parágrafo, os seguintes exemplos: *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, sem forma definida, "termina com o retorno do filho pródigo, cuja reconciliação entre eu e mundo havia apenas começado". *Andreas*, de Hofmannsthal, continua sendo um "fragmento sem qualquer resolução possível para o protagonista deslocado". Os três romances de Kafka são inacabados, tendo sido *O processo* "concluído aparentemente com um "acontecimento imprevisto, um *coup de théâtre*, em nada explicado". Em *O castelo*, K. nunca consegue acessar a construção, e a narrativa termina com uma frase incompleta. *Em busca do tempo perdido*, de Proust, "termina quando o narrador está prestes a começar a escrita do romance que o leitor acabou de ler à sua frente". *Ao farol*, de Virgínia Woolf, "encerra-se com a pincelada que completa a pintura abstrata de Lily Briscoe, mas não encerra os processos do romance". *Finnegans Wake*, de Joyce, é "cíclico", sendo a "frase final completada por sua outra metade, que inicia o romance".

As demandas formuladas em um ambiente literário que abraçava a experimentação formal no mesmo movimento em que recusava as convenções artísticas do século XIX revelavam preocupações que não se restringiam ao campo da estética. Algo que distingue, em geral, os escritores modernistas dos seus pares do século XIX é justamente uma inversão da lógica de criação que tinha na "ficção de realidades humanas", para utilizar a conhecida expressão de Ortega y Gasset ao se referir ao Romantismo e ao Realismo, a medida e o critério do que deveria ser considerado bom e belo em arte (ORTEGA Y GASSET, 1991). Não se trata mais de prover uma "moldura para a vida no retrato de uma obra de arte", que se mostra em sua face tipicamente representacional, mas de fixar "os processos típicos da vida moderna como desafios a serem resolvidos para além a obra, na vida mais que na arte" (PIKE, 2007, p. 355, tradução nossa). Nesse sentido, a literatura deixa de ser vista como um mero veículo ficcional de ideias e "realidades humanas", ou como um pretexto para a defesa de certa ideia – tenhamos em mente, por exemplo, o "romance de tese" –, para se tornar um veículo de busca e experimentação, tanto formal quanto ética – pensemos, aqui, no "romance ensaístico".

Ao "modelar possibilidades de ação, a crítica ética [assim como a literatura] buscou não só compreender as escolhas que os indivíduos fazem na vida e o valor relativo que atribuem a diferentes tipos de comportamento" (MEHIGAN, 2003, p. 109, tradução nossa). Além disso, a literatura "ofereceu a possibilidade de uma acomodação responsável, mas inteiramente livre e flexível, às novas circunstâncias da vida" (MEHIGAN, 2003, p. 110, tradução nossa). Ainda segundo Tim Mehigan (2003, p. 108-9, tradução nossa), essas percepções significam que, no âmbito da literatura,"a ética" – uma dimensão dúvida alguma

"importante do romance de Musil" e também no texto pessoano – "poderia ser tratada [...] como uma tentativa" de reflexão sobre "as condições cada vez mais complexas" da realidade. Ou seja, ela é muito mais "um modo de pensar que, em ocasiões particulares, convidava a reflexões de caráter pontual, do que um impulso universalizante que condiciona as formas de comportamento sob um 'imperativo categórico'" (MEHIGAN, 2003, p. 109, tradução nossa).

Assim como a segunda metade do século XVI, época em que Montaigne escreve os *Essais*, o estado de "crise" do início do XX está intimamente relacionado ao fôlego que o ensaio observa nesse período. Diante dessa "nova" ausência de referências, o clima era de experimentação estética, epistemológica e ética, e o ensaio, naturalmente, era uma forma com ótimas condições de prosperar nesse ambiente: "O estilo indireto e fragmentário [na literatura (romance, poesia etc.), havia inúmeras tentativas desse tipo] também era o mais adequado para expressar a condição de incerteza e de busca por novas respostas numa época em que insistir no pensamento sistemático deixava de fazer sentido" (CASTRO, 2011a, p. 106).

O ensaio, na sua feição moderna, surge dos interstícios da ciência, da arte e da filosofia, e se volta para a exploração de possibilidades e de um "conhecimento" que estas não podem oferecer em seus respectivos âmbitos internos. Como diz Musil no seu texto "Sobre o ensaio": "[...] é uma característica do ensaio que aquilo que tem de mais interno seja tão pouco traduzível para o pensamento conceitual quanto um poema em prosa" (MUSIL apud CASTRO, 2011a, p. 109). Essa noção é corroborada por Adorno (2003), que descreve como a ciência, ao dispensar a forma como algo indiferente à transmissão do conhecimento científico, considera erroneamente ser capaz de transmitir o "saber" propiciado pela literatura ou pelo ensaio – que, por sua vez, estão fundamentalmente ligados à forma em que se constituem.

Na literatura de língua alemã, é justamente quando o ensaio se incorpora à literatura, propiciando, por meio dessa combinação, novas configurações discursivas e estéticas. Como diz Érica Gonçalves (2011a, p. 106): "A necessidade de representar experiências vividas numa realidade transformada, aliada à mobilidade do estilo ensaístico garantem a incorporação dos novos temas à forma aberta da épica. É justamente nessa época que o ensaio começa a ganhar espaço no romance". Concluindo o raciocínio, ela complementa, ainda, que esse é um aspecto essencial identificado por Hugo Friedrich nos *Ensaios*, e conclui, na mesma passagem: "Esse aspecto da reflexão montaigniana, que Friedrich define como 'plástico', assegurou ao pensamento ensaístico, desde seu início, um lugar entre a poesia e a filosofia".

São essas as condições em que Musil e Pessoa viveram e escreveram, o que também corrobora e justifica uma abordagem que se proponha a analisar as dimensões do ensaio, *de um ponto de vista comparado*, em *O homem sem qualidades* e no *Livro do desassossego*.

Nesse sentido, argumento que o ensaio se "incorpora" nas obras dos *dois* autores – o que pode ser lido e cotejado em ambas – por meio de algumas "estratégias" que podem ser tidas por semelhantes, a despeito das flagrantes diferenças existentes entre os livros. Argumento, ainda, que não apenas é possível identificar nas *duas* obras a "presença" do ensaio na sua dimensão formal, ética e como modo de conhecimento, mas também que os caminhos pelos quais ele se manifesta, nos *dois* textos e projetos literários, se configuram, em muitos sentidos, de forma semelhante, quando não coincidente. De um lado, se na fortuna crítica de Musil (CAUWER, 2012; CASTRO, 2017, 2011a; PAYNE et al, 2007) – e mesmo já nos seus próprios escritos – já está presente a ideia de que o ensaio não é apenas um princípio construtivo, mas também ético e epistemológico, de outro, o tema – além de ganhar nova luz, através do exercício da comparação – ainda merece ser explorado em Pessoa; especialmente, em chave comparada com Musil. Assim, contando com o auxílio de pesquisas já desenvolvidas por outros estudiosos e comentadores da fortuna crítica tanto de Musil quanto de Pessoa, incluindo os até aqui citados – a fim de caracterizar, identificar e lançar luz sobre os aspectos e propriedades das duas obras que podem ser postos em diálogo com as virtualidades do ensaio –, desenvolvo uma *análise comparativa*, ponto a ponto, entre os modos pelos quais o ensaísmo se apresenta nos dois textos. Dessa maneira, os aspectos ensaísticos identificados e estudados no *Livro* poderão dialogar com e iluminar, de uma forma única – como nenhuma outra obra o faria –, os elementos do ensaio de *O homem sem qualidades*, enquanto que as reflexões sobre o ensaísmo em Musil poderão, também de um modo único, elucidar as dimensões ensaísticas da obra pessoana. Os *modos*, enfim, pelos quais suas obras dialogam com o ensaio (em especial, os aspectos e conceitos aqui analisados e privilegiados), como ele nelas se "apresenta", convergem e dialogam em diversos aspectos, mesmo a ponto de "coincidirem" em vários deles. Tais aspectos serão, assim, abordados comparativamente nas subseções da pesquisa.

Em outras palavras e desdobrando um pouco mais a ideia, posso definir o objetivo da seguinte maneira: por meio do *exame comparativo* – esse é o propósito da pesquisa – de vários capítulos e trechos das duas obras inacabadas, pretendo analisar como e em que sentidos três "níveis" basilares dos projetos literários de Musil e Pessoa "convergem" no modo como se relacionam com o ensaio, enquanto princípio formal, crítico e ético. O primeiro nível (1), portanto, é o "formal". A ideia aqui é entender como os aspectos estruturais das duas obras – sem esquecer a qualidade potencial, fragmentária, que as distingue – podem ser compreendidos nas suas relações com os traços propriamente formais e estéticos do ensaio; indicando, também, como essas relações que cada uma estabelece com o ensaio se apresentam

em cada livro, ou se comunicam entre si. O segundo "nível" (2) se volta para a ideia de ensaio como princípio epistemológico. Analisarei em que sentidos e em que instâncias literárias o ensaio "participa" de uma noção de literatura, presente tanto em Musil como em Pessoa, como meio crítico e de investigação, como o espaço por excelência de experimentação, a partir do qual novas configurações discursivas e perspectivas intelectuais podem se desenhar. Alguns elementos-chave, que apresentam a dupla condição de "temas" e "princípios organizadores", amplamente identificados pela fortuna crítica dos autores, nos dois livros, serão analisados em função do ensaísmo enquanto conhecimento e de suas características.

Já o terceiro "nível" (3) se relaciona com a dimensão ética do ensaísmo (ensaio como *atitude*, segundo Massaud Moisés; *princípio ético*, segundo Érica Gonçalves e outros). Trata-se de perceber o ensaio como atitude vital, como certo tipo disposição existencial. Argumento que a chamada postura ensaística, presente *tanto em Musil como em Pessoa*, se "manifesta", *nos dois casos*, em suas escolhas pela "vida literária", na opção de terem se tornado escritores: uma forma de manter sempre viva, e aberta, a exploração de novas possibilidades. Ambos devotaram sua vida às letras: uma radical dedicação, mesmo ao nível da "encarnação", à literatura. Argumento também, por fim, que *tanto Musil como Pessoa* viam na literatura – e de modo muito semelhante – um lugar de convergência entre conhecimento, atividade formal e modo de vida. Esses três aspectos funcionariam, para ambos, como um tripé de um coerente projeto ao mesmo tempo estético, intelectual e ético. Projetos esses, pretendo discutir, e sempre recorrendo à comparação, fundamentalmente relacionados às virtualidades – respectivamente estéticas, epistemológicas e éticas – do ensaio. Nesta pesquisa, cada um desses três níveis será contemplado, estudado e desenvolvido em uma seção específica.

A estrutura geral desta tese, portanto, se divide em seis seções, incluindo a introdução e a conclusão (Seções 1 e 6). De forma resumida, posso afirmar que ela obedece à seguinte organização: a Seção 2, de cunho teórico e metodológico, sobre o ensaio e o ensaísmo; a Seção de número 3, sobre os elementos ensaísticos de *O homem sem qualidades* e do *Livro do desassossego* em sua dimensão estética e formal – e, aqui, a ênfase recai nas obras –; a Seção 4, na qual exploro a presença das virtualidades epistemológicas do ensaio nos dois livros – com destaque para as personagens Ulrich e Bernardo Soares –; e, por fim, a Seção 5, que se volta mais especificamente para as relações entre os projetos literários de Musil e Pessoa e o ensaísmo, o que me leva a partir da dimensão ética do ensaio para elucidar comparativamente as suas posturas "intelectuais", ensaísticas, e como elas se "traduzem" na opção pela atividade literária. Descreverei, a partir de agora, como pretendo realizar essa tarefa, desdobrando de

modo mais detalhado o que pretendo realizar em cada uma das partes da pesquisa.

Como já afirmei, a Seção 2 é de caráter fundamentalmente teórico e metodológico. Ela se volta para o tema do ensaio e do ensaísmo. Inicialmente **(2.1)**, dedico-me a uma breve retomada da tradição ensaística desde Montaigne, com especial referência às tradições germânica e lusitana, às quais podem ser vinculados, respectivamente, Musil e Pessoa. O objetivo deste panorama é oferecer um parâmetro capaz de situar como o ensaio se relaciona com suas obras em função da tradição em que eles se inserem. Além disso, ele tem a função de ilustrar, com exemplos, as diversas formas pelas quais o ensaísmo vem sendo praticado desde o seu surgimento. Poetas, filósofos ou cientistas já consagrados, embora não seja primordialmente como ensaístas que costumem ser lembrados, o mais das vezes também escreveram ensaios. O objetivo é "mostrar" o ensaísmo em suas mais variadas manifestações: como ele foi praticado e compreendido.

A reconstrução da tradição do ensaio coincidirá, a certa altura, com a reconstrução do contexto estético-literário no qual se situam as produções dos dois autores: o modernismo literário do início do XX. A partir daqui, situarei as condições de surgimento das *duas* obras que constituem o *corpus* da pesquisa. Os modernismos vienense e português serão, assim, revisitados nos seus elos com o ensaísmo. Uma observação importante: ative-me ao contexto literário vienense não somente por sua reconhecida riqueza e por Musil ter sido um de seus expoentes, mas também porque a ideia de um modernismo austríaco envolveria a consideração das diversas nacionalidades do Império Austro-húngaro no início do XX – autores de língua alemã de origens tão distintas como Oskar Baum, Max Brod, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke (República Tcheca) ou Georg Lukács (Hungria) precisariam ser contemplados.

De qualquer modo, essa etapa da pesquisa será fundamental, na medida em que os grandes arcos de ligação que conectam os desenvolvimentos modernistas do fim do XIX e início do XX aos desdobramentos da tradição ensaística nesse período poderão ser traçados, analisados. A opção foi por um percurso que evidenciasse os paralelos entre esses dois âmbitos que definem e cercam as obras (o ambiente modernista e as práticas ensaísticas).

Ainda nesta Seção, **(2.2)** seguirei abordando o ensaio em suas várias dimensões e significados: sua estrutura, seus aspectos genéticos, constitutivos e sua posição relativa no sistema de gêneros. Uma reflexão sobre as condições de pesquisa em torno do ensaio, a questão de sua definição e, também, de sua caracterização, será desenvolvida. Além disso, diversos de seus traços serão discutidos: o seu caráter não exaustivo, os contrastes entre o tratado e o ensaio, o seu traço fundamentalmente subjetivo, a sua dimensão dialógica, a ausência de estrutura rígida, a sua função sugestiva, a diversidade de motivos e temas que tanto o define

etc.. Terei como base as referências de alguns estudiosos basilares sobre o tema, como José Luis Gómez-Martínez, Massaud Moisés, John Sullivan, Jean Starobinski, Christy Wampole, entre outros. Também a consagrada *Encyclopedia of the essay*, organizada por Tracy Chevalier, e o livro *El ensayo como gênero literário*, organizado por Salinas, serão utilizados – sem contar as reflexões sobre o ensaio desenvolvidas na fortuna crítica pesquisada, especialmente de Musil. Dada a abundância de referências sobre ensaio – problema sobre o qual discorrerei no corpo da tese –, considero que as referências levantadas serão suficientes para os fins deste trabalho, seja pela amplitude dos aspectos considerados, seja pela qualidade das cuidadosas pesquisas levada a cabo em cada um desses títulos. Até aqui, a meta é ter abordado e caracterizado o ensaio de forma clara, de um recorte tanto diacrônico (reconstrução da tradição do ensaísmo) como sincrônico (levantamento de suas características estruturais). Ao lado desses panoramas, por assim dizer, "narrativo" – tradição – e "descritivo" – elementos definidores – preliminares, abordarei também com mais detalhes a instância seguinte de contextualização do ensaio, a das suas já mencionadas dimensões ética, estética e epistemológica.

Na Subseção **(2.3)**, enfim, cada uma dessas três dimensões será analisada com base na contribuição de importantes pensadores do ensaio no século XX, a famosa "tríade teórica do ensaio" (PIRES, 2018). São eles Georg Lukács, Theodor Adorno e Max Bense. Autores de textos basilares sobre o tema, suas ideias sobre o ensaio foram desenvolvidas, respectivamente, em *A essência e a forma do ensaio* (1910), *O ensaio como forma* (1954) e *O ensaio e sua prosa* (1947). Além de uma breve discussão sobre o conceito de "forma" na teoria literária, analiso os principais pontos de suas contribuições. Esses textos se tornaram fundamentais porque, neles, não encontramos apenas uma caracterização do ensaio, mas também "explicações" e "interpretações" para o mesmo. Esse momento preliminar será imprescindível para os seguintes. Após a conclusão desta seção teórica e metodológica, darei início à análise das obras. Na Seção 3, assim, o objetivo é analisá-las no seu aspecto mais material, ou seja, em função da mencionada dimensão formal – estética – do ensaio.

A primeira parte dessa seção **(3.1)**, portanto, será dedicada à reconstrução da história das edições das duas obras e a algumas de suas implicações crítico-teóricas. Naturalmente, um panorama exaustivo desse levantamento extrapolaria os limites desta pesquisa. O objetivo é contextualizar as características formais dos livros em função das já mencionadas propriedades do ensaio. Características essas que só podem ser dadas a conhecer por meio da análise de suas "histórias editoriais": o fato de as obras apresentarem uma estrutura aberta, ensaística, aforística em muitos momentos; de terem sido postumamente organizadas, editadas e fixadas para o

público; de terem sido alvo de constante reelaboração por parte de Musil e Pessoa etc. Todos esses traços, como veremos, podem ser vistos a partir de seus pontos de diálogo com o ensaísmo, em geral, e com as características formais e estéticas do ensaio, em particular. Na segunda parte **(3.2)**, explorarei dois aspectos fundamentais das duas obras em suas relações com o gênero ensaístico: o seu caráter inacabado e sua condição fragmentária. Tanto *O homem sem qualidades* quanto o *Livro do desassossego* restaram incompletos, ainda que tenham sido escritos ao longo de toda a vida de seus autores. O problema do inacabamento é central tanto no projeto literário de Robert Musil como no de Fernando Pessoa. O objetivo é discorrer sobre os vários sentidos em que se pode chamar as obras de "inacabadas" – e, também, "fragmentárias" – em relação aos aspectos do ensaio. Ainda que essa semelhança entre as duas obras já tenha sido notada em artigos e ensaios (SILVESTRE, 2014; WALLEN, 2015) com outros escopos e propósitos, a análise aqui conduzida, partindo de uma caracterização geral do "inacabamento" dos dois projetos, investiga, nesta subseção, especificamente, e de um ponto de vista comparado, as suas possíveis relações com as características *do ensaio*.

Na subseção **(3.3)**, abordarei o importante conceito de "Utopia da exatidão", explorado no romance de Musil, em diálogo com a chamada "Ciência das sensações" pessoana, também presente no *Livro*. Ocorre que esses dois "conceitos" se relacionam, em vários sentidos, com o ensaio, na medida em que permitem uma análise objetiva (o reino razão, que Musil chama de *ratioid*) a esfera da emoção (o reino dos sentimentos, da arte, da ética, o *nicht-ratioid*). O ensaio, nesse sentido, viabiliza essa pretensão, pois combina o objetivo com o subjetivo. Para Musil:

> The essay lies between these two areas. It takes its form and method from science, its matter from art. … The essay seeks to establish an order. It presents not characters but a connection of thoughts, that is, a logical connection, and it proceeds from facts, like the natural sciences, to which the essay imparts an order. Except that these facts are not generally observable, and also their connections are in many cases only a singularity. There is no total solution, only a series of particular ones. (MUSIL, 1990, p. 48)

Quando se trata de "transferir a 'exatidão' permitida pelo ensaio" para a esfera do *nicht-ratioid*, procuro argumentar que *tanto Musil como Pessoa* encontraram no "modelo científico", na sua precisão, "a inspiração para tratar dos assuntos da alma" (CASTRO, 2011a). É muito importante deixar claro que, da ciência, *os dois autores* retiram a busca pela objetividade, sendo críticos à premissa cientificista de que esta estaria em condições de alcançar algo como uma verdade absoluta. São recorrentes, assim, as metáforas de precisão e exatidão presentes no exercício de analisar a alma e a mundo do sentimento. Se o próprio Ulrich é um matemático, o que já o liga de pronto ao universo científico, Soares realiza

propriamente, na escritura, uma (auto)análise das sensações. Em Pessoa, aliás, vale a pena lembrar que a "doutrina das sensações" é pensada como uma "ciência". José Gil, comentando a obra pessoana, afirma que, para o português "[...] é preciso analisar as sensações, [...] [pois elas] desdobram um espaço próprio que só pode ser apreendido se o espaço e o tempo normais tiverem já deixado de impor sua dominação" (GIL apud BEZERRA, 2008, p. 49). A análise das sensações configura exatamente essa possibilidade, a de alguma liberdade diante dos conceitos e ideias disponíveis, que já predeterminam pensamentos, sentidos e formas de sentir: "É preciso criar a ciência futura das sensações, fundar a objetividade investigando os princípios de método mais adequados" (PESSOA apud BEZERRA, 2008, p. 49).

Também discuto e contextualizo inicialmente, nessa subseção, as funções e as possíveis razões de Musil conceber seu projeto crítico-estético em termos de *utopias*. As utopias são sugeridas, no romance, como terapias (CAUWER, 2012). Para ele, utopias são apenas possibilidades (isso será analisado no corpo da tese) que ainda não se "libertaram" das condições que as impedem de ser concretizar – caso contrário, afirma Musil, elas seriam apenas impossibilidades (MUSIL, 2015). Cada uma das utopias está ligada a um conjunto de reflexões, temas, motivos e mesmo episódios narrativos específicos. O mapa das relações entre esses elementos e suas respectivas utopias, embora não seja o foco desta pesquisa, será minimamente traçado e discutido. Os estudos de Stijn de Cauwer (2012, 2010) são fonte de pesquisa especialmente valiosa nas análises que contribuem para esta pesquisa comparada.

Em geral, essa questão pode ser abordada, segundo esse pesquisador, de duas formas: uma delas toma as utopias como "conceitos livres", como chaves de leitura autônomas, elementos de projetos utópicos "independentes", válidos por si sós. A outra abordagem consiste em considerá-las a partir de suas relações recíprocas. Elas são, então, pensadas como uma *sequência, uma gradação* – uma série na qual uma sucederia a anterior em função de um progressivo alcance, dispostas em passos ou estágios –, ou como uma *hierarquia* – trata-se de um único e integral projeto utópico, organizado verticalmente por utopias com diferentes graus de profundidade e "importância" (CAUWER, 2012). De qualquer modo, o meu foco recai somente nas utopias diretamente mencionadas no romance: a Utopia da vida exata, a Utopia do ensaísmo e a Utopia da "outra condição". Para além delas, contudo, é possível afirmar que há dimensões, ecos, intenções e mesmo outras "propostas utópicas" espalhadas no romance, com graus de definição e abrangência variados (CAUWER, 2012). Mesmo nas partes não publicadas – o famoso espólio de Musil – há esboços de outras utopias. Verifico, por fim, que também cabe falar em dimensões utópicas no *Livro do desassossego*. Procuro discorrer sobre as relações entre elas, nas duas obras, e o ensaísmo. Adorno (2003) também enxergou, no en-

saio, um caráter utópico.

O ponto de partida da Seção 4 é a dimensão do ensaio como forma de conhecimento. A ênfase recai sobre a comparação entre os tipos de "investigações" conduzidas por Ulrich e Bernardo Soares em suas "explorações intelectuais", que podem ser aproximadas da noção de ensaio como *atitude* crítica. Nesta leitura, ambos são movidos por uma atitude de busca, de pesquisa, que poderia ser muito bem associada a alguns elementos principais do ensaio. O objetivo da Subseção **(4.1)** é, portanto, aproximar Ulrich e Bernardo Soares do ensaísmo por meio da comparação entre suas "atitudes ensaísticas" e a que pode ser identificada em Montaigne. O foco se desloca, assim, para os "protagonistas". O motivo desse deslocamento é simples: enquanto personagens que procuram, sob diversos aspectos, "respostas" para os desafios que enfrentam, ou simplesmente tentam lidar com a realidades em que se situam, tanto Ulrich como Soares terminam por buscá-las de uma maneira que pode ser considerada fundamentalmente ensaística. Há diversas semelhanças, nesse sentido, entre seus caminhos e o de Montaigne, entre os modos pelos quais eles realizam suas "aventuras intelectuais", suas "autoinvestigações" – Érica Gonçalves (2011b) e outros já identificaram alguns pontos de contato entre Musil e Montaigne; trago, também, à discussão, à cena, o caso de Soares, articulando dinamicamente os três, tocando em diversos pontos. Os aspectos aqui levantados sobre Montaigne servem, assim, para iluminar elementos do ensaísmo que são importantes na análise comparada entre Musil e Pessoa. Com efeito, a consideração do contexto de "surgimento" do ensaio e de algumas características da "postura" de Montaigne podem ser capazes de indicar aspectos do gênero de grande valor para esta pesquisa. São exemplos dessas convergências, nos três casos: a ausência de "qualidades" que tanto os caracteriza, o *topos* do isolamento e da solidão, o esforço de autoinvestigação, a "coincidência" da morte dos pais etc.

Veja-se o caso da ausência de "qualidades". Um indivíduo sem qualidades é alguém que não participa das rotinas da sociedade e não comunga dos seus valores. Não dispõe das qualidades coletivamente endossadas e estimuladas – atributos privilegiados, uma função ou profissão definida etc. Se pensarmos em Montaigne, veremos que, ano de 1571, aos 38 anos de idade, ele resolve abandonar a função que ocupava como magistrado para se isolar na propriedade de sua família (ARAÚJO, 2013). O domínio senhorial do avô, adquirido em fins do século XV, vai ser então sua morada por praticamente todo o restante de sua vida. Ele passará a maior parte do tempo na famosa torre do castelo, dedicando o tempo que lhe resta "às doutas musas", como está inscrito numa das vigas de sustentação no teto da torre.

Esse gesto de retirada da sociedade, de abandono das coisas e das relações mundanas,

tornou-se um verdadeiro símbolo, um dos mais lembrados quando se fala de Montaigne. O filósofo desejava antes de tudo criar as condições para se dedicar a si mesmo, almejava o sossego de uma vida desimpedida e simples, na qual o exercício da escrita e o "ócio letrado" passariam a ocupar os seus dias. Sua terra e a gestão de suas posses passam então a ser seus únicos compromissos concretos, ao lado da entrega ao mundo intelectual:

> [...] ele se recolhe à vida privada, e daí em diante sua atividade externa restringe-se à defesa de seu patrimônio. Administra-o com prudência, sem medo nem rigidez, por vezes cedendo um pouco, com espírito e sem uso da força, mas de modo firme e resoluto (AUERBACH, 2010, p. 10).

Essa decisão de Montaigne se inscrevia no registro da tradição clássica do *otium cum litteris*, que vem de autores como Sêneca e Cícero: ou seja, o de uma vida dedicada ao cultivo do espírito. Ele abandona a "servidão dos cargos públicos" para entregar-se a seus próprios sossego e tranquilidade. Para dedicar-se, enfim, a si mesmo (ARAÚJO, 2013).

O isolamento, nessa chave, remete a um movimento, por assim dizer, metodológico do ensaio, semelhante ao de Montaigne. Identificada com um dos momentos mais significativos de sua "história", que foi o do próprio Montaigne quando da elaboração de seus *Ensaios*, a atitude do isolamento possui um caráter especialmente simbólico quando se pensa na construção de uma reflexão idiossincrática, pessoal e original. Dedicar-se ao ensaio é, em uma medida significativa, "desligar-se do mundo", "isolar-se da realidade comum", quando menos no sentido de que o ensaísta se afasta das metodologias compartilhadas, dos caminhos coletivos de reflexão, para "desbravar", ao menos parcialmente, uma trilha que possa chamar de sua, que possua a marca de sua personalidade. O isolamento de Montaigne na sua propriedade, em Bordeaux, não parece, nesse sentido, um mero capricho aristocrático. Esse afastamento profilático e metódico possui uma importante função heurística. Tal postura, que pode ser intimamente relacionada ao ensaísmo, como pretendo explorar, pode ser encontrada tanto em Ulrich como em Soares. Ambos se isolam em suas rotinas, em suas vidas. Ambos se apartam do ruído da vida social, da rua, e mesmo, numa formulação um tanto exótica, mas profundamente significativa, da "realidade", como afirma Ulrich. Pretendo explorar esse isolamento verificado nos dois personagens na chave do que se pode chamar de uma postura ensaística, analisando trechos em confronto com as reflexões teóricas sobre ensaio.

Nesse sentido, é sintomático que Ulrich e Soares, como "indivíduos sem qualidades", sejam rotulados de "inseguros na vida". Ocorre que, para Ulrich, ser acusado de inseguro pode significar apenas uma insatisfação diante das "seguranças" disponíveis. Além disso, é possível verificar claramente, neles, o mesmo padrão de afastamento da realidade, o desligamento da

vida concreta, real, em busca de uma "vida possível" – que, na prática, se traduz na condição de isolamento para explorar outras possibilidades e, também, a si mesmo. Nos dois casos, essa atitude ensaística coloca-se como um espaço de reconstrução – utópica – da realidade. A atitude ensaística envolve a construção de um mundo possível – sonho, reflexões – paralelo ao mundo real, capaz de oferecer uma perspectiva análoga à do ensaio.

Diante da situação em que se encontram, ambos se desqualificam como "homens com qualidades" para enxergar no isolamento uma forma de "recuo", um apartar-se de tudo e de todos. O isolamento leva Soares a abrir uma janela para dentro de si, a tornar-se um espectador de si mesmo. Ulrich, por sua vez, resolve afastar-se de tudo para voltar-se para si mesmo, compreender-se, "tirar férias da vida", a fim de encontrar um sentido e um rumo no qual pudesse empregar suas energias – aspecto basilar do romance, bastante identificado na fortuna crítica. Essa recusa a qualquer tipo de participação está exemplificada em várias passagens, como teremos condições de analisar no próprio trabalho. No caso de Soares: "Em criança passara isoladamente. Nada o aproximou nunca nem de amigos nem de amantes. Escrevo triste no meu quarto, sozinho como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei". Em outra passagem: "São horas talvez de eu fazer o único esforço de olhar para a minha vida. Vejo-me no meio de um deserto imenso. Surjo do que ontem internamente fui, procuro explicar a mim próprio como cheguei aqui" (PESSOA, 2011, p. 19). Ulrich, como veremos, resolve abandonar suas profissões e relações a fim de ocupar-se com seus próprios sentimentos, condições e "qualidades", buscando compreendê-los. Esses e outros temas serão desdobrados na própria Subseção.

Na Subseção **(4.2)**, analisarei dois elementos fundamentais que formam a "estrutura intelectual" dos livros de Musil e Pessoa: respectivamente, o *senso de possibilidade* e o *sonho*. O conceito-chave em Musil, tanto para a economia do romance quanto para um grande número de estudos que o submeteram a variadas formas de interpretação, é introduzido já no título do importante Capítulo 4: "Se existe senso de realidade, tem de haver senso de possibilidade". *Möglichkeitsinn*, ou senso de possibilidade, pode ser descrito, simplesmente, como a capacidade de imaginar alternativas à realidade estabelecida. Esse conceito possui um valor central no romance e no projeto literário como um todo de Robert Musil.

O senso de possibilidade e a revisão a que ele conduz – "pensar aquilo que poderia ser" – podem ser pensados nos termos de um posicionamento ético e crítico diante da vida, com implicações nas próprias noções de conhecimento, identidade e moralidade. A literatura, já na definição de Aristóteles, é antes o espaço do possível que do real: o verossímil é preferível ao "verdadeiro". "O ensaio, quando se incorpora ao literário, oferece a possibilidade de garantir

alguma dimensão de objetividade, ainda que não com o mesmo *status* universalizante do conhecimento científico, às 'reflexões' morais mobilizadas no campo da arte, tradicionalmente associado ao irracional, ao intuitivo e ao sentimental" (CASTRO, 2011b, p. 84). Trazer à dimensão do conhecimento, ainda que do conhecimento específico, aberto e não linear viabilizado pelo ensaio; e explorar o potencial da literatura na busca por valores fundamentais – não no sentido de um conjunto de valores primordiais, específicos, mas daqueles que melhor atendem às aspirações pessoais do indivíduo, fundamentais *para o* indivíduo – deve ser considerado um dos grandes propósitos do projeto de Musil.

A ideia é elaborar uma ética aberta e maleável, que, preservando a sua força e o seu potencial transformador, tem no senso de possibilidade o seu princípio mais elementar. Uma ética que conduz a uma busca permanente, e oposta à ideia de moralidade como um conjunto de noções e regras fixas: "Essas noções levam pois a não ver mais na norma moral a calma dos estatutos rígidos, mas um equilíbrio móvel, que exige a todo momento atos que o renovem" (MUSIL, 2006, p. 40). É muito importante destacar, logo aqui, que da mesma maneira que o ensaio, embora aberto e flexível, não pode ser acusado de "falta de ponto de vista", também a ética a que ele conduz não pode ser simplificada ou rejeitada como puro relativismo. Pelo contrário, trata-se de um veículo e de uma ética que, por sua própria efetividade, já realizam uma crítica radical à "filosofia do saber absoluto", como nos diz Adorno:

> Quanto o ensaio é acusado de falta de ponto de vista e relativismo, porque não reconhece nenhum ponto de vista externo a si mesmo, o que está em jogo é justamente aquela concepção de verdade como algo "pronto e acabado", como uma hierarquia de conceitos, concepção destruída por Hegel, que não gostava de pontos de vista: aqui o ensaio toca o seu extremo, a filosofia do saber absoluto. Ele gostaria de poder curar o pensamento de sua arbitrariedade, ao incorporá-lo de modo reflexionante ao próprio procedimento, em vez de mascará-la como imediatidade. (ADORNO, 2003, p. 38)

Os valores, reoxigenados com um novo impulso ético – por meio do ensaio –, opõem-se à norma e à fixidez dos sistemas morais regulados pela mesma lógica que rege a produção do conhecimento científico. Essa oposição, identificada por Adorno, reforça o traço do ensaio que justifica uma ética sem um ideal último, sem uma promessa de felicidade fácil e única, ainda que, ao mesmo tempo, não seja de cunho relativista:

> O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados. (ADORNO, 2003, p. 30)

Já o sonho, a importância conferida aos processos oníricos e às suas características, é um elemento fundamental do *Livro do desassossego*, e também pode ser associado, no sentido aqui explorado, ao ensaísmo. O sonho é, assim, um análogo do senso de possibilidade no romance de Musil, pois ganha a função de "espaço" de imaginação de possibilidades, além de poder ser visto, também, como *atitude*, espírito e postura de vida, como será discutido com maior profundidade posteriormente. O sonho permite, enfim, a visualização de realidades antes não imaginadas, favorece a combinação de fragmentos do real em formas e corpos "impossíveis" no mundo empírico. A entrega às possibilidades do universo onírico produz como consequência uma relativização da "realidade", que passa a ser considerada apenas mais uma entre os planos possíveis da existência. A sensibilidade às potencialidades do sonho desperta, também, no sonhador, a consciência de que uma dada realidade poderia, perfeitamente, assumir outra configuração, outra disposição. O sonho é o lugar do possível, do intercambiável e da liberdade. Soares é um sonhador empedernido, sonha mais do que "vive", ou vive no sonho, como demonstram inúmeros trechos do *Livro*.

Senso de possibilidade e o *sonho* são, assim, elementos centrais da autoinvestigação realizada por Ulrich e Bernardo Soares. É importante destacar que cada um adota, em sua trajetória, "métodos" de investigação específicos, dos quais o ensaio – como *atitude*, sobretudo – pode ser aproximado. Enquanto Ulrich procura, em sua "aventura intelectual" (CASTRO, 2011b) de um ano, descobrir em que melhor empregar suas próprias qualidades – associando essa busca àquilo que é definido no livro, ao menos em um primeiro momento, como "senso de possibilidade" –, Soares dedica-se a uma longa "exploração" das sensações que, por meio do "sonho", e às vezes do exercício consciente do ato de sonhar, ou devanear, encontra caminhos e ressonâncias impossíveis de serem vislumbradas dentro de uma lógica racional. O "senso de possibilidade" e o "sonho" colocam-se, desse modo, como estratégias distintas de investigação, como construções de "realidades suspensas", alternativas, em função das quais o "real" pode ser mensurado, dimensionado. Não é outro o sentido do intuito de Ulrich de conduzir o que ele chama de uma "vida hipotética" (MUSIL, 2015). Nos dois casos, esses dois elementos cumprem a função de questionamento, busca e investigação, e guardam muitas relações com o ensaísmo, como pretendo demonstrar. Essa é uma das formas pelas quais o ensaísmo se relaciona com suas poéticas. *Senso de possibilidade* e *sonho* serão, portanto, explorados, de uma perspectiva comparada, a partir de suas virtualidades ensaísticas.

Na última parte desta Seção 4 **(4.3)**, pretendo explorar a relação entre outros dois conceitos fundamentais nas duas obras em suas relações com o ensaio: são eles a *Utopia do*

ensaísmo e o *Sensacionismo* pessoano, tal como este se manifesta no *Livro do desassossego*. Termo explicitamente cunhado por Musil, a utopia do ensaísmo consiste na busca pela capacidade de *performar* uma existência como um próprio ensaio que se escreve a si mesmo, uma prática que inclua a vivência experimental, voltada para a exploração de todas as possibilidades, tal qual o ensaio. "O ritmo dos pensamentos de Ulrich é pautado por esse 'perder-se por aí' do ensaio; o mundo dos eventos lhe serve de ponto de partida para que ele chegue às conclusões mais inesperadas. Não é por acaso que o narrador o define como um caráter 'ensaístico': ele se anima pelo que vê ou vivencia; não reflete de modo causal, mas sim associativo, obedecendo a um fluxo de pensamento muito mais sinfônico que arquitetônico" (CASTRO, 2010, p. 94). O próprio Musil descreve essa atitude: "Mais ou menos como um ensaio examina um assunto de muitos lados em seus vários capítulos, sem o analisar inteiro [...] ele acreditava ver e tratar corretamente o mundo e a própria vida" (MUSIL apud CASTRO, 2011b, p. 85). O ensaio se mostra, assim, como o fundamento de um modo de encarar a vida, distinto daqueles pautados pela ciência ou pela arte.

A ideia por trás desse raciocínio se relaciona ao fato de que Musil se coloca contra um estado de coisas no qual as forças e condições do mundo externo definem a personalidade. Isso é discutido no seu ensaio, "A Europa desamparada", mencionado por Érica Gonçalves (2010). Para Musil, "o homem teria perdido a capacidade de se modificar. Tornou-se uma 'massa moldável' por fenômenos que são estranhos à suas inclinações mais pessoais". Tornou-se um indivíduo com qualidades, mas que lhes são alheias. Ademais, ele tem "a falsa impressão de viver numa realidade ordenada pois está habituado a ela e ao que lhe foi imposto pelas contingências" (CASTRO, 2011a; 2010, p. 92). Os valores e conceitos "prontos" lhe servem como categorias organizadoras da experiência, da identidade e, ainda, das ações.

A atitude de revisão de uma moral fixa, engessada, verificada em Soares, também pode ser relacionada ao ensaísmo. Soares também tem consciência do quanto o indivíduo teria se tornado uma "massa moldável", dispondo de categorias "prontas" para organizar suas identidade e moralidade – lembremos de sua busca constante na permanente (auto)análise. Da mesma forma que a utopia do ensaísmo pode ser considerada uma expressão do *senso de possibilidade*, também o Sensacionismo pessoano – tal como se manifesta no *Livro* –, pode ser considerado uma expressão do *sonho*. A "máxima" sensacionista do "viver tudo de todas as maneiras" configura um horizonte utópico que se exprime, para Soares, como um "viver permanentemente em sonho", o que muito se assemelha à atitude de Ulrich de viver uma "história das ideias no lugar de uma história do mundo" (MUSIL apud CASTRO, 2010, p. 96); viver como um "ensaio vivo, de carne", enfim. Soares, por meio do sonho, "vive de todas

as maneiras", consegue transformar-se, simultaneamente, em homem, mulher e pequeno animal de passeio – vários trechos demonstram isso. Consegue se desprender, literalmente, da grande ilusão compartilhada que a maioria costumou chamar de "realidade". O Sensacionismo pessoano, além disso, ao postular que a única realidade são as sensações, promove a relativização dos conceitos e valores com que os indivíduos sempre se acostumaram a se pensar.

Soares parece fazer o mesmo diagnóstico de Musil, ao identificar, como já mencionado, um estado de coisas em que valores e categorias prontas norteiam a percepção do indivíduo moderno sobre suas experiências, identidade e moralidade. Soares diz, por exemplo: "irrita-me a felicidade de todos esses homens que não sabem que são infelizes" (PESSOA, 2011, Trecho 313, p. 200). A vida do homem comum é cheia de tudo quanto constituiria uma série de angústias para uma sensibilidade verdadeira. "A vida, para a maioria dos homens, é uma maçada sem dar por isso" (PESSOA, 2011, Trecho 405, p. 210). Inconscientes do próprio sofrimento, obtusos quanto ao resto, são o oposto de Soares – e de Ulrich. É muito interessante perceber o modo como a realidade, para Soares, também se constitui como apenas uma entre as várias formas sob as quais a experiência (e as sensações) pode ser organizada. Utiliza, ainda, a mesma metáfora do "ator no palco", empregada por Musil: "O mundo exterior existe como um actor num palco: está lá mas é outra coisa" (PESSOA, 2011, Trecho 383, p. 200). Além disso, Soares percebe o seu pensamento, também, como sinfônico: "Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, tímbales e tambores, dentro de mim. Só me conheço como sinfonia" (PESSOA, 2011, Trecho 310, p. 169). São várias as possibilidades de analisar o sensacionismo, assim, como uma forma de ensaísmo, no *Livro do desassossego*.

Tanto a Utopia do ensaísmo quanto o Sensacionismo exploram esse lugar em seus horizontes: a possibilidade de viver *todo* o possível. Como projetos utópicos – éticos e estéticos –, ambos se aproximam dessa marca do ensaio que é a exploração de múltiplas possibilidades, sem nunca adotar alguma delas de modo definitivo, o que termina por ser uma maneira, também, de pretender "vivê-las todas". Nesse sentido, um e outro podem ser lidos a partir de diversas analogias com os traços do ensaísmo, e, portanto, podem ser aproximados enquanto elementos que se encontram em um mesmo gesto reflexivo.

Na primeira parte da Seção 5 **(5.1)**, discuto como *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego* podem ser compreendidos nos termos da noção de *livro-vida*: obras que acompanham os autores durante longos períodos. Musil e Pessoa viveram a mesma circunstância de elaborarem e reelaborarem indefinidamente o material de seus "livros" por um

período de mais de vinte anos, sem que tenha sido possível encontrar um final, ou mesmo uma forma final, para eles. Mesmo considerando que eles são inacabados mais no sentido de "sem fim" que no de "não terminados" (PIKE, 2007, p. 365, tradução nossa), a questão fundamental é que os dois autores deixaram um espólio gigantesco, composto de planos incompletos, papéis e notas avulsas sem qualquer ordem ou ligação necessária que os aglutinasse numa forma definitiva. Essa atitude pode ser relacionada à do ensaísmo no sentido de que o ensaio não prevê, necessariamente, uma conclusão, um término cabal para as reflexões postas em movimento. A atitude de uma dedicação incomum e integral à literatura, observada tanto em Musil quanto em Pessoa, pode ser vista como ensaística, portanto, se compreendida sob a forma de uma "escrita infinita": uma atividade que não se encerra, e só cessa com o advento inevitável da morte dos escritores.

Na subseção seguinte **(5.2)**, dedico-me a outro importante elemento presente nas duas obras, também muito ligado ao ensaísmo. Trata-se da defesa de um sentido experimental para a literatura. Enquanto Adorno afirma que quem compõe ensaisticamente o faz experimentando (ADORNO, 2003), percebemos que tanto Musil quanto Pessoa compreendem a escrita antes de tudo como um método experimental. A referência ao onírico (ao Livro-sonho) é importante por Pessoa entender e teorizar o sonho como uma "maneira laboratorial de objetivar as sensações" (BEZERRA, 2008, p. 55). Analogamente, as ideias que percorrem o *Livro do desassossego* podem ser tidas por hipóteses que Pessoa desejou testar, "colando-as ao seu protagonista para ver o que disso resultaria". Este método experimental, como se Pessoa fosse um "cientista da alma", foi por ele utilizado diversas vezes, nos quadros de sua "ciência das sensações", como será discutido em vários fragmentos. O escritor, assim, não deve ser confundido com um cientista objetivo, e sim como aquele cientista de uma "ciência futura que terá um escrúpulo especial pela sua própria vida interior". Já Musil atribuía uma função central à ciência, afirmando: "É de se pensar que conduzimos muito irracionalmente nossos assuntos humanos, se não os atacamos conforme a ciência [...]" (MUSIL apud CASTRO, 2011a, p. 112).

Nessa linha de reflexão, os dois encontraram na perspectiva científica – basicamente na sua precisão e em seu caráter experimental –, como já foi mencionado, uma maneira de compreender os assuntos do amor, da ética e da arte (os assuntos, enfim, da subjetividade). No âmbito das próprias obras, Ulrich experimenta sistematicamente seus próprios pensamentos – ele *vive*, por assim dizer, neles –, de modo muito semelhante a Soares, que também tem sua existência pautada pela exploração das sensações. Em Pessoa, vale a pena lembrar que a "doutrina das sensações" é tomada como uma ciência. José Gil, comentando a obra pessoana, afirma que, para o português, "é preciso analisar as sensações" (GIL apud BEZERRA, 2008, p.

48), como uma forma de alcançar a autonomia frente às categorias disponíveis. Soares coloca, ainda: "É preciso criar a ciência futura das sensações, fundar a objetividade investigando os princípios de método mais adequados. Esta ciência é a ciência do sonho" (PESSOA apud BEZERRA 2008, p. 50). Veremos como a ideia de exploração de possibilidades, portanto, pode ser analisada, comparativamente, nas duas obras, em função do caráter tipicamente exploratório do ensaio.

A última parte da seção **(5.3)**, por fim, se volta para o desafio de pensar possíveis respostas alcançadas por Musil e Pessoa ao "fim" de suas longas e complexas explorações estéticas e, no sentido aqui colocado, ensaísticas. Até onde eles chegaram? Como cada um dos dois, ao fim e ao cabo, formulou uma maneira de equacionar os desafios que enfrentaram? Sem afirmar cabalmente que os "conceitos" aqui discutidos devem ser vistos como "respostas finais" encontradas pelos autores, pode-se sugerir, ao mesmo tempo, que ambas podem ser consideradas atitudes ético-estéticas, de cunho utópico, que fundamentam a ideia de uma ética sempre aberta e renovável, e que inclui a multiplicidade, a pluralidade e a permanente investigação de novas condições, valores e possibilidades – daí porque tanto podem ser aproximadas do ensaio como *atitude*. Mas que conceitos são esses? São, precisamente, a chamada *Utopia da outra condição*, no caso de Musil, e a *heteronímia*, em Pessoa.

Essas alternativas não são estágios finais efetivamente passíveis de serem alcançados, mas processos constantes a cuja constituição e "consecução" o ensaísmo pode ser associado. Sugere-se, aqui, que a ideia de ensaísmo como atitude ou forma de vida pode ser pensada como um elemento-base para iluminar comparativamente tanto da Utopia da "outra condição" quanto a heteronímia (curioso que Pessoa se refira a uma "quarta dimensão" em seus escritos, relativa ao plano das "ficções do interlúdio", da heteronímia). A utopia última de Musil consiste na busca por uma vida "plena", mas que sempre é ensaisticamente concebida e buscada, a partir das explorações do misticismo – os estudos de alguns pesquisadores de Musil, como Érica Gonçalves (2017), Stijn de Cauwer (2012) e outros, também auxiliarão nessa parte das análises. A heteronímia pessoana, como um "modo de vida/criação" – no qual ética e estética se fundem – permite a pluralidade de visões díspares, a multiplicidade e o permanente dinamismo. Nesse sentido, uma e outra podem ser aproximadas da ideia de espírito ensaístico.

O ensaio como meio para atingir essas utopias é talvez a ferramenta mais utilizada pelos dois autores nas suas buscas por uma forma de vida que implica uma postura ativa, investigadora e ampliadora da potência ética; e que, ao mesmo tempo, não seja prescritiva, redentora ou simplesmente finalística. A esse respeito, são interessantes as colocações de professora de literatura Susanne Klingenstein (2014) em um seminário realizado no Goethe

Institut de Boston, ao discutir alguns temas centrais da primeira parte de *O homem sem qualidades*, propõe uma reflexão muito representativa da tensão entre vida e literatura que marcou a trajetória do autor austríaco – e, diria, também de Pessoa. Conhecendo a sua vida, afirma ela, e os acontecimentos que cercam a sua morte (exílio, penúria, solidão), algumas perguntas surgem em toda a sua provocação crítica. "Qual é o sentido de sacrificar uma vida para escrever um romance? Qual a razão de ser de uma dedicação de mais de vinte anos a uma obra que restou inacabada? De outro lado, nós, os leitores, por que dedicamos tanto tempo de nossas vidas à visitação dessas obras? São obras de difícil compreensão, frustrantes, não contém qualquer resposta – apenas perguntas – e não oferecem um sentido preciso de direção. Por que não simplesmente deixar a leitura de lado e sair da biblioteca para vivermos nossas vidas?". Para Musil e Pessoa, dedicar-se à literatura não era sinônimo de morte, negação ou esterilidade – como se a vida imersa na escrita e nos livros significasse o oposto de viver *realmente*, como se isso representasse, antes de tudo, uma "perda" de tempo –, mas de um mergulho ainda mais intenso nas diversas possibilidades e no dinamismo da vida.

Para finalizar essa introdução que já se alonga, considero, ainda, alguns pontos. Em primeiro lugar, um breve comentário sobre a posição do ensaio na própria academia. Já mencionei que, embora seja possível encontrar diversos estudos na linguística, na literatura e na filosofia – ou em outros campos – sobre o ensaio ou que tomem textos ensaísticos como objeto de estudos, o reconhecimento do ensaio como veículo legítimo e próprio de mediação e legitimação do saber acadêmico não é um valor unânime.

Mesmo assim, não deixa de ser curioso que o ensaio, embora se afaste do artigo científico em tantos sentidos, possua ao mesmo tempo uma forte ligação com a produtividade acadêmica e com as pesquisas desenvolvidas no seio da universidade (GOOD, 1997). Sua presença é bastante identificável – lembremos, por exemplo, a forma híbrida do ensaio acadêmico. Adorno (2003) já destacou, aliás, em *O ensaio como forma*, que a juventude do ensaio seria uma das dificuldades de sua incorporação e aceitação na academia de seu tempo – a universidade, a rigor, não custa lembrar, pode ser considerada uma instituição mais "antiga" do que o próprio ensaio moderno; o ensaio, para ela, foi uma "inovação". Contudo, a sua posição de relativa liberdade gerou as condições necessárias para a sua proliferação e garantiu a sua permanência. Mesmo a instituição universitária nunca chegou a abrir mão completamente de sua presença. Afinal, ele realmente floresce "no entorno e nas margens das disciplinas acadêmicas ou [estão presentes] em suas próprias origens" (GOOD, 1997, p. 32, tradução nossa). Isso também se explica porque o ensaio, ao mesmo tempo que não possui escopos e procedimentos de elaboração pré-definidos, também comporta a possibilidade de análise

objetiva das realidades e fenômenos explorados. Um tema que foi originalmente abordado em um ensaio pode vir a ser o objeto central de uma disciplina acadêmica, podendo, até mesmo, ter sido a causa de sua origem (GOOD, 1997). Graham Good (1997, p. 31) cita mais alguns exemplos interessantes, que mostram a intensa relação entre os dois: alguns textos curtos de Freud, de cunho ensaístico, estão no cerne do esforço de consolidação da psicanálise como uma "ciência sistemática, apesar das referências literárias e do estilo" encontrados no material; "no contexto europeu, o surgimento do ensaio moderno coincidiu com o da ciência moderna – entre os séculos XV e XVI –, e ambos possuem muitos elementos em comum, como a ênfase na investigação empírica", capaz de inaugurar perspectivas, e o afastamento da necessária fundamentação em discursos de "autoridade, como Aristóteles", prática indissociável do universo intelectual medieval; outro exemplo citado por Good (1997, p. 32) é Bacon: considerado "o fundador do ensaísmo inglês, ele também foi pioneiro no estabelecimento de um programa para o que hoje denominamos ciência".

Mesmo que, com o tempo, a ciência tenha se tornado cada vez mais "organizada" e, portanto, "menos ensaística", é possível afirmar que ensaio sempre se relacionou com ela ou dela esteve próximo, exercendo, quando menos, o salutar papel de oferecer uma forma adequada para "especulações não ortodoxas" ou a divulgação dos "resultados científicos para uma audiência não especializada" (GOOD, 1997, p. 33, tradução nossa). Essas duas funções desempenhadas pelo ensaio são fundamentais para a ciência, embora não sejam as únicas. Em primeiro lugar, a problematização, a crítica mais descompromissada aos dogmas científicos, a possibilidade de uma reflexão mais livre de amarras metodológicas, que pode ora testar, ora ampliar os limites e o sentido das atividades científicas; e, em segundo, o poder da difusão do conhecimento, único responsável por produzir, de forma significativa, mudanças de mentalidade e de percepções da realidade; ambas, sem sombra dúvida, tornam o ensaio um elemento dificilmente prescindível para a ciência.

Além disso, o retorno do crescimento do interesse crítico sobre o ensaio tem se manifestado claramente. A renovação desse interesse coincide com o aumento da atividade de escrita do próprio gênero. Graham Good (1997, p. 33) também lembra que George Orwell, nos anos 1940, "profetizou pessimistamente" o fim do ensaio, ao lado de outras formas da prosa realista, como o romance, na "era de totalitarismos" que se anunciava, pois essa fase testemunharia o recuo, senão a própria aniquilação, do indivíduo. Felizmente, o sucesso de seus ensaios no Pós-Guerra "contraria suas próprias previsões", pelo ao menos até hoje. A situação atual e a reflexão sobre o ensaio já atingiram um nível de grande maturidade.

Quanto ao objetivo aqui vislumbrado, ampliar o interesse em torno desse tema e, ao mesmo tempo, das obras de Pessoa e Musil é o que mais desejo.

Por fim, antes de concluir, realmente, essa Introdução, considero importante tecer alguns comentários de natureza metodológica. A primeira observação a ser feita diz respeito às edições das duas obras aqui utilizadas. Quanto ao romance *O homem sem qualidades* – como se verá na Subseção 3.1 –, a escolha "natural" e mais comum entre os pesquisadores da obra de Musil é optar pela famosa *Klagenfurter Ausgabe*: sem dúvida, a mais completa e detalhada edição disponível. Esse ambicioso projeto, conduzido por alguns dos mais proeminentes representantes da *scholarship* musiliana, oferece aos pesquisadores, em versão digital, a "totalidade" virtual dos escritos de Musil – dos textos finalizados aos diários, cartas e esboços de projetos que restaram inacabados. Embora tenha sido possível, ao longo desta pesquisa, analisar as passagens e os trechos diretamente no original em alemão, também se tornou cada vez mais clara, com o tempo, a percepção de que, para os objetivos aqui pretendidos, seria igualmente válido e metodologicamente adequado citar as passagens da tradução em português.

Como a ideia principal sempre foi analisar não só as características estruturais mais amplas, como também os conceitos que formam a "estrutura intelectual" do romance – e não estudar, por exemplo, apenas as dimensões mais "imanentes" do texto, como o estilo, o funcionamento das figuras linguísticas, as propriedades intrínsecas do discurso no "interior" do texto (nível da frase etc.) ou mesmo a composição textual etc. –, a utilização do texto em português poderia, até mesmo, ser considerada mais vantajosa e recomendada. De qualquer modo, as passagens citadas puderam sempre ser cotejadas com as correspondentes do original em alemão, de modo a verificar se as mediações inevitáveis da tradução poderiam representar algum tipo de "ruído" ou dificuldade nas análises realizadas. Esclareço, de pronto, que isso não se deu em nenhum caso.

Das três edições disponíveis em língua portuguesa – a lusitana, de Mário Braga, em três volumes (1973, 1976 e 1977); a brasileira de Lya Luft e Carlos Abbenseth, em volume único (1989); e a também lusitana de João Barrento, em quatro volumes (o primeiro é de 2008) –, portanto, optei, devido a sua importância no panorama literário brasileiro, pela edição nacional, publicada e algumas vezes reeditada pela editora Nova Fronteira.

Quanto ao *Livro do desassossego*, também são várias as edições disponíveis – um exame detalhado dessa questão se encontra na Subseção 3.3, como já disse –, com diferentes perfis e, aqui sim, até desenhos e ordenações distintas. Considerando que o *Livro* é uma obra ainda mais "potencial" que o romance de Musil, cada edição apresenta características realmente únicas. De qualquer modo, de modo muito semelhante ao caso de *O homem sem qualidades*, para os

objetivos aqui pretendidos, embora haja grandes diferenças entre suas "versões", o problema da escolha de uma edição específica do *Livro* terminou por se mostrar, com o tempo, cada vez mais "secundária". A partir de qualquer uma delas, efetivamente, seria possível analisar os seus elementos formais – e também, a sua "estrutura intelectual" – na perspectiva aqui pretendida, nas suas possíveis relações com o ensaio. Nesse caso, portanto, optei pela edição de Richard Zenith, possivelmente a mais estabilizada editorialmente – em que pese as mais recentes críticas do estudioso Jerónimo Pizarro dirigidas a alguns de seus aspectos e características. Como a numeração dos fragmentos tem se mantido a mesma por vários anos, considerei mais acertado utilizá-la, de modo a facilitar o cotejo, a localização e a "navegação" pelo texto.

Além disso, *O homem sem qualidades* e o *Livro* foram analisados tanto de uma perspectiva, por assim dizer, "macroestrutural" – a disposição geral do texto, a organização dos "trechos" ou capítulos etc. – quanto de um ponto de vista "microestrutural" – trechos e passagens específicas, pontuais, dados que podem ser deduzidos da leitura de diversas partes da obra (um dado do "caráter" da personagem, o "conteúdo" de uma reflexão etc.). A seleção dos trechos e capítulos analisados não obedeceu a um critério fixo, pré-definido, estático. Pelas próprias características "intrínsecas" das obras, trechos diversos do *Livro* foram selecionados em função do seu potencial de demonstração de suas relações com o ensaísmo, no sentido pretendido em cada seção da tese. No caso do romance de Musil, além, logicamente, dos diversos capítulos que podem ser considerados "cruciais" para a estrutura intelectual do romance (Capítulos, 1, 4, 13, 61, 62, 122, 123, 127 etc.), diversas outras passagens e trechos retirados de outras partes também foram contemplados. O olhar, portanto, "atravessa" as obras como um todo, o que foi considerado metodologicamente válido e possível, mais uma vez, dados os objetivos específicos da pesquisa.

Outro ponto que precisa ser citado diz respeito às referências teóricas utilizadas sobre o ensaio e ao "problema" da extensa bibliografia disponível sobre o tema. Embora a maior parte das análises tenha partido dos conceitos e formulações dos já mencionados textos de Lukács, Adorno e Bense, outros colaboradores e pensadores do ensaio também foram "utilizados" neste trabalho. Se fosse necessário falar, assim, de um "núcleo" teórico da pesquisa, diria que ele coincide com os textos da "tríade teórica" do ensaio – e, mesmo eles, porque muito densos e abrangentes, não foram "exauridos" nas discussões aqui conduzidas. Circundando esse "núcleo", portanto, uma miríade de outros pensadores do ensaio e comentadores de Musil e Pessoa serão aqui e ali pontualmente citados.

Feitas essas considerações, já é momento de encerrar a introdução – que já se alonga

– e dar, finalmente, o primeiro passo da exploração das diversas características e dimensões do ensaio nessas duas obras centrais da literatura moderna: *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego*. Mesmo que dimensão ensaística do *Livro* do desassossego ainda não tenha chegado a ser, até onde foi possível pesquisar, estudada em sede monográfica – como a de uma tese –, a análise *comparativa* dos elementos ensaísticos das duas obras, se minimamente bem-sucedida, terá contribuído para ampliar o diálogo entres esses dois autores tão importantes e que em tantos sentidos se mostram tão próximos.

2 Caminhos do ensaísmo: teorizando e contextualizado o ensaio nas suas relações com literatura

2.1 Tradições do ensaio, modernismos português e vienense e o lugar das obras de Musil e Pessoa

Montaigne, "precursor"

Qualquer que seja o recorte selecionado para traçar um panorama do desenvolvimento do ensaio, ele em algum momento remontará ao pensador francês Michel de Montaigne (1533-1592). Em sua importante referência teórica sobre o gênero, *Teoría del ensayo*, o pesquisador espanhol José Luis Gómez-Martínez – muito mencionado e citado nesta pesquisa – destaca essa noção de forma clara e direta: "Todo intento de estabelecer as origens do ensaio deve forçosamente começar com Montaigne" (GÓMEZ- MARTÍNEZ, 1999, p. 9, tradução nossa). O mesmo raciocínio vale para as pesquisas que tenham o ensaio como objeto de estudo: em pelo menos um sentido específico, e nada desprezível, a obra do "filósofo" – ensaísta, eu diria – de Bordeaux é um ponto de partida necessário e talvez mesmo incontornável.

Esse curioso aspecto da afirmação de Martínez merece ser realçado. Bem observada, a frase não indica que nunca houve algo como "o ensaístico" antes de Montaigne. O termo "começar", em sua colocação, deve ser compreendido mais de uma chave metodológica que cronológica. A sua colocação indica mais ou menos o seguinte: tamanha é a centralidade da obra do pensador francês, que, em qualquer período que sejam identificadas as origens do gênero, nela se deve fiar o início de qualquer investigação. Esse caráter "originário" do ensaio montaigniano é amplamente reconhecido pela tradição e entre os pensadores do ensaísmo. Massaud Moisés, na sua conhecida obra *A criação literária*, também afirma, com outros termos, a importância capital dos textos de Montaigne:

> [...] todas as tentativas no sentido de estabelecer uma teoria do ensaio decorrem, necessariamente, dos ensaios de Montaigne: o que se pode saber do ensaio como expressão literária desentranha-se dos textos do escritor francês e outros congêneres. (MOISÉS, 1990, p. 228)

Se o olhar do pesquisador fosse visto como um feixe a iluminar textos e práticas de várias épocas em busca de elementos e marcas tidos por ensaísticos, então a obra montaigniana seria a sua fonte originária: um marco inescapável, a partir do qual tanto a tradição escrita

anterior como as produções posteriores puderam passar a ser visitadas e pensadas a partir da forma do ensaio. Como sugerido por Borges no *Kafka y sus precursores*, o texto de Montaigne opera, uma "inversão das origens" (BORGES, 2007, p. 127), "elegendo seus próprios precursores". Qualquer que seja a direção escolhida, deve-se partir dele: seja para voltar a seus predecessores, seja para iluminar os autores que lhe sucederam.

Mas quais seriam as "marcas" do ensaio? O que permitiria identificar os tons ou ecos do ensaísmo em outros textos ou formas literárias, como a carta, o diálogo, a autobiografia e o diário? Embora sejam numerosos os traços do ensaio e as possíveis respostas para essas perguntas, um elemento sem dúvida central, indissociável da obra de Montaigne, pode ser mencionado: o fato de o ensaio ter "por objeto central à sondagem do 'eu'" (MOISÉS, 1990, p. 225). Essa marca é – ao lado de outras que serão abordadas nesta seção –, sem dúvida alguma, uma das:

> [...] características fundamentais do ensaio conforme o praticou o pioneiro francês; do contrário, não mereceria o rótulo, exceto adotando o vocábulo com tal extensão de sentido que passasse a nada significar à custa de tudo denominar. Em suma: um resíduo da primitiva contextura elaborada por Montaigne ainda permanece [nas] obras que não perfilham estreitamente o modelo original. (MOISÉS, 1990, p. 225)

Embora privilegie um único atributo do ensaio, entre outros que poderiam ser mencionados, a visão de Massaud Moisés é bastante esclarecedora: ela é capaz de oferecer uma interessante explicação de como se dá o processo pelo qual o "ensaístico" pode ser "percebido" em outros gêneros, textos e autores. Ele o situa como uma espécie de "resíduo", como um "tom", que remonta ao filósofo de Bordeaux:

> Tal *resíduo* manifesta-se por um *tom*, o redigir *à moda de*, assumir uma *atitude semelhante à*, como sucede com não raras expressões limítrofes do ensaio e mesmo o ensaio não ortodoxamente à Montaigne: como vimos, a autobiografia ou o diário íntimo podem ser divisados pelo flanco do ensaio, não porque o sejam mas porque podem reproduzir, em certos momentos, o tom ensaístico, análogo ao que Montaigne empregou no exame dos vários problemas que lhe assaltavam a consciência. [...] O *resíduo ensaístico* se manifesta, por conseguinte, na analogia com a postura assumida por Montaigne: do contrário, seria impossível detectar o tom de ensaio num livro de memórias autobiográficas, num diário íntimo ou nas Confissões de Santo Agostinho. Como predomina, em cada caso, um aspecto, tais obras continuam a merecer o epíteto de autobiografia, diário íntimo, confissões, etc., prevalecendo não o componente ensaístico, mas outro, específico de cada modalidade: o escritor é movido por um intuito diferenciado, e o tom ensaístico, involuntário as mais das vezes, decorre da atmosfera sugerida pelo contexto. [...] Efeito, não causa, o tom ensaístico se insinua como necessidade imposta pela natureza de tais obras, uma vez que pertencem ao mesmo domínio retórico e estilístico (no sentido de um estilo no qual se plasma uma cosmovisão). (MOISÉS, 1990, p. 225)

Um outro aspecto da originalidade da obra de Montaigne deve ser destacado. Segundo Martínez, a sua novidade não se explica somente pelo fato de ele ter escrito os *Essais*, apontando o caminho da forma e mesmo do sentido moderno da palavra *ensaio*, mas por ter sido, também, consciente da sua singularidade. O próprio autor espanhol cita um trecho hoje considerado fundamental, emblemático da percepção que o próprio ensaísta possuía de seu trabalho: "Este é o único livro de sua classe no mundo; é de uma intenção indômita e extravagante. Nele não há nada tão digno de ser notado como a sua singularidade" (MONTAIGNE apud GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 9, tradução nossa).

A peculiaridade "extravagante" dos *Essais* foi reconhecida, portanto, pelo próprio Montaigne, e confirmada pela tradição posterior. O livro foi considerado singular desde o seu nascimento, seja "na forma e no conteúdo", seja "no método e nos propósitos" (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 9). Por essas e outras razões, há razoável consenso de que a noção de ensaio tem como um de seus alicerces primordiais, possivelmente o principal deles, justamente a obra de Montaigne. Massaud Moisés, também aqui, faz eco a essas considerações:

> Montaigne inventou não só o sentido novo para o vocábulo "ensaio", mas também um conteúdo original e, de certo modo, uma forma nova. Durante muito tempo, seus escritos se impuseram como paradigma à maioria dos ensaístas. (MOISÉS, 1990, p. 225)

Um outro autor de grande importância e que também começou a publicar ensaios nesse período foi Francis Bacon (1561-1626). O ensaísta inglês, que, por sinal, menciona Montaigne uma única vez naquele que talvez seja o seu texto mais conhecido *On truth* (FAULKNER, 1997), também teve um papel fundamental nessa fase por assim dizer embrionária de consolidação e circulação do novo gênero. A profundidade e o alcance da produção de um e outro foram largamente responsáveis por sua sobrevivência. Eles podem, assim, ser vistos como verdadeiros desbravadores, responsáveis pela sobrevivência de um gênero literário cuja característica mais peculiar consiste precisamente na coincidência entre "eu" e texto. Christy Wampole, entre tantos outros, também sublinha essa ideia:

> Mais tarde, no final do século XVI, Francis Bacon importou o termo para o inglês como título de sua prosa mais quadrada e solene. Foi então selado o acordo: o que eles faziam era ensaio e assim continuaria a ser chamado. Havia apenas um problema: a discrepância em estilo e substância entre os textos de

> Michel e Francis era, como o Canal da Mancha que os separava, profunda o suficiente para que alguém se afogasse. [...] Diante de progenitores tão díspares, o ensaio nunca se recuperou de sua indecidibilidade crônica. Enquanto gênero surgido para acomodar as necessidades de expressão do Homem da Renascença, o ensaio tem que lançar mão de todas as ferramentas e habilidades disponíveis (WAMPOLE, 2013).

As obras desses dois autores, de qualquer maneira, devem ser vistas como apenas uma parcela, ainda que de inquestionável centralidade, de uma tradição europeia do ensaio mais ampla, que inclui nomes como Nicholas Breton (*Characters upon essays, moral and divine*), Izaak Walton (*The compleat angler*), Blaise Pascal (*Pensées*), Jean de La Bruyère's (*Caractères*) e Pierre Bayle (*Pensées diverses* e *Dictionnaire historique et critique*), todos do mesmo período (McCARTHY, 1997, p. 679).

Na comparação entre os dois casos, é interessante perceber que, desde sua "origem", já seja possível distinguir exemplos de produção tão díspares. Mesmo entre dos dois "pilares" do ensaísmo – Bacon e Montaigne – apesar da forma comum, há diferenças significativas. Uma primeira distinção pode ser mencionada: enquanto o pensador francês fundamenta seus ensaios em "vivências", Bacon o faz em "abstrações". Além disso:

> O ensaio de Montaigne ganha em "intensidade", o de Bacon em "ordem". O primeiro é mais "natural", o segundo, mais "artístico". O primeiro intensifica o "individual", o segundo, o "prototípico". Em Montaigne, enfim, domina a intuição "poética", em Bacon, a "retórica". (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 9, tradução nossa)

Vê-se, aqui, mais um exemplo do que já se pôde afirmar anteriormente. Desde o seu início, Montaigne e Bacon são representantes de "possibilidades opostas para o ensaio", o que configura uma clara profecia do "futuro individualista do gênero" (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 9). O ensaio não possui um conjunto de características formais fixas, necessariamente presentes em todos os casos concretos. A disposição final que elas apresentam no recorte concreto do texto vai depender do modo como o próprio autor as manipula, cria e organiza; ou seja, o encadeamento lógico dos raciocínios e argumentos, a estrutura, o estilo, os jogos de linguagem e o arranjo final desses elementos variam de maneira significativa em cada ensaísta. Para fins de comparação, um bom "análogo" do ensaio, nesse quesito, e que poderia ser aqui mencionado, em termos de pluralidade de aspectos e características formais, é o romance. Nos dois casos, não é possível delimitar de forma exaustiva seus traços constitutivos, ainda que alguns aspectos mais ou menos constantes possam ser destacados e que, quando se trata de alguns subgêneros mais específicos sedimentados pela tradição, tanto do ensaio como do

romance (como o ensaio ou o romance de viagem, autobiográfico, moral, de tese etc.), seja possível descrever seus elementos de forma mais precisa, ou pelo menos mais definida.

Por outro lado, por mais que a dimensão individual dos ensaios, o que há de único em cada um deles, relacionado ao autor que os escreve, torne impossível a tarefa de exauri-lo em um conjunto limitado de elementos formais, isso não significa que é inútil operar com a ideia de uma *forma* (mais geral) *do ensaio*. Esse é o fundamento da asserção comum nos estudos sobre o tema de que o seu "aspecto formal é inapreensível concretamente" – o que é diferente de afirmar que ele é totalmente inapreensível ou inapreensível em termos mais abstratos. Como afirma, aliás, Érica Gonçalves (2011a, p. 104), em mais um de seus interessantes artigos sobre a obra de Musil: "na crítica alemã, autores como Bense (1952), Rohner (1966), Haas (1966; 1969) e Bachmann (1969) – atestam que o ensaio se insere numa aura de formas aparentadas (tais como *Versuch*, *Traktat*, *Abhandlung*), e os casos de Montaigne e Bacon não são diferentes. E completa, ainda, que "o ensaio moderno é uma forma ainda em processo".

É exatamente nessa chave e com essas considerações em mente que procuro me aproximar de uma descrição do ensaio, apresentando e discutindo, aqui, menos uma definição única que um leque diversificado, variado e naturalmente não exaustivo de atributos, características e, até mesmo, de *definições*, o que será melhor desdobrado na subseção seguinte. Além de não restringir os possíveis aspectos e sentidos com base nos quais será possível analisar e discutir as virtualidades ensaísticas, em chave comparativa, de *O homem sem qualidades* e do *Livro do desassossego*, essa abordagem guarda coerência com o próprio "caráter não exaustivo" do gênero ensaístico (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 23). Afinal, não há motivo para considerar obsoleta a afirmação de Adorno de que o ensaio moderno ainda é uma forma inacabada e "em processo"; e, além disso, parece-nos, pelas suas próprias configurações formais, que faz pouco ou nenhum sentido cogitar ou imaginar um fim cabal para ele.

Outro ponto essencial na discussão sobre a definição do conceito de ensaio é a consideração de como seus elementos vieram sendo fixados ao longo do tempo, seja pela reflexão, seja pela prática literária; ou seja, pela crítica e pela criação de textos literários. Nesse sentido, não se pode negar que a liberdade do ensaio esbarra no seu necessário enraizamento na tradição escrita. Embora seja realmente possível encontrar alguns elementos que posteriormente viriam a ser tidos como tipicamente ensaísticos, por exemplo, nos diálogos de Platão, nas cartas de Sêneca a Lucílio (mais próximas do ensaio atual), nas *Meditações* de Marco Aurélio e mesmo nas *Obras morais* ou *Vidas paralelas* de Plutarco (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 10), não se pode dizer que, antes de Montaigne – e mesmo o próprio Montaigne, até certo

ponto – houvesse a consciência de que se estava a produzir, propriamente, *ensaios* (ao menos no sentido mais específico que o termo assumiu posteriormente, depois do século XIX). Um gênero não surge "do nada": ele decorre e provém de complexas relações com outras formas precursoras ou contemporâneas, opostas ou aparentadas (FOWLER, 1971); incluindo as vigentes, naturalmente, na época de Montaigne, como o *diálogo* e as *cartas*.

O próprio fato de os *Ensaios* serem atravessados por e constituídos de várias referências aos céticos, estoicos e grandes pensadores da cultura clássica já mostra algo, ou um lado, da sua relação original com a tradição, e o quanto qualquer forma literária é necessariamente tributária da grande rede de textos da cultura. Massaud Moisés oferece em seu estudo uma imagem desse "plano diacrônico" do qual o ensaio participa:

> Precedido por Plutarco, "patriarca dos ensaístas", e, de certo modo, Aristóteles, Platão, Marco Aurélio e outros, e pela copiosa literatura moralista de adágios, "exemplos", apotegmas, em circulação no decurso do século XVI, Montaigne criou o ensaio em 1580, ao publicar a primeira parte dos *Ensaios*. (MOISÉS, 1990, p. 223)

Ainda assim, seria sem dúvida um anacronismo e um exagero afirmar que textos da Antiguidade podem ser classificados, de fato, como "ensaios" no sentido moderno, pós-montaigniano: no máximo, caberia falar que há traços de ensaísmo ali presentes, ou semelhanças entre as formas antigas do diálogo e das cartas e o ensaio do século XVI.

Vale a pena desdobrar aqui um pouco mais a afirmação de que é possível encontrar as origens do ensaio na época clássica (GÓMEZ- MARTÍNEZ, 1999). Um bom caminho para examinar bem a questão está no próprio texto de Montaigne. Embora ele tenha inaugurado uma forma na qual o "eu" se fez presente como antes ainda não havia sido possível, vimos que muitas reflexões e argumentos dos seus ensaios baseiam-se em importantes referências à cultura clássica. Nesse sentido específico, de que todo texto é intertexto, é possível rastrear a "origem" do ensaístico, portanto, bem antes da Idade Moderna – os textos clássicos (Plutarco, Sêneca etc.) e as formas precursoras ou aparentadas (carta, diálogo, diário etc.) ao ensaio estão na ou participam de sua "origem". O próprio Bacon teria ressaltado que Montaigne, na realidade, não poderia se considerar o fundador do ensaísmo, pois, para ele:

> La palabra es nueva, pero el contenido es antiguo. Pues las mismas Epístolas a Lucilio de Séneca, si uno se fija bien, no son más que 'ensayos', es decir, meditaciones dispersas reunidas en forma de 10 epístolas (XI: 340). (BACON apud GÓMEZ- MARTÍNEZ, 1999, p. 12)

Desde então, o curso que o ensaísmo tomou vai adquirindo margens e perspectivas cada vez mais amplas. Cada cultura e cada país abrigarão ensaístas com traços próprios e específicos. Ainda assim, tamanha é a conexão íntima entre o ensaio e a subjetividade do próprio autor que, na história do ensaísmo, "não faz exatamente sentido falar de escolas, tendências ou seguidores, mas somente de ensaístas e imitadores" (GOOD, 1997). Um exercício interessante, para nos afastarmos um pouco da platitude implícita em certa noção, de caráter linear, de "tradição", seria pensar a tradição do ensaísmo a partir de uma metáfora geográfica (GOOD, 1997): um amplo terreno no qual os ensaios são como postes de sinalização, e, os ensaístas, "guias que os posicionam". Todos contribuem para o mapeamento e o reconhecimento do terreno à sua própria maneira, conferindo a ele rotas únicas e ampliando aqui e ali suas fronteiras. Um viajante – o leitor – que resolver transitar por esse terreno pode vir a conhecer os mais diversos itinerários e paisagens nas suas várias singularidades. Para isso, naturalmente, precisa ter uma postura ativa e aventureira, pois os guias não os carregarão em suas costas.

Por outro lado, se a personalidade do escritor é decisiva no ensaio, é preciso não esquecer que as circunstâncias também o são: a época e a cultura do autor "integram" o produto do ensaio. Ao mesmo tempo estilista (sujeito) e pensador (condições históricas), o ensaísta interessa como articulador das dimensões pessoal e coletiva (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999). Não é o outro o motivo de todos lermos ensaios sobre os temas mais variados, inclusive os científicos e filosóficos, mesmo que o seu autor não seja um especialista e mesmo que esses textos sejam muito antigos. Lemos determinado ensaio pelo *modo* pessoal, singular, como o ensaísta desenvolve os temas que elege, e isso talvez seja o que mais apreciamos no gênero, o que o explica a sua força e resistência à passagem do tempo.

Essa constatação não impede que fatores comuns sejam identificados em algumas práticas ensaísticas ou, de modo mais específico, em determinadas condições históricas e culturais. Pensemos na importante geração do ensaísmo espanhol do início do século XX e em alguns de seus primorosos representantes, como Unamuno, Maeztu, Azorín e Ortega y Gasset; já o ensaísmo ibero-americano reúne expoentes como Rodó, Prada Mariátegui e Alfonso Reyes (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 34). Muitos deles tinham um horizonte comum de problemas e estavam mais ou menos cercados pelas mesmas circunstâncias. Mas uma coisa precisa ficar clara: não há entre eles tendências gerais, traços ou características compartilhadas. Esses ensaístas, no máximo, "possuem em comum o fato de terem reagido ante um conjunto de condições semelhantes" (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 34). Suas per-

sonalidades são únicas: é isso o que torna seus textos tão diferentes uns dos outros, apesar do *background* comum.

Para os fins desta pesquisa, creio que é necessário contextualizar o leitor com um breve percurso dos ensaísmos português e germânico, pelo menos até o período dos autores cujas obras pretendemos estudar, o início do século XX. Essa breve reconstrução será fundamental para explorar os pontos de articulação entre as tradições ensaísticas e algumas marcas dos contextos literários dos quais emergem as produções de Musil e Pessoa: o modernismo. Essa encruzilhada é particularmente importante para este estudo não apenas por sua importância histórica, mas pelas possibilidades estéticas que se tornaram possíveis nesse contexto. No entanto, deixamos claro, já aqui, que o referido panorama possui um lastro de referência mais amplo, e que não envolve apenas textos ensaísticos *stricto sensu* – até onde for legítimo utilizar tal expressão –, mas também todo um conjunto de práticas, gêneros e formas aparentadas ao ensaio encontradas na tradição. Não poderia, a rigor, ser diferente. Trata-se de revisitar autores e textos nos quais é possível encontrar elementos do ensaio ou que foram importantes para o processo de amadurecimento do gênero, seja enquanto prática, seja enquanto teoria. A ideia é que esse panorama ofereça um rol mais ou menos nítido de exemplos, circunstâncias e condições que podem ser associados à prática ensaística.

Enfim, da mesma forma que é possível encontrar as "origens" do ensaísmo na cultura clássica – como já o dissemos na Introdução, que seja pela presença, em vários sentidos, de autores como Sêneca e Cícero nos *Ensaios* de Montaigne –, a ideia de recompor uma tradição ensaística envolve os textos e autores cujas características estabelecem ligações com as marcas do ensaio (procedimentos, *topoi*, figuras etc.); de modo que, à sua maneira singular, cada um tenha contribuído para o estabelecimento da forma. Esclareço, por fim, que também a exposição seguinte não pretende ser exaustiva. Não só pelo fato de que seria impossível ou, no mínimo, demasiado pretensioso, fazê-lo, mas porque qualquer estabelecimento de filiações, associações e conexões com o ensaio não pode desconsiderar a natureza plural e híbrida do próprio objeto. Nesse sentido, qualquer inclusão ou omissão na recomposição de uma tradição ensaística pode ser questionada, e não deve pretender mais que oferecer um caminho ou um horizonte possível de leitura – e jamais um panorama cabal, completo ou definitivo. Dito isto, passemos então a traçar um breve percurso do ensaísmo germânico e, em seguida, do português, para em seguida relacioná-los aos modernismos e às obras de Musil e Pessoa a serem analisadas. As informações abaixo indicada foram todas retiradas das entradas "Ensaísmo alemão" (McCARTHY, 1997, p. 679) e "Ensaísmo português" (ALMEIDA, 1997, p. 1413) da consagrada referência *Encyclopedia of the essay*, organizada por Tracy

Chevalier. Praticamente todo o texto, o roteiro da exposição e o arco de ensaístas e obras estão nas referidas entradas, no próprio texto da enciclopédia. Alguns poucos ajustes, reduções e reformulações foram por mim realizados, de modo a tornar o panorama mais adequado aos propósitos da pesquisa. A apresentação e a lógica da exposição, no mais, são as mesmas.

O ensaísmo na cultura germânica

As origens do ensaísmo de língua alemã remontam ao século XVI, um intervalo marcado por importantes movimentos de caráter histórico, social e cultural, como o Humanismo, a Reforma e a Contrarreforma. Autores de gêneros próximos do ensaio – epístolas, panfletos e costumes –, como Ulrich Zwingli (1484-1531), Ulrich von Hutten (1488-1523), Hans Sachs (1494-1576), e Thomas Murner (c. 1475-1537), foram responsáveis pela criação de uma prolífica e extensa produção. O mais importante e o mais conhecido deles, sem dúvida, foi Martinho Lutero (1483-1546), cuja obra não só favoreceu diretamente o amadurecimento do gênero enquanto tal, como enriqueceu léxica, sintática e semanticamente a própria língua alemã: um impacto monumental na produção de todas as práticas e gêneros literários praticados a partir daí. Os famosos *Tischreden* (conversas de mesa) de Lutero, ao lado de cartas, por exemplo, aproximam-se do ensaio devido ao importante tópico dos apelos pessoais ao leitor. Além disso, percebe-se no conjunto de sua obra um importante tom confessional.

O século XVII germânico testemunha o início do Iluminismo. Nesse contexto, o nome talvez mais proeminente seja o de Christian Thomasius (1655-1728), assumido admirador de Baltasar Gracían. Autor de um estilo moderado e elegante, criticou com ironia e sarcasmo a mania onipresente de imitação da cultura francesa – na gastronomia, na língua, nos costumes –, explorando assim outro importante tópico típico do ensaísmo presente em todas as épocas: o da "arte de viver". Curioso, ainda, que ele tenha lutado, já então, pela igualdade de oportunidades para as mulheres nas universidades. Outro acontecimento importante neste século foi o surgimento de um público leitor mais esclarecido, o que ampliou a recepção do ensaio e favoreceu as condições de sua produção. Ainda nesse contexto, deve ser lembrado o proeminente pensador Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716). A sua centralidade para a filosofia já é bastante registrada. Sua contribuição para o ensaio daquele meomento, por meio de seus textos *Ermahnung an die Deutschen, ihren Verstand und Sprache besser zu üben* e *Unvorgreifliche Gedanken,* notabilizaram-se por terem revisto princípios importantes da concepção barroca.

No século XVIII descortinam-se e aprofundam-se os grandes movimentos culturais, intelectuais e estéticos do Iluminsimo, do *Sturm und Drang* e também do Classicismo. Observa-se um crescimento nas publicações dos periódicos, os quais articularam o modo ensaístico de exposição ao desejo de ampliar e alcançar mais leitores. O aumento de circulação de textos, livros e jornais teve um salutar efeito para a escrita ensaística – nesse período, por exemplo, testemunhou-se uma notável "redescoberta" dos *Ensaios* de Montaigne. Grandes nomes do ensaísmo alemão – e universal – não podem deixar de ser lembrados nesse intervalo. Gotthold Ephraim Lessing (1729-81), figura central do Iluminismo é um desses casos. A sua contribuição nos jornais era de um caráter mais formal, como no seu texto *Wie die Alten den Tod gebildet* ou *Von der Duldung der Deisten*, nos quais apresenta um estilo que combina "substância intelectual e clareza". Deve-se mencionar também Heinrich von Kleist (1771-1811), autor do *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, no qual se explora o "*topos* da caminhada agradável", muito associada à atitude ensaística. Além da presença de metáforas, é curiosa também a súbita interrupção do seu pensamento "para perseguir uma borboleta". Além de Christoph Martin Wieland (1733-1810), autor de *Sympathien*, Moses Mendelssohn (1729-86), que escreveu *Briefe über die Empfindungen* e *Phädon, oder über die Unsterblichkeit der Seele*, é imprescindível lembrar Immanuel Kant (1724-1804), que também escreveu vários textos ensaísticos como *Versuch über den Optimismus* e *Träume eines Geistersehers*, nos quais é possível identificar a presença de um "estilo vívido e fluido", "influência provável da literatura inglesa, bastante lida por Kant". Embora seja sobretudo como um filósofo inquestionavelmente sistemático que Kant seja reconhecido e lembrado, também é útil destacar a sua escrita ensaística – a ponto de Bruno Berger, no seu livro *Der Essay: Form und Geschichte*, de 1964, conferir ao filósofo alemão justamente o status de um dos mais eminentes ensaístas da língua. Outros textos de Kant que devem ser citados são *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung* e *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Sicht*.

Ainda no século XVIII, não podem deixar de ser citados Johann Gottfried Herder (1744-1803) Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Friedrich von Schiller (1759-1805). O primeiro escreveu *Über die neuere deutsche Literatur*, notabilizando-se como pensador crítico e anti-intelectualista. Goethe, por sua vez, talvez tenha sido um dos mais importantes autores de ensaio na língua alemã. Seus textos abrangem o "ensaio conceitual, o tratado biográfico, a descrição gráfica e a crítica cultural". Pode-se lembrar os conhecidos *Zum Shakespeares-Tag*,

Shakespeare und kein Ende – dedicados à vida e obra de Shakespeare – e também o curioso estudo geológico *Über den Granit*. Talvez seja possível afirmar que uma marca geral do ensaísmo de Goethe seja a sua capacidade de se aproximar e de se afastar ideia central com grande facilidade, de modo a construir, por meio desse jogo de idas e vindas, o seu pensamento. Além disso, com o "uso de metáforas e mudanças de perspectiva", ele é frequentemente bem-sucedido ao "trazer o leitor para um processo de descoberta" próprio, "gradual". Schiller, enfim, também teve muitas contribuições para o gênero do ensaio – podem ser citados *Die Braut von Messina*, *Was kann eine gute stehende Bühne eigentlich wirken* e *Philosophische Briefe*, além de *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Dele se pode falar que, em geral, opera como um ensaísta clássico que afirma ser impossível a um indivíduo isolado reivindicar uma verdade única. "A verdade não está aqui ou ali, mas simultaneamente nos dois lugares".

O século XIX vai do Romantismo – passando pelo *Fin de siècle* – ao *Aufbruch*. Um de seus mais importantes representantes é, sem dúvida, Friedrich Schlegel (1772-1829), que é considerado um dos primeiros teóricos do ensaísmo no seu sentido pleno, além de um dos precursores da hermenêutica. Ao refletir sobre o caráter híbrido e "dialógico do ensaio", ele descreve a "relação entre ensaísta e leitor como um galvanismo mútuo". Interessante que ele tenha identificado a tendência intelectual "dominante na nova era" como fundamentalmente "desconstrutora de sistemas rígidos", chamando esse fenômeno de "ensaificação de todas as disciplinas". O seu texto *Über die Unverständlichkeit* também é lembrado pelo tom irônico que o atravessa.

Do Realismo ao *Fin de siècle* e ao *Aufbruch*, destaca-se também Arthur Schopenhauer (1788-1860), que mantém dos "românticos o espírito rebelde". Em geral lembrado como um "escritor para escritores", ele foi considerado por Kafka um artista da linguagem (*Sprachkünstler*), o que por si só já justificaria a leitura "literária" de seus textos. Ele também foi um "contumaz autor de ensaios", sendo mesmo a ser considerado por Karl Hildebrandt o "Montaigne germânico". Conta-se que Jorge Luis Borges teria aprendido alemão apenas lê-lo, "pedindo desculpas" a Goethe e a Heine por tê-los colocado em "segundo plano". Quanto a seus textos, pode ser citado o *Parerga und Paralipomena*, constituído, parcialmente, de "aforismos sobre a arte de viver". Ainda neste século, outros nomes importantes que precisam ser lembrados são, sem dúvida, Friedrich Nietzsche (1844-1900) e o austríaco Sigmund Freud (1856-1939), também conhecido como autor de ensaios primorosos.

No século XX, por fim, pelo menos três nomes fundamentais para o ensaísmo germânico devem ser mencionados: Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) – *Poesie und Leben* e *Brief des*

Lord Chandos – Rudolf Kassner (1873-1959) – *Die Mystik, die Künstler und das Leben* – e, naturalmente, Walter Benjamin (1892-1940), sendo este um dos maiores ensaístas de toda a história, a ponto de sua produção merecer um comentário à parte. Benjamin demonstrou possuir, como poucos, um incrível senso de diversidade, abordando temas os mais variados nos ensaios *Die Aufgabe des Übersetzers, Goethes Wahlverwandtschaften, Der Autor als Produzent, Karl Kraus* – o que mais se aproxima da forma clássica do ensaio – e o clássico *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Enquanto "cada um tem um foco temático específico, nos quais se observa a transição de seu idealismo inicial para o marxismo" do Benjamin maduro, é também possível observar o padrão de uma concentração crescente no tema das "responsabilidades éticas e políticas do escritor".

Do até aqui exposto, podemos identificar duas forças que atuaram de forma mais ou menos intensa nos desdobramentos do ensaísmo germânico: 1) a histórica – nos momentos de convulsão social e recrudescimento de valores avessos à reflexão, verifica-se um recuo das práticas ensaísticas, enquanto em condições de mudança social e florescimento de ideias, o ensaísmo avança (McCARTHY, 1997).; e 2) a "formal" – no decorrer o ensaísmo germânico observa-se um interessante jogo de tensões produtivas entre a precisão de caráter mais sistemático e a associação dinâmica e livre de amarras (McCARTHY, 1997). Tomemos o intervalo que vai do fim do século XIX até os anos 1930 – o mais importante para os fins de nossa pesquisa, no qual Musil vive e atua como escritor.

O modernismo literário vienense e o ensaísmo

A imagem mais comum e possivelmente mais famosa da capital austríaca – a Viena do Império Austro-Húngaro (1867-1918), a Velha Viena, a Cidade dos Sonhos etc. – no intervalo entre a última década do século XIX e o início do XX é a de um centro de grande efervescência artística e intelectual. Esse prolífico período costuma ser identificado como o *Wiener Moderne*, ou o modernismo vienense, e dá conta de uma parcela essencial dos notáveis rumos e desenvolvimentos observados nas dimensões filosófica, científica e cultural da sociedade austríaca daqueles decênios. O arco de artistas e pensadores que se notabilizaram abrange a filosofia, como os casos de Ernst Mach – sobre o qual se discorrerá com mais detalhes na Subseção 3.3, dada a sua importância direta para a obra e o pensamento de Musil, e crítica, para o estudo comparado aqui desenvolvido – e Ludwig Wittgenstein, autor do fundamental *Tractatus logico-philosophicus*; a arquitetura, em que se destacam Otto Wagner e Adolf Loos;

a medicina e a psicologia, com os importantes nomes de Sigmund Freud e Semmelweiss; e, especialmente, a literatura (WIENER, 2019).

A cena literária da Viena *fin-de-siècle*, por sua vez, dificilmente poderia ser descrita sem a menção aos espaços verdadeiramente privilegiados onde boa parte atividade intelectual se concentrava e se agitava, a ponto de terem se tornado um verdadeiro símbolo cultural da cidade, fundamental entre os escritores, poetas e jornalistas: os famosos cafés vienenses: "Na imaginação popular, o nome 'Viena' é sinônimo das valsas de Strauss, cafés charmosos, doces tentadores e um certo hedonismo despreocupado e envolvente" (JANIK; TOULMIN, 1991, p. 25). Nesse cenário, merece especial destaque o famoso Café Griensteidl – ao lado do Café Central, importante em outro momento –, associado à origem do primeiro e mais destacado movimento literário desse intervalo, o *Jung-Wien* (ou Jovem Viena), que contava com importantes nomes como Hugo von Hofmannsthal (que, além de libretista de Richard Strauss, criou poemas com ecos simbolistas), Felix Salten (autor do polêmico romance pornográfico *Josephine Mutzenbacher*, de 1906), Arthur Schnitzler (autor de *Reigen*, de 1897, na qual há uma intensa exploração da sexualidade; *Tenente Gustl*, de 1900, em que se experimenta com o fluxo de consciência; e *Traumnovelle*, de 1926, marcado pela atmosfera de alucinação consciente e popularizado pela adaptação para o cinema de Stanley Kubrick, em 1999) e Peter Altenberg (autor de aforismos); além dos incomparáveis Hermann Bahr, Stefan Zweig, Karl Kraus e Robert Musil – sobre os quais, pelo alcance de suas contribuições e especial relação com o ensaísmo, discorrerei um pouco mais detidamente a seguir (JANIK, TOULMIN, 1991, p. 27; WIENER, 2019).

Se fosse necessário dimensionar a importância Hermann Bahr para o movimento moderno vienense, talvez ela pudesse ser mensurada por sua posição de decano e possivelmente de principal "ideólogo" do grupo (WIENER, 2019). Bastante influenciado por autores de vanguarda franceses em uma temporada de dois anos em Paris, ele escreveu dois importantes textos que balizaram e exerceram grande influência na definição de um horizonte estético entre diversos escritores do período: *Zur Kritik der Moderne*, datado de 1890, e *Die Überwindung des Naturalismus*, de 1891, que decretava o naturalismo como algo já do passado (WIENER, 2019). Não é possível, além disso, recompor, mesmo que brevemente, o quadro literário dessa fase do modernismo austríaco sem lembrar a sua noção de *Romantik der Nerven*, que tinha como foco as sensações e o conjunto de impressões da alma, o que terminou por estimular a criação de produções estéticas e literá-

rias que elegem como fundamentais as percepções individuais (WIENER, 2019).

Stefan Zweig, por sua vez, angariou grande notabilidade e reconhecimento internacionais, sobretudo por sua atuação política e volumosa produção ensaística, em que defendia aberta e apaixonadamente os valores humanistas da democracia liberal em oposição aos nacionalismos autoritários que assolaram o mundo europeu no século XX, ainda que tenha também explorado outras atividades e formas estéticas, como o libreto, o romance e a tradução de poesia. Em toda a sua produção escrita (em que se destacam *O mundo de ontem*, *Brasil: o país do futuro*, além de ensaios curtos, mas dinâmicos e brilhantes, sobre Montaigne, Hesse, Dostoievski etc.), Zweig foi um árduo defensor de uma cultura internacional aberta e tolerante, distinguindo a Velha Viena do Império Austro-Húngaro como um dos exemplos mais notáveis de um complexo, mas harmonioso, caldeirão de influências e culturas as mais diversas – ideias desenvolvidas e ilustradas com grande habilidade no seu ensaio "A Viena de ontem" (ZWEIG, 2013). Em plena Segunda Guerra Mundial, Stefan Zweig, já no exílio, conclama em seu texto os democratas e humanistas verdadeiramente comprometidos com o fim da barbárie nazista a não tratarem a sobrevivência cultural de Viena como "uma causa perdida", como se de uma cidade já aniquilada e para sempre destruída pelo peso da ocupação alemã se tratasse. Mais ou menos como um filho ou um amigo que sabemos estar no *front* de batalha, mas que ainda não se pode tomá-lo por morto – diz ele –, é necessário considerar e tratar Viena: a esperança não morrera, "ainda não é tempo de viver o luto".

A Viena descrita com inigualável arrebatamento e um alto grau de entusiasmo é a mesma cidade onde ele cresceu, se formou, em meio à atmosfera internacional do Império Habsburgo, e que ele teme ver arrasada pelos nazistas. Seu testemunho é aqui valorizado por oferecer uma imagem viva e destacada do clima cultural do modernismo vienense do início do século XX:

> Por se constituir de tantos elementos estrangeiros, Viena se tornou o solo apropriado para uma cultura coletiva. O que vinha de fora não era considerado hostil, antinacional, não era arrogantemente rechaçado como algo não alemão, não austríaco, e sim venerado e procurado. Cada estímulo de fora era aceito e recebia a coloração vienense especial. [...] A cada minuto, Viena fazia lembrar que estava no centro de um reino supranacional. Bastava ler os nomes nas placas das lojas – um soava italiano, o outro tcheco, o terceiro húngaro, e em todas as partes havia um aviso especial de que também se falava francês e inglês. (ZWEIG, 2013, p. 53)

Na visão de Zweig, a convivência pacífica e destituída de tensões históricas mais flagrantes entre as várias identidades e culturas que circulavam na cidade favoreceu o estabelecimento de um conjunto de valores que prioriza a conciliação, a curiosidade, o equilíbrio, a paz e a mescla harmoniosa de tendências diversas, valores que encontrariam eco até mesmo na produção artística, como na literatura e, especialmente, na música:

> Tudo se tornou mais harmônico, suave, polido, inofensivo com a constante convivência, e essa conciliação, que foi um mistério da natureza vienense, também pode ser encontrada na literatura. Em Grillprazer, nosso maior autor dramático, há muito da força criadora de Schiller, mas felizmente falta a dimensão patética. O vienense é por demais observador para poder ser patético. Em Adalbert Stifter, o aspecto contemplativo de Goethe foi, por assim dizer, traduzido para o austríaco, de forma mais suave, mansa, harmoniosa, pitoresca. E Hofmannsthal, que era um quarto nativo da Alta Áustria, um quarto vienense, um quarto judeu e um quarto italiano, mostra de maneira simbólica que novos valores, delicadas e surpresas felizes podem resultados de tais misturas. Em sua linguagem, tanto nos versos quanto na prosa, existe talvez a maior musicalidade já atingida pela língua alemã, uma harmonização do gênio alemão com o latino que somente poderia ocorrer na Áustria, pais entre os dois idiomas. Mas esse sempre foi o verdadeiro segredo de Viena: aceitar, absorver, unir através da conciliação espiritual e dissolver dissonâncias em harmonia (ZWEIG, 2013, p. 82)
>
> [...]
>
> Por isso, e não por um mero acaso, Viena se tornou a clássica cidade da música. Assim como Florença teve a bênção e a fama, quando a pintura atingiu o seu auge, de ter reunido em seus muros todas as figuras criadoras no espaço de um século, Giotto e Cimabue, Donatello e Brunelleschi, Leonardo e Michelangelo, assim Viena reúne em seu círculo quase todos os nomes do século da música clássica. Metastasio, o rei da ópera, fixou residência do outro lado do castelo imperial, o Hofburg, Haydn mora no mesmo prédio, Gluck é preceptor dos filhos de Maria Teresa, depois de Haydn vem Mozart, depois de Mozart, Beethoven, e a seu lado há Salieri e Schubert, e depois deles Brahms e Bruckner, Johann Strauss e Lanner, Hugo Wolf e Gustav Mahler (ZWEIG, 2013, p. 92)

Esse momento da vida vienense estaria com os dias contados. O inevitável tom nostálgico da sua apaixonada descrição encontra, a certa altura do relato, a inevitabilidade da Primeira Guerra, e o consequente desmonte de uma unidade plural e longeva composta por diversas nacionalidades (a Áustria-Hungria se converteria, ao fim da Guerra, em diversos Estados: Hungria, Tchecoslováquia, reino dos sérvios, croatas e eslovenos etc.). Isso teve consequências brutais especialmente para Viena, para onde fluíam as riquezas do vasto Império, por sua condição de centro administrativo.

> Nenhuma cidade foi mais duramente atingida pelo armistício de 1919 do que Viena. Imaginem: a capital de uma monarquia de 54 milhões de repente tem

> apenas quatro milhões. Já não é mais a cidade imperial, o imperador foi expulso e, com ele, qualquer brilho de festividades. Todas as artérias para as províncias que abasteciam a capital com alimentos foram cortadas, os trens não têm mais vagões, as locomotivas não têm mais carvão, as lojas foram saqueadas, não há mais pão, frutas, carne, legumes, o dinheiro se desvaloriza a cada hora que passa. Em toda parte, vaticinam que o fim definitivo de Viena está próximo, que a grama cobrirá as ruas, que dezenas e centenas de milhares de pessoas terão de se mudar para não morrer de fome. Cogita-se seriamente vender as coleções de arte para comprar pão e demolir uma parte das casas frente à ameaça de despovoamento (ZWEIG, 2013, p. 209)

A memória entusiasmada de Zweig, ainda que carregue nas tintas da vitalidade cultural e artística da capital austríaca do Pré-Guerra – parte do intervalo que interessa para esta pesquisa –, parece ter feito pouco caso, por outro lado, dos problemas e tensões ocultos que sem sombra de dúvida já se encontravam em estado de latência, escondidos sob a superfície da vida social organizada. "A cidade dos paradoxos": a expressão cunhada pelos pesquisadores Allan Janik e Stephen Toulmin (1991), autores de um consagrado estudo sobre a relação do filósofo Ludwig Wittgenstein com ambiente que tanto o marcou filosoficamente, dá o tom da ingenuidade da ideia de uma vida social sem tensões. A estrutura arcaica, pesada e burocrática da máquina estatal, encabeçada pelo longevo reinado do imperador Francisco José I, que abrangeu quase 50 anos, aliada ao conservadorismo de uma elite decadente e que disputava os espaços de poder com uma nova classe burguesa, não favorecia exatamente a aceitação de novidades ou inovações culturais: "A estabilidade de sua sociedade, com seu deleite em pompa e circunstância, era a expressão de um formalismo petrificado só vagamente capaz de mascarar o caos cultural subjacente" (JANIK; TOULMIN, 1991, p. 26). No fim das contas, o "mito" da cidade dos chocolates, da *joie de vivre* vienense, e da Cidade dos Sonhos estaria mais relacionado a uma autopercepção complacente e elogiosa que a uma leitura mais nítida, clara e acurada da própria realidade:

> Para quem tiver raspado ainda ligeiramente essa superfície, surge outra imagem muito diferente. Pois todas essas coisas contribuíram para a formação do mito de Viena, a Cidade dos Sonhos, eram simultaneamente, facetas de um outro e mais sombrio aspecto da vida vienense. (JANIK; TOULMIN, 1991, p. 25)

Ao analisar o comentário de um observador estrangeiro sobre a obsessão dos vienenses pela música e pela dança, e a insistência doméstica nesse aspecto como absolutamente definidor da identidade nacional, Janik e Toulmin ressaltam o quanto não era incomum que essa afinidade fosse definida como um sintoma de algo mal resolvido: "a paixão vienense pela dança [seria vista] como patológica, como um reflexo da necessidade de escapar às duras realidades da vida

cotidiana na Cidade dos Sonhos" (JANIK; TOULMIN, 1991, p. 26). A prova maior dessa atitude contraditória estaria no modo como muitos dos artistas e intelectuais que mais tarde seriam alçados à condição de "ícones da cultura austríaca" não receberam o mínimo reconhecimento em vida, sendo até mesmo atacados, rechaçados e maltratados:

> Poucas cidades foram tão cruéis quanto Viena, durante a vida deles, para com aqueles homens que seriam proclamados seus heróis culturais após a morte. Só na área musical podemos citar Franz Schubert, Hugo Wolf e Arnold Schönberg; mas o caso de Gustav Mahler é um exemplo particularmente esclarecedor dessa duplicidade. Pois Mahler foi, a um só tempo, levado às alturas da celebridade como o maior dos regentes de orquestra, que erguera a Ópera Imperial a uma preeminência jamais alcançada até então, mas denunciado também como compositor degenerado (porque semita). (JANIK; TOULMIN, 1991, p. 26-27)

A combinação explosiva de forças tão violentas quanto contraditórias, muitas vezes recalcadas ou mal elaboradas, também podia ser verificada no fato de Viena ter sido o berço de movimentos político-sociais e tendências ideológicas, com frequência, radicalmente contrárias:

> Movimentos políticos tão antagônicos quanto o nazismo e o antissemitismo alemão, por um lado, e o sionismo, por outro, tiveram suas origens na Velha Viena, tal como alguns elementos centrais no moderno pensamento social católico e a original adaptação de Marx conhecida como "austro-marxismo". (JANIK; TOULMIN, 1991, p. 28)

Muitas produções literárias não foram insensíveis a esse verdadeiro abismo entre vida e ideais, sendo possivelmente Karl Kraus e Robert Musil os que, em certo sentido, captaram de modo mais agudo, e arguto, com uma atilada percepção para os detalhes e um incomparável senso de ironia, muitas das contradições presentes nas esferas política, social e moral da realidade vienense (WIENER, 2019).. Karl Kraus recorreu como nenhum outro à polêmica e à sátira para escancarar as feridas mal curadas de uma sociedade atravessada de problemas silenciados ou simplesmente ignorados. O veio polêmico, aliás, lhe rendeu inimizades mesmo entre aqueles com quem havia inicialmente se associado: o seu rompimento com os integrantes do *Jung-Wien* decorreu do tom ácido e implacável de seu ensaio "*Die demolierte Literatur*" – "A literatura demolida", escrito em 1897 (WIENER, 2019).. Sua atuação mais consistente e frequentemente perturbadora se deu por meio de seu próprio jornal, *Die Fackel* – ou A Tocha –, onde veiculava uma intensa produção satírica dirigida contra o modelo jornalístico vigente, a corrupção política e o nacionalismo (ZWEIG, 2013).

A esta altura – antes mesmo de retomarmos, com mais detalhes e em maior profundidade, nas seções seguintes, o caso de Robert Musil –, já é possível constatar a importância crucial e a gritante centralidade do ensaísmo na dinâmica literária do Modernismo Vienense do início do século XX. O ensaio não foi somente praticado por quase todos – senão todos – os grandes autores desse intervalo, especialmente os aqui citados: por meio dele foi possível também "pensar" os próprios rumos de um movimento cujas principais marcas, horizontes e premissas ainda se encontravam em pleno processo de elaboração e fixação. O ensaísmo, como sempre, ora com maior, ora com menor intensidade, acompanha e se relaciona intimamente com as demais atividades literárias, como a sátira, a crônica e mesmo o romance:

> Muitos romancistas não só tiveram uma produção ensaística relevante, como também incorporaram traços do gênero em suas obras poéticas (entre os de língua alemã, podemos citar, além de Musil, os irmãos Mann e Hermann Broch). Mas talvez nenhum deles tenha desenvolvido uma relação tão ambígua com sua produção estritamente ensaística quanto Musil. (CASTRO, 2011a, p. 107)

Esse raciocínio é plenamente válido não somente para os autores austríacos, como se viu até aqui, mas também para o pensamento e a literatura de língua alemã como um todo:

> No início do XX, escrever ensaios passa a ser o ganha-pão de muitos autores que estavam fora da academia, mas que tinham plenas condições de exercer a crítica literária ou cultural – como Walter Benjamin, Max Rychner e Rudolf Kassner, entre tantos outros. Periódicos como Neue Rundschau, Die weissen Blätter, Der lose Vogel e Die Aktion, todos surgidos em Berlim entre 1910 e 1920, publicam grande parte da produção ensaística desses autores e contribuem para que, no cenário de língua alemã, o ensaio seja difundido e legitimado como forma literária. O próprio Musil contribuiu com esses periódicos. Vivendo na Áustria, mas escrevendo para veículos alemães, Musil estava no centro das diferenças entre o liberalismo protestante alemão e o catolicismo conservador do império Habsburgo. (CASTRO, 2011a, p. 106-107)

No início do século XX, a prática do ensaio começava a despontar e a assumir um novo grau de proliferação ante os novos desafios que se esboçavam, decorrentes de uma crise ainda embrionária, mais ou menos adstrita ao campo cultural (ascensão dos conservadorismos, crise dos nacionalismos, sionismo, antissemitismo etc.), mas que depois recrudesceria na forma de dois conflitos bélicos de dimensões até então sem precedentes na história (CASTRO, 2011a). O ensaio se mostrou, mais uma vez, uma forma literária que tende a emergir nos momentos em que os paradigmas – culturais, científicos, intelectuais etc. – vigentes começam a ser relativizados ou a entrar em crise.

Esse processo de explosão do ensaio permanece mais ou menos estável até a ascensão dos autoritarismos após a Primeira Guerra. No intervalo que se seguiu, até o início da Segunda Guerra, a atividade intelectual de questionamento e a produção artística moderna passaram a ser francamente desestimuladas, embora tenham alcançado incríveis resultados artísticos e estéticos: lembremos que não somente *O homem sem qualidades*, que teve sua primeira parte publicada em 1930, é desse período, mas também *Ulisses*, de Joyce, escrito entre 1914 e 21, *Em busca do tempo perdido*, de Proust, entre 1913 e 1927, e *A montanha mágica*, de Thomas Mann, que veio a lume em 1924 (KLINGENSTEIN, 2014). Todos esses verdadeiros "cânones" da literatura moderna foram publicados no Entre Guerras. O ensaísmo aqui, como se vê nesses casos, vai se associar e se incorporar cada vez mais ao romance, à própria fatura do texto romanesco:

> A necessidade de representar experiências vividas numa realidade transformada, aliada à mobilidade do estilo ensaístico, garantem a incorporação dos novos temas à forma aberta da épica. É justamente nessa época que o ensaio começa a ganhar espaço no romance. (CASTRO, 2011a, p. 107)

A partir 1930, o estilo ensaístico sofre um importante revés, em relação às condições externas de desenvolvimento (McCARTHY, 1997, p. 696). O Nacional-socialismo o rejeita precisamente pelo seu caráter individualista, crítico, aberto e irônico – algo da maior importância para os escritores de língua alemã, que se veem então cerceados pelo regime. Musil viveu na pele esse drama. Forçado a se exilar da Alemanha para a Áustria, segue depois para a Suíça, onde vem a falecer – mais detalhes sobre sua vida e sobre como essas circunstâncias repercutiram na elaboração de *O homem sem qualidades* poderão ser encontrados na terceira seção. Além disso, tem-se diversos casos de escritores e ensaístas que se viram "empurrados para o exílio", como Stefan Zweig, que voou para o Brasil, Franz Werfel, que migrou para os EUA, ao lado Heinrich Mann, Elias Canetti, que seguiu para a Inglaterra, etc. McCARTHY, 1997, p. 696). De qualquer modo, o importante por ora é destacar que, nesse intervalo, o início do século XX, o ensaio testemunha uma prosperidade sem precedentes, e que Musil faz parte justamente desse universo. Vejamos agora como esse mesmo panorama do ensaísmo em Portugal pode ser pensado antes de chegarmos propriamente ao "momento" da obra de Fernando Pessoa. Reforço, aqui, que praticamente todo o texto abaixo (a exposição, os ensaístas e as obras) foi retirado da entrada "Ensaísmo português" (ALMEIDA, 1997, p. 1413).

Panorama do ensaísmo português

Se remontarmos ao que poderia ser considerada a origem do ensaio lusitano, teríamos de mencionar, sem sombra de dúvida, o escritor Francisco Sanches (1550-1623), que

curiosamente, "partiu para França ainda jovem" e era "primo de Michel de Montaigne". Sua obra *Quod nihil scitur* "foi publicada em Lion no ano de 1581", na qual defende posições céticas que tanto vieram a desagradar alguns teólogos germânicos do século seguinte. No século XVII, alguns nomes podem ser associados à tradição do ensaio, como Francisco Manuel de Mello (1608-1866), autor de *Carta de guia de casados* – em estilo humorístico e "coloquial", os escritos reúnem "considerações sobre alguns aspectos da vida matrimonial" –, além do Padre Manuel Bernardes (1644-1710), que escreveu *Nova floresta*, e, sobretudo, o Padre Antonio Vieira (1608-97), grande estilista da língua portuguesa, mestre do ritmo e da prosa barroca, seus *Sermões* tratam de temas variados, "em geral ligados à catequização dos índios", que podem muito bem ser pensados como representativos do ensaísmo.

No século XVIII podem ser destacados alguns nomes que se inspiraram em Francis Bacon, como Jacob de Castro Sarmento, que pediu ao rei João V a tradução do *Novum organum* para o português; Luís António Verney (1713-92), autor de *Verdadeiro método de estudar*; e Ribeiro Sanches (1699-1783), que escreveu as *Cartas sobre a educação da mocidade* – "crítico da cultura barroca" e de seu impacto no pensamento e até mesmo na educação, estimulou a introdução de "ideias mais modernas" em Portugal. O século XIX testemunha uma interessante fase de fertilidade na produção do ensaio: pensemos nos textos políticos, históricos e educacionais de Alexandre Herculano (1810- 77) reunidos nos *Opúsculos*; nas críticas ao "atraso da península ibérica" realizadas por Antero de Quental (1841-91), no seu conhecido *Causas da decadência dos povos peninsulares*, sem deixar de mencionar o interessante *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX*; e no ensaio sobre as "diferenças culturais entre Portugal e Inglaterra", em favor da modernização, *A Inglaterra de hoje*, de Oliveira Martins (1845-94). Merecem destaque ainda Eça de Queiroz (1845-1900) e Fialho de Almeida (1857-1911), autores, respectivamente, de *A correspondência de Fradique Mendes* e *Os gatos*, nos quais reúnem reflexões sobre temas variados, em tom o mais das vezes irônico, sobre temas que vão da literatura ao "comentário social". Por fim, ainda neste século, podem ser mencionados o filósofo criacionista Leonardo Coimbra (1883-1936), que escreveu sobre "amor, alegria, dor e graça" nos seus textos *O criacionismo: esboço de um sistema filosófico* e *A alegria, a dor e a graça*; e o poeta Teixeira de Pascoaes (1877-1952), que se destacou por seus esforços de descrever a "alma coletiva portuguesa" por meio do cerne do conceito de saudade, presentes em *A saudade e o saudosismo*.

Chegando ao século XX, a obra do ensaísta António Sérgio (1883-1969) pode ser lembrada como um importante divisor de águas. Racionalista conscientemente filiado a Bacon

e Montaigne, “ele buscou nos seus *Ensaios* mudar o obscurantismo presente na mentalidade do povo português". A partir daqui o gênero “proliferou” em temas e estilos, sobretudo na área do ensaísmo literário, como mostra a importante obra de Silvio Lima (1904-93), autor do influente *Ensaio sobre a essência do ensaio*. Para ele, o ensaio é basicamente uma forma de “exercício do pensamento crítico individual sobre questões e problemas universais”. Outros nomes de importantes ensaístas portugueses podem ser lembrados, como Vitorino Nemésio (1901–78), Jorge de Sena (1919-78), Vergílio Ferreira (1916-), Jose Regio (1901–69), Eduardo Lourenço (1923-), António José Saraiva (1917-93), Jacinto do Prado Coelho (1920-84), Oscar Lopes (1917-) e José Marinho (1904-75). Contudo, é o ensaísmo praticado especialmente no início do século XX, no contexto do Modernismo, que nos interessa particularmente.

Se lembrarmos que uma das funções elementares do ensaio é a de explorar conflitos e respostas em tempos de grandes mudanças, não causará espanto que o início do século XX, com todas as crises que o assolaram – psicológica, científica, política etc. – tenha testemunhado um crescimento exponencial na prática desse gênero. Escritores e autores de repertórios distintos espelham essas tensões, que reemergiram em torno de 1900 com o movimento modernista e continuaram ao longo de todo o século. As circunstâncias das quais emergiu o Modernismo literário português não são diferentes. Portugal atravessava um momento de grande instabilidade na transição do regime monárquico para o republicano, realizada em 1910. A situação de instabilidade do continente europeu nos anos que antecederam a Primeira Guerra (1914-1918) – lembremos também a Revolução Russa de 1917 – formou o clima intelectual que criou as condições para o surgimento da revista *Orpheu*, no ano de 1915. Nomes como Mário de Sá Carneiro, Luís de Montalvor, Almada Negreiros, o brasileiro Ronald de Carvalho e também Fernando Pessoa lançaram as bases de uma estética que tinha entre seus objetivos modernizar a arte, mas também a cultura portuguesa como um todo, e também atualizá-la no contexto do cenário europeu.

Relações entre o ensaio e o modernismo em Portugal

O Modernismo português manifestou-se inicialmente por meio de uma poesia que desejou, por meio de vários caminhos, problematizar a ordem social, renovar os costumes e romper com o passado, com o objetivo de trazer Portugal para o centro da vida cultural europeia (SILVESTRE, 2010). A sensação de inconformismo e a constatação de uma crescente instabilidade política e social se misturavam no mesmo influxo de busca por res-

postas, que viriam a ser exploradas, por exemplo, nas propostas estéticas representadas pelos movimentos de vanguarda, como, por exemplo, futurismo. O clima cultural refletia o desejo de interpretar a experiência de uma realidade esfacelada. No campo artístico, as várias formas de resistência contra o caráter anacrônico, engessado e fossilizado do academicismo e do tradicionalismo se traduziram no desejo de exploração de novas possibilidades expressivas (SILVESTRE, 2010).

O marco fundamental identificado com a origem do Modernismo em Portugal é, como já foi dito, o ano de 1915, quando da publicação do n. 1 da revista *Orpheu* – a qual teria ainda publicado apenas mais um número, o segundo, enquanto o terceiro não passaria da fase de preparação das "provas tipográficas" (SILVESTRE, 2010, p. 475). O intervalo que vai da publicação do primeiro número até 1917 é considerado especialmente significativo – outras revistas também vêm a lume, agitando o debate e provocando reações, em geral nada positivas, no público conservador, e desestabilizando os valores estéticos estabelecidos:

> Entre os anos 1915 e 1917, ou seja, entre *Orpheu* e *Portugal Futurista*, cabe o essencial do primeiro modernismo português. Em 1916 saem *Centauro* e *Exílio*, publicações que desde o seu nome marcam a ascendência simbolista e ainda decadentista dessa geração; e é também nesse período que cabem os grandes manifestos de Almada Negreiros. (SILVESTRE, 2010, p. 475)

As ideias, noções e produções reunidas nessas publicações, bem como os principais atores envolvidos nessa primeira fase, fizeram da *Orpheu* um verdadeiro "símbolo da geração do primeiro Modernismo Português; sugerindo, aliás, uma coerência doutrinária e artística que não corresponde à verdade" (SILVESTRE, 2010, p. 475). A própria designação do movimento sob o termo mais abrangente "orfeísmo" sugere uma unidade que nem no âmbito das obras individualmente consideradas de um Sá-Carneiro, de um Almada Negreiros e, especialmente, de um Fernando Pessoa, poderia ser encontrada:

> O Pessoa de *Orpheu* pode ir do pós-simbolismo requintado do "drama estático" *O marinheiro* a formulações poéticas mais claramente modernistas, em *Opiário*, ou já vanguardistas, na *Ode triunfal*; Sá-Carneiro é o pós-simbolismo sem solução de continuidade com certas versões do moderno herdadas em Pessoa, como o Paulismo, nos poemas *Indícios de oiro*, mas é já o vanguardismo de *Manucure*; e Almada Negreiros vai do requinte esteticista dos *Frisos*, no n. 1, ao Futurismo desbordante de *Cena do ódio* no nunca publicado n. 3. Somado a estes os nomes de poetas tardo-simbolistas como Luís de Montalvor, aliás diretor da revista, Alfredo Guisado ou Armando Côrtes-Rodrigues, o perfil plural de *Orpheu* torna-se ainda mais nítido. (SILVESTRE, 2010, p. 474-475)

Constata-se a partir do trecho acima que a pluralidade de tendências e características já se revela robusta desde o primeiro número da Orpheu. Assim, de modo semelhante ao que

ocorre no caso da vida cultural austríaca do início do século XX, também em Portugal as primeiras produções modernas são acompanhadas por um substantivo esforço de reflexão e formulação – beirando a explanação conceitual, em alguns casos – de cunho estético. As marcas individuais de cada escritor se refletem nas tentativas de articulação do movimento, da montagem de um discurso mais "objetivo" que lhe sirva de lastro e referência: esse é o caso, por exemplo, de alguns manifestos, mas também de alguns textos de teor mais ensaístico, como se verá adiante. Essa tônica e essa linha de atuação permanece, ainda que com características específicas, nas fases seguintes do Modernismo literário lusitano, tanto no presencismo quanto o neorrealismo (sobre o qual, é importante destacar, não me deterei, considerando que Fernando Pessoa, cuja obra é um dos focos desta pesquisa, escreve até 1935, ano de sua morte).

A fase do presencismo, por sua vez, costuma ser associada ao intervalo das publicações – 54 números, no total – da revista Presença, entre 1927 e 1940. Contando com as contribuições de José Régio, Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões, entre outros, os "presencistas" defendiam uma produção literária de cunho mais intimista, psicológico, voltada para a análise interior e para a introspecção. Ao lado disso, também se promovia um projeto estético marcado por uma "literatura viva", espontânea, original, pessoal e livre – em oposição às perspectivas livrescas, acadêmicas, ou com outros fins que não estéticos ou artísticos. Autores como Dostoiévski, Proust, Gide, Valéry, Apollinaire, Freud e Pirandello formavam a constelação de escritores que tanto influenciou o presencismo (SILVESTRE, 2010). A história da revista ainda contaria, em diferentes momentos, com outros eminentes colaboradores, como Edmundo de Bettencourt, Miguel Torga e Adolfo Casais Monteiro. O projeto da revista acabaria por extinguir-se, enfim, por desavenças ideológicas entre Gaspar Simões e Casais Monteiro (SILVESTRE, 2010). A atuação no debate estético dos membros da Orpheu nesse novo momento, e de Fernando Pessoa em particular, assumiu um caráter menos programático e mais individual, por assim dizer, além de mais esporádico:

> Perdida a dinâmica de grupo praticamente desde a morte de Sá-Carneiro, em 1916, a geração *Orpheu* manifesta-se agora esporadicamente e em projetos que não mais conseguirão o alcance da fase heroica. Significativamente, Pessoa empenhar-se-á entre 1924 e 1925 na revista *Athena* "Revista de Arte" em que tentará defender, entre classicismo e algum academicismo, a harmonia do paradigma clássico. (SILVESTRE, 2010, p. 475)

É fundamental lembrar que, também no caso das publicações da *presença*, o esforço de formulação conceitual do movimento foi importante e necessário. Os textos que detinham essas características claramente possuíam os traços de um ensaísmo afirmativo, assertivo, mas ao

mesmo tempo dinâmico e penetrante (SILVESTRE, 2010). Já no primeiro volume, no texto intitulado "Literatura viva", José Régio denuncia a "falta de sinceridade" como um dos principais vícios da literatura portuguesa, no que se enxerga a notável presença de um "espírito ensaísta", como se observa no trecho abaixo:

> Originalidade Verdadeira e Originalidade Falseada
>
> (José Régio, in 'Presença, Folha de Arte e Crítica, primeira edição, 10/03/1927)
>
> Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos demais, (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjectivo original e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo: o adjectivo excêntrico, estranho, extravagante, bizarro... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa.
>
> Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria. A excentricidade, a extravagância e a bizarria podem ser poderosas - mas só quando naturais a um dado temperamento artístico. Sobre outras qualidades, o produto desses temperamentos terá o encanto do raro e do imprevisto. Afectadas, semelhantes qualidades não passarão dum truque literário. (RÉGIO apud UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2016)

É muito importante notar o quanto o ambiente artístico e literário de Portugal desse período, para todos os fins, ainda era dominado por tendências do século XIX, como o Naturalismo, o Saudosismo ou o Integralismo, correntes de tom mais tradicional. Esse clima de resistência às novidades estéticas dificultaria, ainda, a tarefa de que se viam imbuídos os integrantes da Presença: "É nesse contexto [de hostilidade] que devemos assinalar o inigualável esforço de atualização estética realizado pela presença e, nela, em especial até os anos 30, por um José Régio muito sintonizado com as correntes do Modernismo europeu" (SILVESTRE, 2010, p. 475).

A breve discussão aqui conduzida sobre os ambientes literários vienense e lusitano do início do século XX, aos quais se ligam tão intimamente Robert Musil e Fernando Pessoa, como "pontos de chegada" de "tradições ensaísticas" distintas e longevas cumpriu a função situar a importância mais geral do ensaísmo nesse intervalo. Além disso, foi visto que as relações entre o ensaio e as demais formas literárias (como o romance, o manifesto, o poema etc.) são múltiplas e necessárias: o ensaísmo constitui a um só tempo a produção e o pensamento literário moderno, mostrando sua importante presença tanto nas revistas e jornais quanto no interior da própria tessitura de romances, crônicas, manifestos etc.

O início do século XX trouxe consigo, enfim, um conjunto novo de problemas e reflexões, que desestabilizam os alicerces a vida coletiva (a realidade) e, ao mesmo tempo, as próprias noções cristalizadas do que viria a ser o "eu" (o sujeito). O modernismo procurou "lidar com essas questões" de formas múltiplas e diversificadas.

> A pergunta pela natureza do sujeito, que percorre toda literatura modernista, não parece, pois, ser dissociável da pergunta pelo conhecimento do real: este depende daquela, uma vez que é o próprio ponto de apoio da operação epistêmica que é agora objeto de suspeita. (SILVESTRE, 2010, p. 474)

Musil e Pessoa foram mestres na arte de tematizar e refletir sobre essas questões, seja na ficção, no poema, no ensaio ou mesmo na prosa ensaística ou simplesmente de cunho ensaístico. O fundamental aqui é deixar evidente que as virtualidades do ensaísmo que procurarei analisar mais detidamente nas obras selecionadas se relacionam com um horizonte de produtividade cultural e, por assim dizer, "textual", mais amplo, de maior alcance. A modernidade instaura outra ordem de valores estéticos e literários, na qual o ensaísmo ocupa – novamente –, sem sombra de dúvida, uma gritante centralidade:

> E o que daqui resulta é uma literatura da interrogação, do *ensaio* e da dúvida, que recorre preferencialmente a formas de composição aberta ou suspende o sentido em favor de uma epifania do *fragmento* e do *inconcluso*. (SILVESTRE, 2010, p. 473, grifos nossos).

2.2 Âmbitos de investigação, "definições" e características do gênero ensaístico

Âmbitos de investigação do ensaio

Uma vez que já pude contextualizar o ensaio a partir de uma chave, por assim dizer, diacrônica – do marco inaugural dos *Ensaios* aos principais desenvolvimentos do gênero nas tradições ensaísticas ibérica e germânica –, cabe agora analisá-lo de um recorte mais descritivo – ou, se quisermos, mais sincrônico –, buscando refletir sobre alguns de seus aspectos constitutivos e elementares. As referências teóricas sobre o ensaio, contudo, são numerosas, e são diversos os campos de estudo nos quais o ensaísmo é estudado. Da filologia à linguística, da filosofia à teoria literária, da semiótica à crítica cultural, são muitos os ângulos de observação possíveis para iluminar os traços desse amplo e complexo fenômeno.

Para se ter uma ideia, uma bibliografia recente elaborada José Luis Gómez-Martínez reuniu cerca de trezentos livros e artigos de diversas áreas sobre a dimensão teórica do ensaio (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 87). As referências abrangem de textos clássicos sobre o tema (Ortega y Gasset, Virginia Woolf, Dieter Bachmann etc.) a importantes referências acadêmicas sobre a obra de grandes ensaístas. O enorme repertório da prática do ensaio ensejou, além disso, um tipo muito específico de investigação sobre o gênero, uma das mais antigas formas de estabelecer balizas na abordagem de um assunto: a classificação. Por esse caminho, os ensaios são classificados pelo que os distinguem, ou em função de um critério específico.

São abundantes os modelos de classificação e os catálogos que reúnem tipos, gêneros e "histórias locais" da produção ensaística. A importante e já citada *Encyclopedia of the Essay*, organizada em 1997 por Tracy Chevalier, conta com 18 subgêneros do ensaio (ensaio moral, ensaio polêmico, ensaio autobiográfico, ensaio científico, ensaio de viagem, ensaio filosófico etc.) em um total de 516 entradas, a maioria das quais referentes a nomes de ensaístas consagrados na história do gênero. Outras classificações dão o tom dos rumos "labirínticos" que esse exercício pode tomar:

> De semelhante relatividade abundam outras classificações mais minudentes, como a de Angel del Río, que distingue três espécies, a saber: "1) ensaio puro, de tipo filosófico, histórico e literário; 2) ensaio poético-descritivo, lírico, costumbrista, um tanto emocional e impressionista; 3) ensaio crítico-erudito, expositivo e amplo em seu conteúdo e na projeção do pensamento que ultrapassa o literário e invade o campo das ciências"; ou a de José Luís Martínez: "1) ensaio como gênero de criação literária; 2) ensaio breve, poemático; 3) ensaio de fantasia, engenho ou divagações; 4) ensaio-discurso em oração; 5) ensaio interpretativo; 6) ensaio teórico; 7) ensaio de crítica literária; 8) ensaio expositivo; 9) ensaio-crônica ou ensaio•memória; 10) ensaio

> breve, periodístico" 6; ou a de Estuardo Núñez, em quatro categorias: "1) ensaio ideológico ou afim da filosofia, teoria ou interpretação de algum aspecto cultural; 2) ensaio histórico que compreende o fenômeno cultural ou histórico-ideológico; 3) ensaio literário que compreende a crítica, a glosa, a estimativa ou a apreciação de obras ou fenômenos ou autores literários ou artísticos; 4) ensaio sociológico (por vezes próximo do periodismo ou da crônica, com incitação à ação ou à reforma institucional). (MOISÉS, 1990, p. 228)

A rigor, considerando o quanto o "eu" do autor está presente no ensaio, cada um deles apresenta ou "acrescenta", no limite, uma característica ou traço novo ao "repertório geral da escrita ensaística"; de modo que, em certo sentido, seria possível dizer que há tantos "tipos" de ensaio quantos são os ensaístas que já se dedicaram a praticá-lo. Daí se conclui que qualquer classificação sobre ensaio será parcial, pois ela há "de girar em torno de acidentes, que são de inapreensível mobilidade" (MOISÉS, 1990, p. 227).

Um ponto interessante nessa discussão é que nem sempre a escrita do ensaio e a reflexão sobre sua dimensão teórica caminham juntas, seja no caso de um autor em particular – que pode ser muito bem ensaísta sem ter refletido mais detidamente sobre o gênero, embora haja exemplos notáveis nesse sentido –, seja nos casos de tradições literárias inteiras, ligadas a uma cultura ou nação. Para ficarmos em apenas um exemplo, lembremos que a prática do ensaio surgiu e se estabeleceu de forma mais pronunciada na França e na Inglaterra, enquanto que os mais proeminentes teóricos e estudiosos do ensaio provêm "principalmente da esfera cultural germânica" (GOOD, 1997, p. 31).

De qualquer maneira, enquanto atividade literária, inscrita no universo de uma cultura, pode-se dizer que o ensaísmo vem sendo cada vez mais exercido, ainda que com objetivos e sentidos diferentes desde seu surgimento. O seu *status* e, especialmente, a sua posição relativa no sistema de gêneros também variaram muito, em função de diversos fatores. Eles dependeram e dependem, por exemplo, das práticas e convenções de escrita da tradição literária em que ele circula; das relações estabelecidas com as demais formas textuais no seio de cada cultura; do reconhecimento de sua validade nas esferas na ciência – como veículo legítimo de conhecimento – e da arte – como forma literária de prestígio –; do processo de formação de um público leitor disposto a "consumi-lo" (AUERBACH, 2010); e do grau de institucionalização do ensaio nos espaços de produção e transmissão do saber.

Já enquanto fenômeno semiótico, também foram várias as transformações na maneira como ele tem sido analisado e compreendido. Os gêneros de ensaio não só se diversificaram, tornando-se cada vez mais numerosos e lidos, mas também a sua presença se fez sentir cada vez mais em diferentes áreas, como a história, a filosofia e a ciências em geral; e, mais recentemente (no século XX, sobretudo), a linguística, a ciências da comunicação, a teoria

literária etc. Todas elas ou o assimilaram como um interessante veículo de reflexão e produção de saber ou o incorporaram como tema de estudo e pesquisa. Em ambos os casos, verificou-se um impacto crescente do ensaísmo no interior dessas disciplinas.

Pode-se citar, a título de exemplo, o caso da filosofia, lembrado por Graham Good (1997). Ainda que as universidades sejam historicamente resistentes à aceitação do ensaio como produto final das pesquisas nela desenvolvidas, dado que ele promove um saber contingente e sugestivo, e não sistemático e universal, vários textos ensaísticos se tornaram referência obrigatória nos programas acadêmicos de filosofia. Segundo ele, grandes pensadores percorreram com grande consistência esse "duplo trânsito" entre a produção de um conhecimento mais sistemático e rigoroso (que pode ser associado à tese e ao tratado) e um de tipo mais aberto, problematizador e alusivo (ligado ao ensaio). Heidegger, por exemplo, partindo de um modo de filosofia mais sistemático no início de sua carreira, tendeu cada vez mais a escrever curtas meditações poéticas e até mesmo "ensaios sobre Rilke, Hölderin e Benn" (GOOD, 1997, p. 32). Nietzsche é outro bom exemplo. Ele não se incorporou à academia e criou a "sua própria maneira de elaborar uma escrita ensaística de filosofia" – que, paradoxalmente, "tornou-se influente na academia novamente" (GOOD, 1997, p. 32). Esse raciocínio vale para outras disciplinas e âmbitos do saber: o ensaio e o "tom ensaístico" também estão presentes em cada um deles:

> Além dessas expressões ambíguas, acusam a presença de um tom ensaístico obras situadas em zonas específicas do saber humano, como a Filosofia, a Historiografia, a Política, a Economia, a Sociologia, a Psicologia, etc.: digamos, para encurtar razões, que tais disciplinas gnosiológicas, assinaladas pela cientificidade de seus propósitos e métodos, podem segregar textos em que suas constantes científicas se atenuam para favorecer atitudes ensaísticas. Uma coisa é um manual de Filosofia ou um tratado de Lógica Formal, outra o *Ensaio acerca do entendimento humano*, ou *Causas da decadência dos povos peninsulares*, ou os escritos de Bachelard ou Fromm. Enquanto o tom das primeiras obras se move no circuito da Didática ou da Ciência, o das demais evidencia-se como o do ensaio em torno de um assunto filosófico, histórico ou psicológico: tudo se passa como se adotassem, até certo ponto, a perspectiva de Montaigne, mas sem prejuízo da cientificidade básica, a fim de examinar uma questão peculiar à sua província de conhecimento. (MOISÉS, 1990, p. 226)

Na universidade, esse mesmo movimento pode ser observado em outras áreas, como a linguística, a história e as humanidades em geral: apesar de o ensaio ser muito lido e estudado, não é comum a aceitação de dissertações ou teses de cunho predominantemente ensaístico. Há, assim, "certa ambivalência" nesse relacionamento entre a "relevância crescente do ensaio e as formas de sua aceitação institucional" (GOOD, 1997, p. 32) – ambivalência essa que também é constatada, ainda que em outro sentido, na precisa observação de Christy Wampole (2013),

que aponta uma situação frequente do ambiente acadêmico, em que o ensaio seria aceito apenas na aparência, e não na prática. Sob o pretexto de aceitar o "ensaio científico", muitas vezes o que há de ensaístico nesse subgênero acaba sendo sutilmente desestimulado, restando apenas o "científico":

> Muito do que hoje se considera "ensaio" ou "parecido com ensaio" é tudo menos ensaio. Estes textos incluem o tipo de escrita esperado em provas de acesso à universidade, em *papers*, dissertações, na crítica profissional e em outras formas acadêmicas; ou são ainda textos politicamente engajados ou outras formas peremptórias que insistem em seus argumentos e não dão espaço para a incerteza; ou outras formas breves de prosa em que a subjetividade do autor é propositalmente apagada ou disfarçada. O que estes textos têm em comum é, em primeiro lugar, o ocultamento consciente do "eu" sob o manto de objetividade. Pretende-se que as opiniões e conclusões de alguém tenham emanado de uma espécie de departamento da mais alta verdade, um escritório chefiado pelo rigor e pela ciência. Em segundo lugar, estes textos [os supostos "ensaios] não têm nada de experimental: eles sabem o que querem dizer antes de começar, constroem furtivamente seu ponto de vista, antecipando qualquer objeção, almejando o hermetismo. Estes textos não são tentativas, são obstinações. São fortalezas. Ao deixar o leitor de fora desta espécie de encontro no texto, o autor deixa claro que ele, o leitor, deve se conformar em beber sozinho. (WAMPOLE, 2013)

Com a teoria literária, no âmbito da qual se situa esta pesquisa, não é diferente. Assim como no caso da filosofia, importantes ensaístas também se tornaram referências fundamentais para esse campo de pesquisa teórico (GOOD, 1997). Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ortega y Gasset e Roland Barthes, para ficar apenas nestes autores – pois mesmo a mais desinteressada das listas reuniria certamente dezenas ou centenas de nomes –, escreveram textos ensaísticos que se tornaram verdadeiramente consagrados, legítimos cânones, nas pesquisas da área. Isso se deve ao fato de que há pelo menos dois aspectos do ensaísmo valorizados pela teoria da literatura: a ênfase que esta dá à natureza "provisória" e "não fixa do significado", considerando que o seu objeto, o texto literário, é mutante, subjetivo e aberto por definição; e o importante fato de que ensaio veio a se difundir de várias formas no "literário", estabelecendo com este todo tipo de relação (GOOD, 1997, p. 32): a prática do ensaio "puro", o ensaísmo entrelaçado ao romance – caso de nosso especial interesse – e o caso do ensaio literário são alguns exemplos dessas relações. Quanto a este último, seria válido tecer algumas considerações:

> [...] quando o ensaio elege claramente o seu objeto entre os que a Literatura lhe fornece e desenvolve o estilo próprio para representá-lo, o componente literário do ensaio encontra sua morada ideal. Preserva, no entanto, o seu caráter de ensaio, que não se confunde com nenhuma outra expressão inquestionavelmente literária (poesia, conto, novela, romance, etc.), embora possa assemelhar-se a outros departamentos dos chamados estudos literários. (MOISÉS, 1990, p. 227)

A simples divisão tradicional do trabalho literário entre criação, história, teoria e crítica literárias não deixa claro, *a priori*, o modo como o ensaio pode se relacionar com cada um desses âmbitos. Massaud Moisés, mais uma vez, oferece uma esclarecedora imagem sobre o assunto, incluindo algumas importantes diferenças entre o ensaio literário e a crítica literária:

> História literária não é necessariamente ensaística, menos ainda um artigo de crítica ou uma análise "científica" de poesia: um texto de Augusto Meyer pertence ao território do ensaio literário, ao passo que um rodapé de Tristão de Ataíde ou Álvaro Lins se inscreve no perímetro da crítica, e a Análise e Interpretação da Obra Literária, de Wolfgang Kayser, no da teoria literária. [...] No crítico, o centro de atenção é o texto que analisa, interpreta e julga; no ensaísta, seu próprio texto. O crítico chama a atenção para o autor ou/e o texto que perscruta; o ensaísta, para si próprio. O objeto do crítico situa-se no texto que examina; o do ensaísta, no próprio .texto que elabora. (MOISÉS, 1990, p. 227)

Lembremos enfim que o caminho também foi percorrido em sentido inverso, pois vários poetas e ficcionistas se notabilizaram como eminentes ensaístas, e seus textos se tornaram igualmente referências fundamentais nos campos da estética, dos estudos literários e da própria atividade literária. Os casos de Ezra Pound, T. S. Eliot (GOOD, 1997) e Jorge Luis Borges são emblemáticos: seus ensaios (por exemplo, *Tradition and individual talent*, de 1919, e *Kafka y sus precursores*, de 1951, além de outros que poderiam ser citados) tiveram um grande impacto na compreensão e mesmo na produção da literatura, ainda que suas obras sejam o verdadeiro lastro de seus projetos intelectuais, o verdadeiro motivo por que são hoje considerados escritores consagrados da literatura universal (GOOD, 1997).

Outro ponto importante é que, embora haja elementos do ensaísmo que podem ser identificados "antes" de Montaigne, é o século XX que marca o início de um contexto de nosso especial interesse: quando a vitalidade do ensaísmo observa um impulso absolutamente inédito e de proporções sem precedentes na história. Alguns dos mais importantes autores modernistas desse período, como Aldous Huxley, Virginia Woolf, Thomas Mann, Paul Valéry, W. H. Auden – ao lado de Musil e Pessoa; e, poderíamos também citar, aqui no Brasil, Mário e Oswald de Andrade, Manuel Bandeira etc., não só legaram à posteridade impressionantes ensaios sobre os mais diversos temas, importantes por si mesmos, como também mesclaram suas produções ao ensaísmo. Esse tipo de combinação específica – a incorporação de trechos ensaísticos ou de teor ensaístico nas criações literárias, na própria fatura dos contos, novelas e romances, por exemplo – terminou por produzir uma importante ampliação de possibilidades discursivas e estéticas. Essa noção já foi notada pela pesquisadora Claire de Obaldia quando ela se refere ao

fato de que "our 'modern' conception of literature is fundamentally essayistic" (OBALDIA, 1996).

"Definições" do gênero ensaístico

Como seria possível definir o *que é* o ensaio? Em que campo disciplinar se situaria esse esforço? Que diferença há entre a tentativa de defini-lo e o gesto de caracterizá-lo, levantando alguns de seus traços principais? Pensar aqui sobre essas questões é um exercício preliminar fundamental. O motivo disso é que, em geral, as tentativas diretas de definição quase sempre privilegiam uma ou poucas dimensões do ensaísmo, e mesmo que venham a "acertar no alvo" naquilo pretendem destacar, ou que mapeiem uma parte significativa do amplo "terreno" da forma ensaística, elas terminam por deixar "de fora" uma grande quantidade de características.

Há uma enormidade de autores que se dedicaram a esse objeto tão aberto e de tão difícil definição; e, mesmo, de difícil delimitação, pois muitas vezes e em vários aspectos as fronteiras entre o ensaio e outras formas são impossíveis de serem detectadas. Essa dificuldade é frequentemente lembrada entre os estudiosos do tema:

> Todos os esforços no sentido de visualizar fronteiras dentro das quais se inscreve o ensaio esbarram com dificuldades inultrapassáveis ou que conduzem a sutilezas não raro plenas de ambiguidades. Considerável parcela de instabilidade analítica decorre da circunstância de que o ensaio se situa paredes meias com outras expressões igualmente híbridas, como a auto• biografia, o jornalismo, o diário íntimo, etc. Não poucas vezes, torna-se impossível a classificação unívoca, dado que a mesma obra semelha participar a um só tempo de duas categorias; na verdade, dependendo do ponto de vista assumido pelo crítico, tratar-se-ia de texto polifacetado. Assim, uma autobiografia na qual o narrador inserisse divagações, de molde a tornar praticamente fictícia a reminiscência, assumiria, nesse particular, caráter ensaístico; e um ensaio no qual avultasse o contingente biográfico, estaria próximo da autobiografia. (MOISÉS, 1990, p. 225)

> Certamente não há um consenso em torno da questão hesitante sobre o que pode ou não ser considerado ensaio. Para cada regra que consigo estabelecer para o ensaio, geralmente surge uma dúzia de exceções. (WAMPOLE, 2013)

Além disso, mesmo um contato relativamente pouco prolongado com a extensa bibliografia sobre o ensaio é capaz de mostrar que são diversos os campos disciplinares em que ele é estudado, o que amplia ainda mais o rol de suas possíveis definições. Ao mesmo tempo, o conjunto de reflexões sobre o gênero termina por ser, simplesmente por seu enorme volume, eloquente o suficiente para que o esforço de definição e de caracterização seja um exercício considerado válido e que produz resultados – há que se falar, sim, em marcas e definições do

ensaio e suas variações. Um núcleo comum de marcas recorrentes fixa uma baliza na qual a maioria das definições se baseia:

> E a despeito das variações normais em matéria de ensaio, percebe-se que todas as reflexões a respeito de uma teoria do ensaio laboram sobre os mesmos lugares-comuns. O que faz supor a existência de uma soma de invariantes – ao redor dos quais se estrutura toda teoria do ensaio – e de variantes, que somente vêm à baila quando indispensáveis ao esclarecimento dos invariantes. (MOISÉS, 1990, p. 228)

No esforço de definir o ensaio, há pelo menos dois caminhos: o que nasce no próprio seio da atividade ensaística, consubstanciado no importante subgênero *ensaio sobre o ensaio*, "momento autorreflexivo em que o ensaísta busca explicar o que faz aos outros e a si mesmo" (PIRES, 2018, p. 7); e o que reflete um esforço mais definido e rigoroso de articulação teórica, no seio da linguística, da semiótica, dos estudos literários (como na teoria e história dos gêneros) etc. –, embora a linha que separe essas vertentes seja porosa e frequentemente violada por aqueles que efetivamente pensam ou praticam o ensaio. A contribuição dos ensaístas sobre o tema é mais variada e "livre", portanto:

> Com efeito, além do fato de que tais prosadores realizaram o ensaio de forma modelar [...], suas reflexões incidiam volta e meia no exame da forma que praticavam, ou seja, escreviam ensaios e, simultaneamente, pensavam neles como diferenciada manifestação intelectual e literária. E ao proceder como se teorizassem a prática que exercitavam, continuavam a produzir o ensaio em toda a sua plenitude: ensaio prático e ensaio teórico, ou teoria e prática do ensaio. (PIRES, 2018, p. 7)

Mas como definir, então, o ensaio? Devido ao fato de esta pesquisa se situar no âmbito dos Estudos Literários – uma "área" interdisciplinar por definição –, procurarei responder a essa pergunta, por assim dizer, ensaisticamente, adotando a abordagem comum da própria prática do ensaio. No lugar de uma única definição direta, "dicionarística", levantarei e discutirei, a seguir, algumas delas, não com o objetivo de encontrar um elemento comum a todas, mas de oferecer uma "imagem" diversificada e variada do tema. Nesse sentido, o caminho mais adequado para se aproximar dele talvez seja, precisamente, aquele capaz de oferecer uma imagem múltipla e complexa do gênero, compondo um "mosaico" de aproximações. Tem-se, assim, um quadro de referência inicial que facilitará a discussão sobre suas dimensões teóricas – o ensaio como *forma* –, nas seções seguintes.

De modo geral, o ensaio é preliminarmente associado a um texto "não ficcional", de linguagem mais acessível e com extensão relativamente curta – ainda que haja casos de livros

inteiros que costumam ser identificados como ensaios (GOOD, 1997, p. 31). A sua estrutura textual é aberta e não prescritiva. Ele normalmente "conota", também, "certo tipo de abordagem sobre" um assunto, uma aproximação de determinada qualidade, de caráter muito mais "provisório e exploratório que direcionado, definitivo ou sistemático" (GOOD, 1997, p. 31). Ou seja, o ensaio opera um tipo de investigação que não se propõe a alcançar conclusões cabais, definitivas: "Quando digo 'ensaio', falo de uma prosa de não-ficção curta, com um tema meditativo em seu centro e uma tendência a se afastar da certeza" (WAMPOLE, 2013). Costuma-se citar, também, o seu "caráter fragmentário". A forma ensaística, enfim, se caracteriza pela exposição de ideias idiossincráticas, singulares, próprias, do autor.

Um caminho muito comum na prática do ensaio para "definir" um objeto, e que remonta até mesmo à sua origem, é a exploração "etimológica" de um conceito ou do tema da reflexão – a "chave filológica", sobre a qual já discorri na Introdução. O ensaísta toma como ponto de partida a origem linguística de um termo, articulando relações e desdobrando sentidos a partir dos elementos que formam o seu campo, por assim dizer, semântico-filológico. Isso também vale para muitos dos *ensaios sobre o ensaio*: de Montaigne a Bacon, de Sullivan a Musil, de Starobinski a Bense, em cada um desses e em tantos outros são frequentes as retomadas das raízes e usos da palavra *ensaio*. Alguns exemplos são eloquentes e dizem muito do que "é" o ensaio. Os exemplos de Starobinski, já vistos na introdução, e, aqui, retomados, e de Wampole serão suficientes para indicar o "tom" geral desse procedimento, presente já em Montaigne:

> Comecemos pela origem do gênero. *Essai*, a palavra que Michel de Montaigne escolheu para descrever suas ruminações em prosa publicadas em 1580, significava naquele tempo simplesmente "tentativa", uma vez que o gênero literário ainda não havia sido codificado. Esta etimologia é significativa, pois aponta para a natureza experimental da escrita ensaística: envolve o processo nuançado de tentar produzir algo. [...] Em italiano, a palavra para ensaio é *saggio* e tem a mesma raiz do termo *assaggiare*, que significa provar, experimentar ou beliscar comida. (WAMPOLE, 2013)

> É recorrendo à mesma metáfora ponderal que Galileu, fundador da física experimental, intitula *Il saggiatore* a obra que publica em 1623... (STRAROBINSKI, 2011, p. 2014)

Um curioso exemplo revela a irônica autoconsciência do ensaísta sobre esse procedimento. Trata-se do conhecido ensaio *Sobre a estupidez*, de Robert Musil (2016). Essa *self awareness* está sendo aqui mencionada como mais um dos pontos que definem o ensaio.

Em uma interessante passagem, analisando o tema de vários ângulos e perspectivas, Musil escreve:

> E como eu não queria ajuda poética nem podia fazer isso cientificamente, tentei da maneira mais ingênua, como é sempre óbvio nesses casos, rastrear o uso da palavra [...] e de sua família, procurando os exemplos mais comuns e tentando juntar o que acabava de escrever. (MUSIL, 2016, p. 10)

Essa maneira – não artística, nem científica, portanto – é precisamente um procedimento frequente no ensaísmo: e tanto o "conteúdo" das passagens acima citadas quanto o modo pelo qual elas são construídas são, dessa maneira, tipicamente ensaísticos. Massaud, assim como os demais, retoma esse procedimento. Ao recuperar a origem latina da palavra "ensaio" – *exagium* –, ele traz para o primeiro plano a dimensão ética do ensaio, ao destacar a sua origem como gesto, ato ou "ação" de pensar:

> O vocábulo "ensaio" deriva do Latim *exagiu*(m), *ação de pe(n)sar*, de onde o sentido de "provar", "experimentar", "tentar", etc. Do Francês *essai* se origina a conotação literária que o termo passou a ostentar após o século XVI. Como que marcado pela significação etimológica, o vocábulo reveste, no terreno propriamente literário, um tipo de obra que escapa a todo assédio identificador. De contorno extremamente lábil, o termo "ensaio" tem sido empregado para rotular as mais díspares obras, tornando-se muitos casos impossível determinar com precisão a propriedade do vocábulo. Não obstante, impõe-se ao menos... Ensaiar uma determinação da área em que se move o ensaio: é sintomático que o mais substancioso estudo acerca do assunto em vernáculo se intitula *Ensaio sobre a Essência do Ensaio*, de Sílvio Lima. (MOISÉS, 1990, p. 222, grifo nosso)

Para além das definições de pensadores consagrados, como Lukács, Adorno e Bense – que não são aqui discutidas, já que seus textos sobre o ensaio serão analisados na subseção seguinte –, uma infinidade de outras delas poderia ser mencionada, cada uma privilegiando um determinado aspecto do gênero. Hall, por exemplo, valoriza a "liberdade" como elemento definidor: "Um gênero de discurso escrito que permite ao escritor pensar, livremente, fora dos constrangimentos da autoridade estabelecida e das normas retóricas tradicionais" (HALL apud GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 7). Mas nem todas as definições são, por assim dizer, elogiosas, como é o caso da de Baquero, que enfatiza a sua "superficialidade": "Como compreendo o ensaio [...] [trata-se de] uma dissertação amena em vez de uma pesquisa rigorosa. O ensaio está na fronteira de dois reinos: o do discurso científico e o da poesia, e faz excursões de um a outro" (BAQUERO apud GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 7). Na visão de Díez-Canedo, "O ensaio vem a dar denominação literária ao escrito [...] no qual se discorre, superficialmente ou a fundo

sobre um tema de qualquer natureza pois não são inconsistência e brevidade condições essenciais suas" (DÍEZ-CANEDO apud GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 8). Algumas de suas definições revelam, ainda, o estado de relativo desprestígio do gênero em determinados campos de atividade intelectual, como discutido nas páginas anteriores. A definição de Bleznick se enquadra nessa categoria: "O ensaio pode ser definido como uma composição em prosa, de extensão moderada, cujo objetivo reflete mais a preferência pela exploração de um tema limitado que pela investigação profunda de seus diferentes aspectos" (BLEZNICK apud GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 8).

Mesmo tento em conta a diversidade das definições, um ponto fundamental para esta pesquisa, contudo, consiste em uma meditação sobre os *limites* da noção de ensaio. Ele tem sido até aqui predominantemente considerado um gênero literário, ou forma discursiva. As definições têm privilegiado a dimensão formal do ensaio, portanto, mas ela não é a única. Já vimos na introdução que o ensaio pode ser visto, também, como *atitude* – vide a introdução.

Até aqui tenho utilizado indistintamente os termos *ensaio* e *ensaísmo* – que possuem um significado similar nos dicionários. Uma distinção relevante, contudo, poderia ser feita: *ensaísmo* pode ser empregado sob uma acepção mais técnica. Enquanto *ensaio* estaria para *forma*, *ensaísmo* estaria para *atitude*, exatamente como no sentido musiliano (WAMPOLE, 2013). Nesta tese, contudo, emprego-os, em geral, nos sentidos mais convencionais dos dois termos (tal como estão nos dicionários): *ensaio* e *ensaísmo* são termos que podem ser considerados sinônimos, e, sempre que necessário, especificarei em que dimensão (formal, ética etc.) eles estarão sendo empregados. A razão de eu ter optado por esse caminho se associa ao intento de manter uma maior "liberdade" metodológica no emprego dos termos – sempre, sem prejuízo da sua precisão conceitual, por meio da especificação do sentido pretendido.

Christy Wampole (2013), que chama essa "expansão" do ensaio e de seu potencial crítico como "ensaificação de tudo", identificou e explicou bem essa acepção do termo (ensaio como atitude), partindo da interessante reflexão sobre as "extrapolações", os cruzamentos de fronteira, do ensaio sobre outros gêneros:

> Mas o que talvez seja mais interessante sobre o ensaio é o que acontece quando ele não pode ser contido em suas fronteiras genéricas, transbordando da prosa breve para outros formatos, como, por exemplo, o romance ensaístico, o filme-ensaio, a fotografia-ensaio e até *mesmo para a vida em si*. (WAMPOLE, 2013)
>
> Em seu romance inacabado, *O homem sem qualidades*, Robert Musil, o escritor austríaco do início do século 20, cunha um termo para este transbordamento. Ele o chama de "ensaísmo" (*Essayismus* em alemão) e, aqueles que o praticam, de "possibilitários" (*Möglichkeitsmenschen*). Este comportamento é definido pela contingência e pela digressão, seguindo este

> ou aquele caminho que se bifurca, vivendo a vida sem uma ambição específica: não se trata de descobrir, conquistar ou provar alguma coisa, mas simplesmente experimentar. (WAMPOLE, 2013)

Não é o momento de entrar, ainda, na análise de *O homem sem qualidades* ou do *Livro do desassossego*, embora talvez já dê para imaginar o riquíssimo campo de possibilidades analíticas que se desenha, em um estudo comparado entre as duas obras, a partir desse "redimensionamento" do conceito de ensaio. Tal como Soares, Ulrich pode ser considerado um "possibilitário", o que mostra não só a "íntima" relação de cumplicidade entre esses dois "personagens" quanto aos horizontes que norteiam as suas trajetórias, mas também um dado fundamental do momento em que ambos "viveram"; basta lembrar que Musil e Pessoa, enfim, eram contemporâneos. Wampole continua com muita pertinência a sua reflexão:

> O possibilitário é um virtuose do hipotético. Thomas Harrison, um de meus orientadores, escreveu um belo livro sobre o tema. Em *Essayism: Conrad, Musil and Pirandello,* ele observa que o ensaísmo descrito por Musil era uma "solução na ausência de uma solução", uma espécie de resposta à precariedade da Europa ao longo dos anos em que o escritor trabalhou em sua obra-prima inconclusa. Eu diria que muitos de nós na América de hoje cultivamos esta inclinação para o ensaísmo sob diversos disfarces, mas sempre no espírito de uma cabeça fechada e com sérias reservas em se comprometer, seja lá com o que for. (WAMPOLE, 2013)

Toda uma tradição de reflexão sobre o tema do ensaio já se consolidou, de modo a amadurecer a compreensão do fenômeno. De qualquer modo, os esforços de definição desse "espírito ensaístico" não impediram que o ensaio tenha concomitantemente sofrido grandes transformações do século XVI até o presente, o que exige que a reflexão sobre esse tema seja tão flexível e aberta quanto é mutável e cambiante o objeto para o qual dirige suas perguntas.

Características, estrutura e linguagem do ensaio

Embora as tentativas de definição do ensaio sejam sempre parciais e provisórias, pela própria natureza escorregadia do objeto, um caminho talvez mais seguro para abordá-lo consiste em apontar algumas de suas características. Não faz sentido, contudo, discutir pormenorizadamente as inúmeras marcas do ensaio, divisadas, por sua vez, em inúmeros textos e análises. Tal qual ocorre com o caso das classificações do ensaio, o todo das características que lhes são atribuíveis é literalmente inabarcável. Para os fins dessa pesquisa, portanto, elencarei brevemente alguns traços mais destacados, tal como discriminados por dois pensadores de relevo sobre o gênero: Massaud Moisés e Gómez-Martínez. Como a discussão

sobre o ensaio já se alongou o suficiente e como as categorias principais da análise comparativa entre *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego* partirão sobretudo das contribuições de Lukács, Adorno e Bense, cada uma das características abaixo indicadas será melhor desenvolvida conforme se torne necessária nas análises nas seções seguintes.

Levantemos, então, os aspectos do ensaio que são discutidos por Gómez-Martínez (1999). Para ele, ensaio é *atual* (mesmo que antigo, o ensaio preserva a sua atualidade, pois ao leitor interessa menos o seu conteúdo que o modo pelo qual ele foi tratado) e possui um *caráter não exaustivo*, ou fragmentário. No ensaio, além disso, as *citações podem ser imprecisas* (pois elas servem muito mais para produzir um efeito que para comprovar ou legitimar um argumento). O ensaio é, também, fundamentalmente *diferente do tratado* (enquanto o primeiro é não sistemático, parcial e não segue um método pré-definido, o segundo é universal e se presta a comprovar teses), além de marcado por um *caráter subjetivo* e pela *índole confessional* (a presença do "eu" do autor), por uma *dimensão dialógica* (o ensaísta como que dialoga sempre com o leitor) e poder ser visto como uma *forma de pensamento* (é um modo específico de conhecimento). Ele é definido pela *ausência de uma estrutura rígida*, por uma *função sugestiva* e especialmente marcado pela *importância de uma postura ativa por parte do leitor*. Ao lado disso, no ensaio, o *papel das digressões* é especialmente significativo. Por fim, ele ainda fala da *diversidade de motivos e temas* e da "*vontade de estilo*" como fundamentais.

Massaud Moisés (1990), por sua vez, levanta também algumas características em seu estudo. O ensaio, para ele, é uma forma essencialmente *breve* (a realidade é fragmentária e dinâmica, e mesmo os ensaios longos são como que compostos por "ilhas" de impressões sucessivas) e *digressiva* (a "incapacidade" de fixar-se em único ponto é uma de suas vantagens, de modo que está sempre a "ziguezaguear" entre os assuntos). Marcado pela *serenidade*, *emotividade*, *maturidade*, *subjetividade* e *honestidade* do autor, o ensaio é uma forma fortemente *crítica* e *antidogmática*. Além disso, dele se servem especialmente os espíritos *inconformados*. No ensaio estão implicados, por fim, o valor da *humildade do saber* e, ainda, *uma linguagem que obedece ao fluxo do pensamento livre*.

Alguns pontos importantes devem ser ainda acrescentados. No ensaio, o exercício do pensamento é fundamentalmente livre. As ideias desenvolvidas, para que tenham asseguradas as suas validade e legitimidade, não necessitam seguir um caminho metodológico pré-determinado nem obedecer a quaisquer normas ou convenções – prescritas como necessárias no campo das diversas práticas discursivas e retóricas. Isso significa que ao ensaísta é garantida

a absoluta liberdade de reflexão, seja na seleção do tema e na maneira de abordá-lo, seja no plano da expressão e do estilo adotados.

Outra maneira de se referir a essa dimensão de liberdade do ensaísmo costuma ser fixada na ideia de abertura. O ensaio é, portanto, uma forma livre porque fundamentalmente aberta. A ideia de uma estrutura aberta também está relacionada ao fato de que cada autor pode modelar o ensaio à sua maneira. A noção de abertura, ainda assim, pode abarcar um conjunto razoável de sentidos. Diz-se que o ensaio é "metodologicamente aberto", por não ser obrigatório que se adote, nele, um método específico. O "como" do ensaio, o modo como o tema é considerado e construído, "os caminhos de pensamento" do texto, assumem os contornos que melhor convirem ao autor. Afirma-se também que o ensaio possui uma "estrutura aberta", pois ele comporta qualquer desenho estrutural, qualquer conformação ou disposição textual, sem que haja, por exemplo, a necessidade de atingir uma extensão mínima ou máxima ou de adotar um estilo específico. Pode-se afirmar, além disso, que ensaio é estruturalmente aberto por permitir a incorporação ou mesmo a fusão de outras formas ou gêneros literários, de modo a produzir um determinado efeito pretendido – se pensarmos no *corpus* desta pesquisa, nos quais trechos de teor ensaístico encontram-se no seio do *Livro do desassossego* e de *O homem sem qualidades*, nada impediria que, do contrário, um ensaio contivesse, na sua malha textual, trechos de teor romanesco, poético, científico etc. Referir-se ao ensaio como uma forma *aberta* envolve, assim, a noção de que o gênero ensaístico é profundamente marcado pela liberdade – estrutural, temática, metodológica etc.

Essa observação nos conduz à importante questão, relacionada à maneira como o ensaio é percebido, de que ele possui um *status* híbrido e é considerado uma forma impura. Do mesmo modo que ele não é "exatamente ciência, filosofia ou teoria", ele também não é considerado "arte". Ou, pelo menos, tanto na ciência e na teoria, quanto no universo da criação artística, a sua posição relativa também é, ou foi, por muito tempo, de certo desprestígio. Entre as diversas manifestações consagradas da literatura – para a chamada "grande arte" – ele é realmente percebido como uma "forma menor". Um exemplo interessante é o caso de George Orwell, que possui ensaios (como o *Politics and the English Language*, publicado em 1946) considerados por muitos de melhor "qualidade literária" que algumas de suas obras ficcionais (GOOD, 1997, p. 33). Mesmo assim eles parecem ficar em "segundo plano" quando contrastados com as suas produções literárias. Esse caso corrobora a constatação de que muitos ensaístas hoje consagrados talvez estivessem longe de atingir esse posto se tivessem optado "somente" pela escrita do ensaio. O geral e o comum é que ensaístas sejam também, senão "originalmente",

cientistas, poetas ou filósofos. Essas considerações nos levam a destacar, enfim, que escrever ensaisticamente não é simplesmente o mesmo que praticar a mera forma do ensaio, de modo que a compreensão do ensaístico enquanto tal – forma de pensamento, atitude ética, filosófica e estética etc. – não pode ser simplesmente limitado à escrita do gênero textual do ensaio.

De qualquer maneira, o hibridismo do ensaio é sem dúvida um de seus mais importantes atributos, responsável por garantir-lhe a pluralidade de configurações, o trânsito em diversas áreas do saber (das ciências à filosofia à arte) e a amplitude de seus possíveis sentidos e significados, o que nos permite enxergá-lo a partir de diversas perspectivas e modos: (1) como do seu já citado aspecto formal, verbal, material e estético; (2) como método de pesquisa, busca, modo de investigação e ponto de vista epistemológico; (3) e como certo tipo de disposição existencial, atitude filosófica ou posicionamento ético diante da realidade. Essas três dimensões são muito caras à nossa pesquisa, e é em torno delas que se pode falar, em sentido amplo, de uma *filosofia do ensaio* – na expressão do pesquisador espanhol Francisco Jarauta Marion (2005), autor de um interessante e rico artigo de mesmo nome. O termo "filosófico" é aqui empregado no seu sentido mais elementar: o esforço de deduzir do particular o universal, de aprofundar e encontrar as causas primeiras e de problematizar valores e discursos. Não seria o mesmo, dessa maneira, que falar em filosofia como "ciência", como saber sistemático.

A ideia de uma filosofia do ensaio também poderia ser associada ao conjunto de reflexões em torno do ensaio e aos âmbitos de investigação nos quais o ensaio se coloca como problema de pensamento ou possui uma significativa "presença" enquanto gênero – como nos já mencionados e reiterados campos da estética, da ética e da epistemologia. Segundo o próprio pesquisador mencionado, o ensaísmo possui uma "dimensão errante", e em todas as suas etapas faz questão de não a ocultar. Recorrendo à expressão de Harold Bloom, que descreve o gênero como um "vagabundo do significado" (BLOOM apud MARION, 2005, p. 36), Marion (2005, p. 38) o define como uma espécie de viagem, "uma errância entre a forma e sua superação irônica". O ensaio é, portanto, uma viagem permanente, sem fim: um ponto de vista crítico, pautado pelo experimental, pelo provisório, e que resiste à posição intelectual fiada no linear, no unívoco e no concluído, sempre em favor do incompleto e do fragmentário. Uma filosofia do ensaio, portanto, pode ser também pensada como uma forma de exercício do pensamento que se faz ensaisticamente – e não dogmática, universal e sistematicamente, como os casos da ciência e do pensamento filosófico tradicional.

Essa noção de filosofia do ensaio, aliada às considerações na linha de Obaldia ("espírito ensaístico"), Musil ("ensaísmo"), Massaud Moisés (ensaio como forma e como atitude),

Wampole (ensaificação de tudo), Castro e Cauwer (princípio ético e crítico), além de tantos outros, inspiraram, pois, a exploração, a partir de cada um desses três aspectos, das virtualidades ensaísticas nas já mencionadas obras de Robert Musil e Fernando Pessoa, *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego*, *sempre de um ponto de vista comparativo*. Como referências teóricas que versam mais detidamente sobre essas instâncias – estética, epistemológica e ética – selecionamos três textos considerados basilares sobre o ensaio. São eles: *A essência e a forma do ensaio* (1910), de Georg Lukács; *O ensaio como forma* (1954), de Theodor Adorno; e *O ensaio e sua prosa* (1947), de Max Bense. Os pontos de vista formal, epistemológico e ético do ensaio serão assim explorados com base nas formulações e conceitos desses importantes pensadores – e ensaístas – do século XX, de modo a termos à disposição as ferramentas teóricas necessárias para realizar as análises comparativas das obras musiliana e pessoana. Vale ressaltar que as análises propriamente ditas sempre articularão esses componentes ensaísticos às características das próprias obras literárias.

2.3 A pesquisa do ensaio: reflexões sobre a *forma* e a "tríade" Lukács, Adorno e Bense

As pesquisas sobre o ensaio e a discussão da ideia de forma

Do mesmo modo que o início do século XX inaugura uma nova fase na história da escrita ensaística, o que já foi visto, com um grau razoável de detalhamento, até aqui, também a partir desse momento também se testemunha, de modo flagrante e consistente, um renovado impulso nas pesquisas sobre o gênero. Diversos críticos, pensadores e ensaístas, além de teóricos e estudiosos de campos distintos, passaram a desenvolver investigações que avultariam ainda mais essa importante onda de reflexão crítica e teórica sobre o ensaio, muitas das quais viriam a se tornar referências verdadeiramente consagradas. Ortega y Gasset, Virgínia Woolf ("On the modern essay", de 1925), o importante "Ensaio sobre a essência do ensaio" (1944) do coimbrão Silvio Vieira Mendes Lima, e mesmo o texto de Robert Musil, "Sobre o ensaio", para evitar a repetição de nomes já citados neste trabalho, são alguns dos exemplos mais notáveis.

Três importantes pensadores que participam desse grupo, contudo, num esforço de articulação teórica mais consistente – ainda que tenham recorrido, precisamente, à forma do ensaio –, merecem, aqui, um destaque especial: e não apenas pelo valor de suas contribuições para esta pesquisa, por razões que ficarão cada vez mais claras ao longo da tese, mas também pela grande centralidade que seus textos assumiria nas pesquisas sobre a forma do ensaio, a ponto de terem alcançado o *status* "parada obrigatória" entre os estudiosos do tema. São eles Georg Lukács, autor de *A essência e a forma do ensaio*, datado de 1910, escrito em forma de *carta* a Leo Popper; Theodor Adorno, devido a seu texto *O ensaio como forma*, publicado em 1954; e Max Bense, que escreve *O ensaio e sua prosa*, de 1947: juntas, essas obras são consideradas os "três ensaios teóricos essenciais" do tema (PIRES, 2018, p. 7).

Antes, contudo, de discorrer sobre as linhas gerais e o teor de cada uma dessas contribuições, assim como sobre a importância específica delas para este trabalho, é fundamental situar preliminarmente uma discussão sobre um conceito que está na base das investigações conduzidas: o conceito de *forma*. A validade dessa discussão se fundamenta na ideia de que tanto Lukács como Adorno e Bense estariam se esforçando para "definir" o ensaio em termos mais abrangentes, gerais, abstratos – Lukács chega mesmo a ponderar se faria sentido esse tipo de exercício, dado o grande peso que a subjetividade do autor possui nesse gênero. Considerando que boa parte do material disponível consistia basicamente em reflexões,

mormente de cunho individual, que os ensaístas desenvolviam sobre o seu próprio processo de escrita, sobre o seu próprio "fazer ensaístico", os textos seminais dos três pensadores aqui escolhidos terminam por representar um salto importante, marcando um momento crucial do processo de sistematização teórica e fixação do ensaísmo. Por ora, contudo, é necessário elucidar, ainda que brevemente, ao que precisamente eles se referem quando operam com a noção de *forma* em seus textos.

O termo em si e sua utilização não são nada novos. Uma das maneiras mais antigas de conceber a arte e suas dimensões, a noção costuma ainda ser utilizada com significados muito distintos. As definições mais simples e correntes situam-na por contraste: a unidade da expressão artística seria composta, de um lado, pela forma, e, de outro, pelo conteúdo, substância ou assunto da obra.

> Na literatura, é um termo de largo uso que conhece uma história crítica muito antiga. Em geral, podemos definir a forma de um texto como a aparência, o aspecto gráfico ou a configuração que apresenta, por oposição ao conteúdo ou matéria significante que se comunica. (CEIA, 2009)

> When we speak of the form of a literary work we refer to its shape and structure and to the manner in which it is made (thus, its style, q.v,) - as opposed to its substance or what it is about. Form and substance are inseparable, but they may be analyzed and assessed separately. (CUDDON, 1999, p. 327)

Essa distinção entre forma e conteúdo tem origem já na Antiguidade, e pode ser encontrada nos textos filosóficos de Platão e Aristóteles sobre estética. A noção de forma sem dúvida alguma é tributária das formulações conceituais da tradição clássica, na qual já se distinguem, por outro lado, duas visões distintas da obra de arte, baseadas nas concepções metafísicas platônica ou aristotélica: a da organicidade – inseparabilidade entre forma e substância – e a da não organicidade do objeto artístico.

> Inicialmente, fez-se corresponder a forma ao termo platónico *eidos* (noção derivada do conceito pitagórico de número ou estrutura inteligível). Aristóteles é o primeiro a distinguir a forma (*eidos* ou *morphe*) da matéria (*hypokeimenon* ou *hyle*), rejeitando a noção abstrata de Platão de "forma eterna", argumentando que todo o objeto sensível consiste na combinação inseparável de forma e matéria. (CEIA, 2009)

Um outro caminho muito comum para se aproximar de uma definição de forma relaciona-a à organização dos elementos expressivos do texto: precisamente, a configuração, a disposição ou a conformação da "matéria verbal" de uma obra. Nesses casos, recorre-se em

geral ao conceito de forma para fazer referência aos gêneros e subgêneros literários, com suas classes principais e variantes:

> Se a forma considerada disser respeito à configuração externa do texto literário, podemos distinguir outras classificações como as de género e subgênero. Neste caso, a noção de forma, que nos permite distinguir um romance de uma peça de teatro ou de um soneto, assume uma natureza abstrata, mas especulativa, porque diz respeito não a um texto em particular mas a um conjunto de pressupostos que nos garantem características universais ou padrões textuais para toda uma literatura. (CEIA, 2009)

> A secondary meaning of form is the kind of work – the genre (q,zr.) to which it belongs. Thus: sonnet, short story essay (qq.".). (CUDDON, 1999, p. 327)

Praticamente até o surgimento da Teoria literária do século XX, pode-se dizer que os esforços de descrição dos gêneros estiveram intimamente atrelados a uma concepção normativa da arte, e o processo de fixação das formas não se dissociava da necessidade de "perpetuar" os modelos de excelência legados pela tradição. A própria Teoria dos gêneros, num sentindo mais amplo – uma das maneiras mais antigas de se pensar a literatura –, por muito tempo apresentou esse "sentido legislativo":

> Em muitas épocas, este sentido legislativo do conceito de forma se tornou uma referência obrigatória para todos os escritores: escrever um soneto é para um poeta maneirista ou para um poeta romântico, por exemplo, respeitar a forma dita clássica dessa composição poética, de acordo com o que as artes poéticas e os manuais de estilística e poética recomendam. (CEIA, 2009)

Ao longo século XX, parte significativa do esforço teórico desenvolvido no âmbito dos estudos literários elegeu justamente o conceito de forma como nuclear para as definições e pesquisas do fenômeno literário. Sabe-se que o formalismo russo, o *New Criticism* e o estruturalismo foram vertentes que privilegiaram a dimensão – interna – formal do texto. É desse momento, por exemplo, aquela que mais tarde se tornaria uma das referências mais importantes sobre o tema:

> Um dos mais completos estudos sobre a noção de forma aplicada ao texto literário veio da morfologia alemã, com *Formas Simples* (1930), de André Jolles. Aqui o conceito de forma (*Gestalt*) é recuperado de Goethe e diz respeito a um princípio de ordem dos elementos internos de um texto. (CEIA, 2009)

Os diversos movimentos modernistas, além disso, acrescentaram novos ingredientes que ampliaram a complexidade das reflexões teóricas sobre a forma, sobretudo devido ao intenso processo de experimentação estética e à praticamente irrestrita combinação de formas

distintas no interior do texto literário – já mencionei, aqui, o significativo caso do entrelaçamento entre romance e ensaio, por exemplo, tão importante neste estudo. No conjunto, pode-se dizer que as teorias literárias terminaram por refinar ainda mais o conceito de forma, estabelecendo distinções sutis e fixando um vocabulário instrumental mais preciso e diversificado. As diferenças entre gênero e forma literária representaram, nesse sentido, um passo fundamental:

> [...] as mais recentes propostas no campo da teoria da literatura recomendam a distinção clara entre géneros literários (categorias históricas do texto literário) e modos literários (formas meta-históricas ou arquitextuais de concretização do literário). Na sua influente *Teoria da Literatura* (1942), Wellek e Warren chamam a atenção para que os géneros são formas discursivas históricas que não devem ser confundidos com as suas formas a-históricas ("géneros fundamentais"). (CEIA, 2009)

A essa altura, vale a pena repropor a pergunta: e os casos de Lukács, Adorno e Bense? Em que sentido e em que termos eles discutem a *forma* do ensaio? Aqui é necessário trazer para o centro da discussão, tendo em mente as considerações já expostas, um *corpus* crítico ainda não mencionado: as reflexões estéticas de Friedrich Hegel reunidas na *Estética*, devido à enorme influência que sua teoria da forma exerceu sobre esses pensadores, com ecos que se propagam no ensino de literatura até os dias atuais: trata-se da "a ampla influência da teoria dos gêneros de Hegel nos estudos literários" (GINZBURG, 2010, p. 190). A partir de uma minuciosa e abrangente reflexão especialmente sobre Homero, mas também sobre outros gêneros e modos artísticos, Hegel esboça uma definição da épica em função da escala de valores e da concepção de mundo vigentes na Antiguidade – mais ou menos o que Lukács faria, tempos depois, em relação ao romance no seu *Teoria do romance*. Quanto a Hegel, ele:

> [...] construiu uma conceituação específica sobre os gêneros literários, cujas heranças chegam ao ensino de Teoria da Literatura na atualidade. Dentro do seu sistema, é fundamental a sua concepção de épica, em que ele desenvolve o princípio da necessidade, segundo o qual tudo o que acontece, acontece porque deve acontecer. Esse princípio é fundamental para assegurar a unidade da forma. (GINZBURG, 2010, p. 176)

Na epopeia, a ideia de destino, consubstanciada no conceito de "destino do herói", atravessa o desenvolvimento da narrativa, modulando e condicionando, ao fim e ao cabo, todo o conjunto de características e aspectos formais do poema. Segundo o próprio Hegel:

> [...] os acontecimentos e a ação são, em geral, regidos pela necessidade. [...] o destino do herói épico [...] cria-se fora dele, e este poder das circunstâncias que imprimem à ação a sua forma individual, que determinam o resultado da sua

> atividade, e decidem assim a sua sorte, não é senão o poder do *fatum*. O que acontece devia acontecer, em virtude de uma necessidade inelutável [...] O destino determina o que deve suceder e sucede; êxitos ou frustrações, vida ou morte (HEGEL apud GINZBURG, 2010, p. 179)

As determinações do destino e a noção de um universo atravessado pela lógica da necessidade refletir-se-iam, portanto, na estrutura da epopeia. Às ações e rumos do herói correspondem não somente a métrica, a distribuição dos sintagmas e o ritmo versificatório, mas também os contornos narrativos, as descrições "solares", bem ordenadas, e a "função retardadora" da poesia homérica: todo o conjunto, enfim, dos modos e marcas que constituem a *forma* do poema. O princípio de necessidade a partir do qual a narrativa épica se constitui "[...] age, como explica Hegel, como 'razão imanente' do texto (HEGEL apud GINZBURG, 2010, p. 180)". A unidade da obra, portanto, termina por decorrer de uma "síntese totalizante dos elementos que a constituem" (GINZBURG, 2010, p. 188). É essa a lógica que norteia a concepção hegeliana da forma:

> Com o argumento da necessidade, Hegel propõe que o herói épico, enquanto realiza suas ações, cumpre um destino. A narrativa da epopeia é, portanto, a configuração de um dever-ser, em que determinações externas firmam as condições da atividade humana. [...] Isso contribui para a consolidação da dinâmica da narrativa épica, organizada de modo que todas as ações do herói épico façam sentido dentro do conjunto. (GINZBURG, 2010, p. 179)

Nos textos de Lukács, Adorno – tributários, em especial, da noção hegeliana de forma – e Bense, portanto, a investigação sobre a forma do ensaio não se confunde com um esforço de definição ou descrição do ensaísmo enquanto *gênero* literário: a *forma* coincide com as condições de expressão dos conteúdos da experiência. Encerrada essa discussão preliminar sobre a forma, passarei, a partir de agora, a discorrer sobre as linhas gerais e o teor das reflexões desenvolvidas em cada um dos textos. O objetivo não é fazer uma análise exaustiva de todos os pontos, marcas e raciocínios desenvolvidos em cada um deles, mas uma que seja breve e sucinta, desdobrada em função dos objetivos da tese – os planos estético, epistemológico e ético do ensaísmo na análise comparada de *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego*.

***Sobre a essência e a forma do ensaio*, de Georg Lukács**

No texto *Sobre a essência e a forma do ensaio*, escrito em 1910 na forma de uma carta a seu amigo Leo Popper, Lukács discute diversos aspectos que se tornaram basilares nos estudos sobre o ensaísmo. Além de contribuir com uma análise teórica sobre o tema, o

pensador húngaro faz uma importante reflexão sobre as dimensões filosóficas do ensaio, buscando compreender qual seria o âmbito de atuação (CUNHA, 2001). Para além de um esforço descritivo, há também, portanto, um esforço de explicação. Não basta saber o que o ensaio é, mas como ele se dá, quais as suas condições, sua "essência". Com esse intento em vista, importantes questões são consideradas, como: as semelhanças e diferenças entre o ensaio, a arte e a ciência; os limites do ensaísmo; e a relação entre forma e experiência, ou vida. Se fosse necessário elencar os principais aspectos da investigação conduzida por ele em sua carta-ensaio, teríamos o seguinte:

> Num tempo em que os gêneros literários ainda eram concebidos como transcendentais e atemporais, Lukács interroga-se:
> - sobre a forma que dá unidade específica ao ensaio,
> - se essa unidade formal é possível,
> - e, se no caso de o ser, se se pode considerar, autonomamente;
> - pretende ainda saber como a forma do ensaio o faz sair do domínio das ciências e o colocam ao lado da arte, sem todavia apagar as suas fronteiras, dando-lhe força para aceder a uma reorganização inteligível da vida. (CUNHA, 2001, p. 583)

O propósito, aqui, não é realizar uma discussão exaustiva sobre cada um dos temas, problemas e provocações colocadas por Lukács, mas enfatizar, sobretudo, alguns conceitos-chaves, especialmente os mais importantes para este estudo comparado. Veremos como algumas de suas categorias e raciocínios sobre o ensaísmo são fundamentais para iluminar as virtualidades ensaísticas de *O homem sem qualidades* e do *Livro do desassossego*; principalmente no plano estético, ou mais propriamente formal, do ensaio. A fim de alcançar tal objetivo, é fundamental "acompanhar" a lógica geral da reflexão e o fio principal dos raciocínios desenvolvidos por Lukács.

O ponto de partida da análise é o que o crítico húngaro identifica como uma "perda da espiritualidade", típica da "época contemporânea" – o primeiro Lukács, "ainda idealista num período pré-marxista", atribui essa perda a uma separação radical entre o indivíduo e a natureza (CUNHA, 2001, p. 582): ruptura essa que reflete uma visão de mundo fraturada, na qual o cosmos, de um lado, e o homem, a consciência e a cultura, de outro, deixam de integrar um mesmo todo unitário. Essa "falha", essa clivagem, tão marcante do contemporâneo, segundo ele, não se verificava no Mundo Antigo – sinal disso, talvez seja possível afirmar, é que as epopeias homéricas, por exemplo, formavam um quadro de referência "integral" da vida grega (nos âmbitos moral, social, "cosmogônico" etc.). Essa visão integrada e harmônica teria se esfacelado com o advento da modernidade, e o fim dessa unidade seria reflexo do corres-

pondente esfacelamento da forma – ou seja, das condições de expressão dos conteúdos da experiência; daquilo que confere contornos, sentido e "unidade" à existência.

Para Lukács, o único caminho capaz de viabilizar o "reatamento" dessa "unidade perdida" é o da arte (CUNHA, 2001, p. 582). Para ele, o ensaio possui a "[...] a força necessária para uma reordenação conceitual da vida e, no entanto, a mantêm distante da perfeição gélida e definitiva da filosofia" (LUKÁCS, 2008, p. 1). O motivo disso é que só os artistas seriam capazes de vazar "a *vida* numa certa *forma*"; e, entre estes, o "*crítico* ou *ensaísta* (para ele sinônimos)" seriam privilegiados na realização dessa tarefa, pois: "[...] o ensaio era a forma artística, mais radical, a respeito das questões últimas da vida (do homem, do destino), aquela que transcendia, mais profundamente, a vida empírica, que estava mais próxima da Ideia (ao contrário da literatura, cujas formas estavam muito próximas do sensível)" (CUNHA, 2001, p. 582).

Essa distinção é muito importante para compreender o pensamento de Lukács sobre o ensaio. Primeiro, ele parte de uma oposição preliminar entre o reino da experiência, de um lado, e o reino da pura essência, de outro. O sentido da arte consistiria em "vazar [...] numa certa forma" o conteúdo da "vida empírica", ou seja, fixar a experiência vivida. Esta, por sua vez, se distingue em dois "subtipos", o sentimental e o intelectual. Enquanto o ensaio se aproxima de uma forma artística (posto que, nele, a forma importa) mais adequada para captar a "experiência intelectual", as restantes formas literárias melhor se prestariam a vazar os conteúdos emocionais e sentimentais numa determinada forma (CUNHA, 2001, p. 582).

Vale a pena insistir na distinção, tamanha a sua importância para o seu pensamento: de um lado, há a "experiência vivida sentimental" (pode-se pensar: as emoções e sentimentos, fixados na poesia e na prosa) e a "experiência [vivida] intelectual" (que não se confunde com a ideia, a pura abstração, mas com "a concepção [intelectual] do mundo na sua pureza imediata", o estado natural do pensamento, a percepção intelectual, espontânea e livre, da vida, melhor fixada no ensaio); de outro, há o "esqueleto abstrato da essência" (CUNHA, 2001, p. 582), a pura ideia, o plano das formulações estritamente abstratas (que, não sendo, propriamente, experiência vital de nenhum tipo, traduz- se no conhecimento racional, no discurso científico, na filosofia; nas formas não artísticas):

> Há, portanto, vivências [a experiência vivida sentimental, os sentimentos], que não podem ser [plenamente] expressas por nenhum gesto e que, no entanto, anelam por uma expressão. Você já sabe, por tudo que foi dito, a quais eu me refiro e de que espécie são elas. [...] [e há, também] a intelectualidade, a conceitualidade [...] como realidade imediata, como princípio existencial espontâneo; a visão de mundo, em sua pureza nua, como evento da alma, como força motriz da vida [que é a experiência vivida intelectual] (LUKÁCS, 2008, p. 5)

A forma, portanto, se associa à definição dos conteúdos da experiência (sentimental ou intelectual), e é um elemento representativo da noção lukacsiana de arte. No discurso científico, por sua vez, a forma não contaria, já que se trata de "pura" razão. É esse o motivo de Lukács aproximar arte e ensaio, situando-o como mais próximo das formas literárias convencionais, ainda que não se confunda com elas – pois o discurso ensaístico, mesmo que a forma lhe seja parte constitutiva, é singular, próprio, distinto tanto da arte quanto da ciência: "[...] em sua opinião, há mais afinidades entre o ensaio e a arte do que entre o ensaio e a ciência; nesta imperam os conteúdos, que agem sobre nós, na Arte é o inverso (são as formas)"; além disso, nesse mesmo sentido, "A ciência oferece-nos fatos e suas conexões, a arte oferece-nos almas e destinos" (CUNHA, 2001, p. 583).

Ao longo do texto, ao mesmo tempo, Lukács afirma que ensaio e arte, também, não coincidem. O ensaio tem uma relação mais íntima com a arte do que com a ciência justamente devido à dimensão da forma que tanto o marca. Contudo, a rigor, trata-se de coisas distintas:

> Se, porém, eu falo aqui do ensaio como uma forma de arte, eu o faço em nome da ordem (ou seja, de maneira quase puramente simbólica e não específica); apenas por sentir que ele possui uma forma que o distingue com inapelável rigor de lei de todas as outras formas artísticas. Eu procuro neste momento isolar o ensaio com a maior precisão possível, justamente o definindo como uma forma de arte. (LUKÁCS, 2008, p. 2)

Na sua visão, o ensaio é precisamente uma *forma intermediária*: é capaz de fixar a experiência sem se distanciar da essência. Esse duplo trânsito, essa dupla condição, é a sua "vantagem" Se o ensaísmo, porém, pender muito para um dos dois "lados" (arte ou ciência), ele tende a perder sua vantagem, sua potência a um só tempo crítica e expressiva. Para Cunha, "O ensaio valia, pois, aos olhos de Lukács, por proporcionar a espiritualidade [certo grau de abstração] a certas formas de escrita (como a literatura) que, por si mesmas, eram incapazes de a atingir e estas, em contrapartida, forneciam-lhe a ponderação sensível de que era desprovido" (CUNHA, 2001, p. 582). A visão do ensaio como uma forma intermediária também era a de Musil. Essas ideias estão contidas tanto em seus ensaios como no próprio romance:

> [...] a questão fundamental não era encarada por Ulrich apenas como pressentimento mas também de modo muito lúcido, na seguinte forma: o homem que quer a verdade torna-se erudito; o homem que quer liberar sua subjetividade torna-se, talvez, escritor; mas o que fará um homem que quer qualquer coisa entre esses dois polos? [torna-se ensaísta] (MUSIL, 2006, p. 281 apud CASTRO, 2011a, p. 113).

É mesmo uma questão de equilíbrio: voltando-se para a vida sensível, o ensaio ficará mais distante da possibilidade de organizá-la intelectualmente, e com isso não se distinguirá

das outras formas literárias. Por outro lado, quanto mais "comprometida" com a fixação da experiência intelectual, mais a obra literária e se aproxima do ensaio.

> Todavia, [o ensaio] não se desloca de tal modo para este campo das artes, ao ponto de ser incapaz de forjar uma reorganização inteligível da vida, mas também não vai tão longe ao ponto de se constituir como um texto científico. (CUNHA, 2001, p. 583)

Nesse sentido, assim como é impossível estabelecer, nas páginas de um romance, por exemplo, a linha exata que separa a prosa da poesia, também seria impossível discriminar, no fluxo efetivo do texto, a diferença entre o que é romance e o que é ensaio. Na realidade, essa ausência de limites rigorosos entre os distintos modos de expressão vale, em algum nível, em todos os casos – de modo que seria mais prudente falar em maior ou menor predominância de determinada forma (forma artística, forma intelectual, abstração) no texto.

> [...] se o ensaio tinha, sobre as restantes formas artísticas, esta vantagem, simultaneamente, ameaçava-o uma fraqueza incontornável, ou seja, arriscava-se a ser demasiado abstracto e, por isso, "a não conciliar o empírico e o essencial, mas, pelo contrário, a não apresentar senão o esqueleto abstracto da essência, desprovida da vida imediata". (CUNHA, 2001, p. 582)

Não é demais insistir: a experiência intelectual do mundo não se confunde com o as formulações abstratas da ciência ou da filosofia, que são pura essência. Na realidade, a menor parcela de nossa experiência intelectual, na interação com a natureza – para utilizar a terminologia de Lukács – possuiria alguma relação com categorias da ciência ou da filosofia. A experiência intelectual livre e espontânea, toda essa massa de percepções não sensíveis (no sentido de não estritamente emocionais ou sentimentais), são expressões intelectuais *da* vida – no sentido acima aludido.

Outra ordem importante de caracterização e de elucidação do ensaísmo no texto de Lukács consiste em contrastá-lo com a arte e a ciência. Em primeiro lugar, em que arte e ciência fundamentalmente se distinguem? A arte estaria para a experiência e seus conteúdos (alma) assim como a ciência estaria para as abstrações (as conexões entre os fatos, as relações de causalidade entre eles, as deduções etc.):

> Ainda que, em tempos passados e primitivos, a ciência e a arte (e também a religião, a ética e a política) se encontrem indiferenciadas num tronco comum, a evolução histórica conduziu à sua irreversível e recíproca separação, diferenciação e independência. (CUNHA, 2001, p. 583)

Arte e ciência, integradas, no passado, em um mesmo todo unificado, terminaram por se diferenciar – um processo de "especialização" dos ramos do saber que costuma ser

identificado com o próprio processo histórico: do mito se distinguem a arte, a religião e o conhecimento; do qual se ramificam a filosofia e, depois, a ciência; que, por sua vez, se distingue em numerosos sub-ramos etc. Para Lukács, o processo pelo qual arte e ciência se diferenciam termina "[...] por se identificar com a oposição entre a vida (a alma) e a forma, vendo a vida uma resistência aos princípios ordenadores da forma, e a forma desordem e caos vida" (CUNHA, 2001, p. 584). A unidade harmônica original cede lugar à tensão moderna entre vida e forma.

De qualquer modo, a forma, na sua visão, não será meramente um "contorno" de algo. Ela representa, antes, um ponto de encontro, uma intersecção, como uma linha de contato, "[...] de reconciliação da vida empírica [plano do concreto, ou a vida] da essência da vida [plano das experiências e abstrações, ou a vida]" (CUNHA, 2001, p. 584). Enquanto a primeira indicaria o palpável mesmo, a vida "real", a segunda seria a representação da vida, a vida essencial. Essa última, contudo, não é apenas a vida intelectual, mas também os sentimentos, emoções etc. Talvez seja possível retraduzir os termos, ainda que correndo algum risco de imprecisão conceitual, como vida material e vida imaterial. Nesse quadro desenhado em sua interpretação, Lukács enxerga que o artista tem um dever, relacionado à função reconciliadora fundamental da arte. Por isso, "[...] a tarefa do artista (como o poeta e o ensaísta), consiste em recuperar a vida pelas suas formas de expressão, em suscitar, em sugerir a 'ilusão da vida', percebendo que essa 'ilusão' produzida pelas suas formas exprime mais a vida 'essencial' do que a vida 'real'" (CUNHA, 2001, p. 584).

Não se trata unicamente, porém, de oferecer uma tranquilizadora imaginem vitae, uma simples "imagem da vida". Trata-se, antes, "[...] de recuperar a vida pelas suas formas de expressão, em suscitar, em sugerir a 'ilusão de vida'" (CUNHA, 2001, p. 584), de modo a "superar" a chamada "perda da espiritualidade contemporânea". Trata-se de atingir a primitiva integração entre vida e forma:

> O estatuto desta superação, na óptica de Lukács, dependerá da forma, e o ensaio estará em condições privilegiadas de o assumir, mais do que quaisquer outras formas, se for capaz de dar à opacidade da vida empírica (de que está refém a literatura) ou ao seu determinismo (ciência), "uma visão do Sentido (da vida ou do nossos tempos na sua 'situação transcendental'"). (CUNHA, 2001, p. 584)

Superar, nesse contexto, significa, talvez, caminhar rumo à unidade. Significa fixar referências, limites e traçados, no mapa antes indiferenciado de uma existência fraturada. É particularmente interessante essa imagem do poeta como uma espécie de cartógrafo: sobre o papel em branco do mapa as linhas começam a formar uma imagem da vida, uma representação da realidade. Imagem talvez falha, porque o poeta realiza deslocamentos, distorções e filtra aspectos da realidade de que parte. Mas a imagem criada no mapa não tem uma função

meramente contemplativa ou decorativa. Com o "mapa em mãos" é possível, efetivamente, adotar condutas e assumir escolhas que não poderiam ser vislumbradas sem ele. É possível ampliar o rol de possibilidades sobre como conduzir-se no terreno. O mapa, enfim, modifica a percepção, conecta vida material e imaterial num mesmo todo unitário. O ensaísmo, para Lukács, seria a forma literária mais promissora para alcançar esse resultado, pois ele pode, simultaneamente, "[...] insuflar vida na forma (sem isso seria uma mera abstração) e dar uma forma à vida" (CUNHA, 2001, p. 584).

A "superação" da vida empírica rumo à vida essencial – de modo a reunificar-se com ela – depende, portanto, da forma. o lugar privilegiado do ensaio consiste em que ele também opera com o sentido, e não apenas com o sensível. As artes possuem a desvantagem de operarem preponderantemente com o sensível. A dificuldade da ciência, por sua vez, é a de que ela não pode *criar* configurações ou possibilidades, não pode aventurar-se rumo ao desconhecido, dar-se ao luxo de seguir um caminho por pura distração. Ela está "presa" a essa realidade porque sua razão de ser consiste em compreendê-la de um determinado modo – seu funcionamento, suas dinâmicas, suas leis. O ensaio, nesse sentido, é a única forma capaz de conferir "uma visão do Sentido" (CUNHA, 2001, p. 584), ao mesmo tempo intelectual e espiritual, à vida empírica, já que a ciência é incapaz desse tipo de operação. De qualquer maneira, há um paradoxo nesse esforço, o que Lukács chama de "paradoxo do ensaio" (CUNHA, 2001):

> Não é verdade que diante de uma paisagem você nunca se pergunta: será que esta montanha ou este rio são realmente como foram pintados? Diante de qualquer retrato, porém, sempre vem à tona, involuntariamente, a pergunta sobre a semelhança. (LUKÁCS, 2008, p. 8)

Mas que paradoxo, exatamente, seria esse? Diante de um retrato, a tácita e intensa sensação de que ele remete à realidade impõe-se de maneira incontornável. É uma impressão tão pré-racional, tão intuitiva e inevitável, que não nos ocorre que temos em mãos, na realidade, uma representação, uma cópia, uma emulação formal da vida empírica. Não nos perguntamos, portanto, se ele corresponde ou não a alguma realidade, dado que a ideia de que ele de fato corresponde é flagrante, automática e imediata (CUNHA, 2001).

A questão que se coloca para quem está diante de um retrato é outra: ela diz respeito à semelhança. A pergunta que surge é: a imagem do retrato se assemelha ou não à realidade? (CUNHA, 2001). Note-se bem, não se duvida se o retrato corresponde ou não a alguma realidade, uma vez que esse dado é tido como óbvio, "ainda que não saibamos qual seja" (CUNHA, 2001, p. 584), mas se ele se assemelha mesmo ou não à realidade – cujo conceito, de resto, também não é problematizado.

Importante esclarecer aqui que se trata de um retrato não artístico, ou seja, que procura fixar a vida empírica solicitando-nos uma recepção intelectual. Com o ensaio ocorreria, então, o mesmo. Já que ele é uma forma, um meio de apreender a vida empírica a partir de certas configurações, não nos ocorre se ele se volta ou não para essa mesma vida – já que esse dado, também nesse caso, é tido por óbvio –, mas apenas se ele se assemelha ou não a ela.

O mesmo não se dá quando estamos diante de uma tela, de um retrato artístico (CUNHA, 2001). Não nos ocorre refletir sobre sua semelhança ou não com a vida empírica, já que as suas "linhas e cores" nos tocam diretamente, exercem diretamente, sobre nós, os efeitos estéticos da representação artística (CUNHA, 2001, p. 584). Um retrato (e um ensaio) que se possa chamar de "artístico", que revela uma elaboração técnica e estética, produz um efeito todo especial, semelhante ao efeito produzido por uma tela. No retrato também temos uma combinação de tema (conteúdo, ideia etc.) e forma (textura, luz, cor etc.). A tela pintada e o retrato verdadeiramente artístico produzem sobre nós uma forte impressão de vida:

> Em outros quadros são tão-somente as cores e as linhas que agem e você não tem a mesma sensação. Os retratos verdadeiramente significativos, portanto, nos dão, ao lado de todas as suas outras sensações artísticas, também esta: a vida de um ser humano que realmente viveu alguma vez, e nos impõem o sentimento de que a vida dele foi como as linhas e cores do quadro nos mostram. (LUKÁCS, 2008, p. 8)

É aqui que a articulação entre ensaio e retrato se desvela. Assim como ocorre com o retrato, o ensaio "verdadeiro" também produz essa forte impressão de vida – tanto no retrato quanto no ensaio não há uma relação de correspondência entre eles e a verdade: ambos exprimem antes a "vida representada" (CUNHA, 2001, p. 584). Por esse motivo, a "verdade" que o ensaísta procura pode se desvelar de maneira imprevista. Ele persegue, em sua investigação, um determinado horizonte de verdade, mas, devido ao caráter não sistemático e aberto do ensaio, pode acabar "encontrando" – ou oferecendo ao leitor – um resultado muito diferente do esperado: no lugar de uma verdade, depara-se com a própria "vida" (CUNHA, 2001, p. 585):

> É certo que o ensaio aspira à verdade: mas como Saul, que partiu para buscar as mulas de seu pai e encontrou um reino, também o ensaísta, que realmente está em condições de buscar a verdade, encontrará ao fim de seu caminho o objetivo não buscado, a vida. (LUKÁCS, 2008, p. 9)

A metáfora de Lukács é muito esclarecedora. No relato bíblico, Saul vai em busca das mulasde seu pai, perdidas na estepe e, em uma de suas expedições, encontra inesperadamente profeta Samuel, que lhe informa de seu destino como rei de Israel.

Essa parábola é a do ensaísta. O ensaísta pode se deparar com um reino desconhecido na sua busca. O exercício do ensaio é um “perder-se por aí”, um "vagabundear" entre ideias e possibilidades. Na exploração operada por meio de combinações e tentativas, o ensaísta pode se limitar a apresentar a imagem sobre um determinado tema, sem necessariamente propor soluções ou ideias acabadas, mas pode também apontar ou mesmo encontrar um caminho para o "reino de Israel".

A obra de arte literária – a poesia –, por sua vez, segundo Lukács, representa uma "ilusão de vida" (CUNHA, 2001, p. 585). Não há "critérios externos" para essa ilusão. Não existe relação necessária entre ela e os fragmentos de realidade de que ela parte, sua época ou mesmo algum valor que possa servir-lhe "de medida". O “conteúdo” do texto literário é de certa forma atemporal – porque “ficcional”. O ensaio, diferentemente, é escrito por um "eu" determinado, que pertence a uma época e a uma cultura específicas. O autor “real” participa do conteúdo do ensaio. Essa sua dimensão é inescapável. O ensaísta viveu em certa época e sua existência tem "uma configuração", e essas participam do que há de mais nuclear no ensaio.

> E esta, para Lukács, é a grande diferença do ensaio, enquanto obra de arte, relativamente à obra de arte poética: enquanto esta confere ao que representa uma ilusão de vida, e não imaginamos, em parte alguma, coisa ou alguém que lhe possa servir de "medida", o personagem do ensaio viveu numa certa época, a sua vida tem, portanto, uma configuração; e se é verdade que o ensaio, tal como a poesia, é interior à sua obra – pois não há uma medida objectiva e exterior da vida (*Lebendigkeit*) – é mais abstracto e universal que ela, e cria – ao contrário dest – os pressupostos relativos à eficácia e à validade do seu objecto de contemplação. (CUNHA, 2001, p. 585)

Ambos (arte e ensaio) criam mundos diferentes, ainda que não se contradigam. Ao mesmo tempo, eles são "interiores a si mesmos" enquanto obras, devido à impossibilidade de uma "perspectiva exterior da vida" – *Lebendigkeit*. A vida é enunciada necessariamente a partir de dentro, de uma perspectiva interna. Não se pode falar da vida "do outro lado". Ao mesmo tempo, o ensaio, diferentemente da poesia, tende, na outra ponta, a ser "mais abstrato e universal": "As suas semelhanças com a poesia ficam-se, pois, por uma mesma atitude perante a vida. Quanto ao resto não há qualquer contacto entre elas” (CUNHA, 2001, p. 585).

Segundo Cunha (2001, p. 585), o ensaísta aspira alcançar um plano mais abstrato que a poesia, mas não tão abstrato e universalmente válido quanto o da ciência. Ele pretende superar o objeto de que parte, apresentando – sem criar nada do “zero”, ele “não forma nada novo do informe”, – outras perspectivas através das quais ele pode ser percebido. O ensaio sempre apontará para ou tratará de algo que já está dado: seu movimento é o de reorganização, oferecendo, na sua própria constituição formal, uma nova configuração. Essas novas configurações, como já foi dito, não pretendem ser gerais e aplicáveis a todos os casos.

A nova forma que ele confere ao objeto e, também, o seu "compromisso com a verdade", distinguem-no, ainda, da poesia: "Enfim, o ensaio (a que Lukács também chama 'poema intelectual') e a poesia, ainda que sejam ambas obras de arte e não se contradigam, criam, no entanto, mundos diferentes" (CUNHA, 2001, p. 585).

Um último ponto, ainda, não pode deixar de ser mencionado. Embora Lukács opere com termos aparentemente tão definidos e distintos, fica claro que se trata de uma estratégia metodológica. A ideia de uma separação absoluta entre arte, ensaio e ciência – também denunciada por Adorno – é relativizada. A "separação" realizada, portanto, é de cunho procedimental, com fins intelectuais, heurísticos. É uma necessidade teórica.

> Finalmente, esta dicotomia que Lukács estabelece entre ensaio (almas e destinos) e ciência (relações, conceitos) é, como ele mesmo diz, uma distinção heurística, uma necessidade teórica; na prática - sublinha - corresponde apenas a uma diferença de acentuação, porque a superação da oposição entre a arte (na qual se inclui o ensaio) e a ciência, entre o artístico e o científico – no próprio interior da arte - pressupõe a superação de uma concepção da Arte – no sentido estreito e exclusivo da palavra – numa outra, onde se unem a sensibilidade e a razão, o sensível e o conceptual. (CUNHA, 2001, p. 587)

Creio já ter discutido suficientemente sobre a visão lukacsiana do ensaio. Passemos, portanto, para as etapas seguintes, com Adorno e, em seguida, Bense.

O ensaio como forma, de Theodor Adorno

A segunda referência da "tríade" fundamental sobre o ensaísmo é *O ensaio como forma*, de Theodor Adorno, escrito em 1954. O texto reúne um considerável número de motivos e traços relacionados ao ensaio, com reflexões mais abrangentes e *insights* teóricos que se tornaram incontornáveis entre os estudiosos do tema. Entre os principais aspectos levantados por Adorno, estão a autonomia, a espontaneidade subjetiva e a forma crítica do ensaio, a serem discutidos e esclarecidos nesta subseção. Procederei, assim, como fiz com o texto de Lukács, com uma análise dos principais argumentos, raciocínios e conceitos de Adorno em seu texto – especialmente os que se mostrarão relevantes para as análises comparadas nas demais seções da tese, o que ficará cada vez mais claro à medida que a pesquisa avança.

A "situação de partida" de Adorno é a da "Alemanha de seu tempo" (CUNHA, 2001, p. 587). Naquele contexto, o ensaio era um gênero generalizadamente desprezado, e o motivo desse desdém, segundo ele, radicava em uma determinada visão "purista" das formas de conhecimento. Tudo o que não se submete à antítese entre arte (como "reserva da irracionalidade") e "ciência organizada" (como reserva do conhecimento racional) tendia a ser excluído como impuro (CUNHA, 2001, p. 587-588).

> Que o ensaio, na Alemanha, esteja difamado como um produto bastardo; que sua forma careça de uma tradição convincente; que suas demandas enfáticas só tenham sido satisfeitas de modo intermitente, tudo isso foi dito e repreendido o bastante. "A forma do ensaio ainda não conseguiu deixar para trás o caminho que leva à autonomia, um caminho que sua irmã, a literatura, já percorreu há muito tempo. desenvolvendo-se a partir de uma primitiva e indiferenciada unidade com a ciência, a moral e a arte." Mas nem o mal-estar provocado por essa situação, nem o desconforto com a mentalidade que, reagindo contra isso, pretende resguardar a arte como uma reserva de irracionalidade, identificando conhecimento com ciência organizada e excluindo como impuro tudo o que não se submeta a essa antítese, nada disso tem conseguido alterar o preconceito com o qual o ensaio é costumeiramente tratado na Alemanha. Ainda hoje, elogiar alguém como *écrivain* é o suficiente para excluir do âmbito acadêmico aquele que está sendo elogiado. (ADORNO, 2003, p. 15)

Ele afirma ainda que as teorias do conhecimento tradicionais costumavam estabelecer uma diferença apenas de grau entre as formas de saber – ciência, religião, arte –, sem se interessarem pelo fato de que também a forma é constitutiva do conhecimento a ser transmitido.

> Pressupõe-se assim que todo conhecimento possa, potencialmente, ser convertido em ciência. As teorias do conhecimento que estabeleciam uma distinção entre consciência pré-científica e científica sempre conceberam essa diferença como sendo unicamente de grau. Que se tenha permanecido, contudo, na mera afirmação da possibilidade de uma conversão, sem que jamais a consciência viva tenha sido transformada seriamente em consciência científica, remete ao caráter precário da própria transição, a uma diferença qualitativa. (ADORNO, 2003, p. 22)

Segundo ele, a ciência – a "prática positivista" – sempre alimentou a noção de um estilo neutro, protocolar, universal, por meio do qual qualquer tipo de conhecimento ou conteúdo pudesse ser fixado ou traduzido e para o qual a forma não importaria. Isso explicaria em parte o fato de o ensaio ser preterido como gênero impuro, já que, nele, a forma é imprescindível e inseparável do tipo de conhecimento que promove:

> Na prática positivista, o conteúdo, uma vez fixado conforme o modelo da sentença protocolar, deveria ser indiferente à sua forma de exposição, que por sua vez seria convencional e alheia às exigências do assunto. Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito, colocando também em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma, ainda que esta tenha como norma justamente apresentar o objeto de modo puro e sem adendos. Na alergia contra as formas, consideradas como atributos meramente acidentais, o espírito científico acadêmico aproxima-se do obtuso espírito dogmático. [...] A mais simples reflexão sobre a vida da consciência poderia indicar o quanto alguns conhecimentos, que não se confundem com impressões arbitrárias, dificilmente podem ser capturados pela ciência. (ADORNO, 2003, p. 18-19)

Quando o ensaio é acusado de puro relativismo, isso se deve à ainda predominante "noção de verdade como coisa 'pronta', como uma hierarquia de conceitos", associada ao tal "purismo científico". Esse modo de entender o conhecimento, essa maneira de ver as coisas, é o que ele chama também de "filosofia do conhecimento absoluto" (ADORNO, 2003, p. 38), que descarta a dimensão experiencial do indivíduo e as formas expressivas como menores, desprezíveis, porque desacopladas do chamado "princípio de realidade":

> Orientada contra toda a consciência antropomórfica e vivencial, *a ciência* esteve sempre aliada ao *principio de realidade* e foi sempre, como este, inimigo da felicidade (50). É, pois, de um simplismo inaceitável considerar "impuro" qualquer texto que caia fora da antítese arte (reserva da irracionalidade) e ciência (racional). (CUNHA, 2001, p. 588)

Ao mesmo tempo, na leitura adorniana, o ensaio não necessariamente configurava um substituto possível para a ciência ou para a arte, pois não trazia "resultados científicos" nem sequer "artísticos" (CUNHA, 2001, p. 588). A sua crítica se dirige, todavia, aos valores subjacentes de certo cientificismo, que tendem a considerar como menores os modos de conhecimento considerados não científicos. Adorno também afirma que "[...] seus conceitos [do ensaio] não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações [...]" (ADORNO, 2003, p. 17). Isso significa, no mínimo, duas coisas: que o ensaio não aspira a um saber universal e que a linguagem ensaística mobiliza um tipo de entendimento essencialmente autorreflexivo. Esse aspecto se associa à sua própria forma – que um tema seja objeto do pensamento: no ensaio, o próprio pensamento é permanentemente, de modo inevitável, objeto de reflexão:

> Só que o ensaio desenvolve os pensamentos de um modo diferente da lógica discursiva. Não os deriva de um princípio, nem os infere de uma seqüência coerente de observações singulares. O ensaio coordena os elementos, em vez de subordiná-los; e só a quintessência de seu teor, não o seu modo de exposição, é comensurável por critérios lógicos. (ADORNO, 2003, p. 43)

O exercício do ensaio, portanto, é uma provocação ao "ideal da *clara et distincta perceptio* e da certeza livre de dúvida" (ADORNO apud CUNHA, 2001, p. 592). E isso vale também para o seu método, que não pode ser considerado nem exclusivamente indutivo nem exclusivamente dedutivo. O ensaio suspende também essas concepções tradicionais, construindo-se de forma "errante", a partir da operação que Adorno chama de "juízo de relação" (CUNHA, 2001, p. 585, p. 588): o "ensaio não refletia, pois, a partir dos elementos para o todo, nem do todo para os elementos, circunscreve-se à er-

rância do 'juízo de relação', cuja consistência ontológica é débil, porque assenta nos usos da linguagem e nas vivências recíprocas" (CUNHA, 2001, p. 588).

De qualquer modo, embora ele incorpore em seus próprios procedimentos um tipo de operação "ontologicamente mais débil", essa condição não lhe subtrai a singularidade e a independência formal (CUNHA, 2001, p. 588). A arte se distingue do ensaio por seus "meios e fins" – pois o ensaio faz uso de conceitos e produz uma verdade despojada dos efeitos estéticos da arte – e a ciência, em sua lógica e em seus métodos – o ensaio simplesmente recusa a indução e a dedução como procedimentos imprescindíveis (CUNHA, 2001, p. 588).

> [...], 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. [...] [quanto à ciência, o ensaio dela se diferencia quanto à lógica e aos seus métodos (recusa da indução e dedução). (ADORNO, 2003, p. 18)

Vale a pena insistir, ainda, nas diferenças entre o ensaio, a ciência e a arte, tão sublinhadas por Adorno na sua reflexão sobre o ensaísmo: a partir dos contrastes que pontua e das condições que especulativamente cria ou concebe, o pensador alemão vai divisando – ou ao menos sugerindo – um rol importante de características da forma ensaística. Esse procedimento contrapontístico é bastante eficaz pelo seu potencial de compor, quesito a quesito, um apanhado mais abrangente dos diversos traços do ensaio. Quanto às diferenças entre a forma do ensaio e as formas artísticas:

> Vejamos, mais de perto, estas diferenças. A forma do ensaio, diz Adorno, não se confunde com a forma artística, pelo menos por duas razões:
> - em primeiro lugar, por conta da irreversibilidade da separação entre arte e conhecimento, entre a intuição e o conceito, entre o eu e o objecto (devido à objectivação do mundo, decorrente da sua desmitologização) que, sempre que, ao longo da história, se tentou abolir, gerou uma queda numa "verborreia cultural";
> - e em segundo lugar, a arte não tem uma função (o que não acontece com o ensaio e com a ciência), ainda que a valorização da forma de *expressão* textual, pelo ensaio, gere uma fruição *estética*, mas que não basta para fazer dele uma obra de arte. (CUNHA, 2001, p. 588)

A ciência, por sua vez, também difere do ensaio quanto à noção de que as diferenças entre os diversos saberes seriam apenas "diferenças de grau" – o que seria reflexo do cientificismo –, e não de qualidade. Segundo essa perspectiva, todo conhecimento seria passível de ser "transformado" em científico, como se não houvesse outras formas de saber específicas, únicas, impossíveis de serem "transplantadas" para outro plano de inteligibilidade sem prejuízo

de sua condição original. O conhecimento dito científico não decorre exclusivamente da "verificação de teorias" (CUNHA, 2001, p. 589), e Adorno rechaça nitidamente essa visão, citando como "demonstrações" desse absurdo as obras de Proust ou Bergson:

> A obra de Marcel Proust, tão permeada de elementos científicos positivistas quanto a de Bergson, é uma tentativa única de expressar conhecimentos necessários e conclusivos sobre os homens e as relações sociais, conhecimentos que não poderiam sem mais nem menos ser acolhidos pela ciência, embora sua pretensão a objetividade não seja diminuída nem reduzida a um vaga plausibilidade. O parâmetro da objetividade desses conhecimentos não é a verificação de teses já comprovadas por sucessivos testes, mas a experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão. Essa experiência confere relevo às observações proustianas, confirmando-as ou refutando-as pela rememoração. Mas a sua unidade, fechada individualmente em si mesma, na qual entretanto se manifesta o todo, não poderia ser retalhada e reorganizada, por exemplo, sob as diversas personalidades e aparatos da psicologia ou da sociologia. (ADORNO, 2003, p. 23)

No esforço de estabelecer um conhecimento seguro e universal sobre a realidade, a ciência incorporou a falsa crença em um possível conhecimento puro, que prescindiria das formas de expressão para se configurar (CUNHA, 2001). Se a forma é o "meio" entre a realidade e a sua representação – o ponto de contato entre a "ordem das coisas" e os conteúdos artísticos –, o conhecimento científico, que não dependeria da forma, estabeleceria uma relação direta, não mediada, transparente, com os próprios fenômenos físicos – a ordem da ciência seria como o reflexo perfeito de um espelho, sem qualquer distorção. Essa ideia, naturalmente, é, para Adorno, um preconceito (CUNHA, 2001, p. 589). Afinal, forma e contingência (indivíduo, história etc.) também "incidem" sobre os conteúdos da ciência.

> 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. A falácia de que a *ordom idearum* seria a *ordom rerum* é fundada na insinuação de que algo mediado seja não mediada. Assim como é difícil pensar o meramente factual sem o conceito, porque pensá-lo significa sempre concebê-lo, tampouco é possível pensar o mais puro dos conceitos sem alguma referência à facticidade [sem algum tipo de *forma*]. (ADORNO 2003, p. 25-26)

Na medida em que a consciência individual se mantém irredutível a um conhecimento de tipo científico e que essa mesma consciência participa da história, então a ciência também se realizará a partir de determinadas condições históricas, de determinado contexto – caracterizado, por sua vez, por certos valores e por um horizonte de possibilidades formais mais ou menos definido:

> A experiência individual (ponto de partida da consciência) é irredutível, sob muitos aspectos, ao escalpelo científico, é uma relação mediatizada pela experiência mais vasta da humanidade histórica e, nessa medida, uma categoria que faz, do conteúdo histórico, o seu momento integral, convertendo como pretendia Fichte, o *a posteriori* num *a priori.* (CUNHA, 2001, p. 589)

Diferentemente da ciência, que deseja afirmar-se como pura, abstrata, universal e atemporal, o ensaio, "sem o dizer", abraça essa contingência, reconhece-se como contextual, histórico, parcial e intimamente relacionado ao sujeito. O ensaio é, pois, distinto da obra de arte assim como de uma qualquer obra científica. O ensaio rejeita, de outro lado, à pretensão de alcançar uma verdade que se possa chamar de universal, total, unitária:

> Ao contrário das ciências – que, embora partam de uma experiência descontínua e contingente, chegam a "fieis" e, a partir delas, arquitetam sistemas de intelecção dos seus fenómenos (passados, presentes ou futuros) – o ensaio recusa-se a assumir esse direito; sem o dizer, reconhece "a não-identidade da consciência: é radical no seu não-radicalismo, na sua maneira de se abster de qualquer redução a um princípio, pondo o acento no parcial sobre a totalidade, no seu carácter fragmentário", insubmisso ao "jogo da ciência organizada e da teoria", às "filosofias da identidade" (como a de Platão ou a aristotélico-escolástica) e ao "direito absoluto do método" (indutivo ou dedutivo), porque não visa "uma construção fechada" (CUNHA, 2001, p. 590)

As "filosofias da identidade", para Adorno, são as filosofias que operam segundo o "princípio da identidade". Esse princípio, por sua vez, estabelece que "tudo é idêntico a si mesmo" – os enunciados que assumem a forma lógica "A é A" sempre serão verdadeiros. Tais filosofias (que passam por Parmênides, com sua consagrada afirmação "o ser é e o não-ser não é", Platão e Aristóteles) traçam uma separação radical entre o plano das identidades – o ser, abstrato, eterno, imutável – e o plano do devir – o contingente, efêmero, mutável (CUNHA, 2001, p. 590). Essa perspectiva desvincula os conceitos e a sua existência dos contextos dos quais eles emergem, como se de puras ideias se tratasse. O ensaio rejeita essa visão, assume a contingência e respeita "individual idiossincrático" e o efêmero.

> É em nome do seu respeito pelo individual idiossincrático, pelo contingente e pelo efémero, que o ensaio – o que mostra quanto há nele de pós-moderno – condena a violência dogmática do conceito das "filosofias da identidade (indiferentes à evidência de que não há conceito que não remeta para a factualidade e vice-versa), rejeita a separação do intemporal e do temporal, da filosofia primeira e da filosofia cultural, do abstracto do concreto. (CUNHA, 2001, p. 590)

Mesmo os críticos da ciência que procuram apontar seus problemas e limites muitas vezes acusam o ensaio de "fragmentário e contingente" sem perceber que partem de uma

determinada noção de conhecimento: afirmam sub-repticiamente a existência de uma "unidade", de uma verdade autônoma, atemporal, que de qualquer modo "está aí" e que o ensaio seria simplesmente incapaz de enxergar.

> Além de que censurar o ensaio – como se faz, vulgarmente – só por ser "fragmentário e contingente" é postular que, a montante dessa descontinuidade e fragmentação há uma "totalidade", na qual sujeito e objecto se identificam e que somos capazes de a conhecer. (CUNHA, 2001, p. 590)

Ocorre que o ensaísmo abre mão dessa ambição, "adora outros deuses". Ele se não só rejeita o "eterno" como se afirma justamente na valorização do "efêmero", exaltando o contingente, o devir, o individual e o contextual. É essa a razão pela qual "[...] no ensaio, desaparece a ideia tradicional de verdade como o conceito tradicional de método". O ensaio opera segundo outra ordem de relações metodológico-formais e possui outro horizonte epistemológico:

> Ora o ensaio [...] não tem esta pretensão essencialista, "não quer procurar o eterno no efêmero, nem destilar a sua essência, mas, antes eternizar, o efêmero, a sua *não-identidade* – que se revela na realidade concreta, vivida, singular – e mostrar que ela excede o conceito. (CUNHA, 2001, p. 590)

Para Adorno, aliás, um conhecimento que se possa chamar de "profundo" definitivamente não é o propiciado pela ciência. Esta, na realidade, esquematiza a natureza, reduzindo-a a algo fundamentalmente distinto dela. Aprofundar-se significa, ao contrário, aprofundar-se na historicidade de um conceito, reconhecer e compreender as complexas relações entre a história e o "conceito". Nessa outra escala de valores, o ensaio, ao contrário do "purismo cientificista", estaria mais apto a viabilizar o exercício de aprofundamento do pensamento, a propiciar um conhecimento realmente profundo – e não a ciência:

> O que faz um pensamento profundo, para Adorno, não é reduzir uma coisa a outra (como fazem o método indutivo ou dedutivo) mas penetrar, profundamente, na mesma; e esse aprofundamento, como sabe o ensaio, só pela mediação temporal, pela história, se pode alcançar (porque o conhecimento da "natureza" tornou-se incognoscível, a não ser "esquematicamente"). (CUNHA, 2001, p. 590-591)

Outro ponto tocado por Adorno coloca que ensaio também abre mão da "pretensão de definir". Ao ato de definir subjazem os mesmos problemas já identificados na reflexão sobre o "princípio da identidade". A ideia de postular uma definição se relaciona com uma atitude

epistemológica que procede por afirmações e delimitações – essa é a estrutura básica do que poderia ser considerado um "conhecimento do ser", recusado pelo ensaio:

> Esta renúncia do ensaio ao conhecimento do *ser* é acompanhada, coerentemente, pela sua recusa quanto à definição dos conceitos (que se a filosofia, como a de Kant e Hegel, não ignorou, o mesmo não se pode dizer das ciências). Estas [as ciências], tal como a escolástica (ou, modernamente, os neopositivistas), permanecem obstinadas em partir de definições. (CUNHA, 2001, p. 591)

Os conceitos e as definições são como os nós de uma grande "rede de organização" de conhecimento. A fim de tecer e ampliar a malha dessa rede, os nós são "naturalizados", tidos como elementos naturais, dados, evidentes, em vista das construções mais amplas que o conjunto da rede termina por apresentar. Ocorre que os conceitos não são "indeterminados", como "tabulas rasas", mas sim definidos, delimitados. Há uma dimensão como que tautológica no ato de definir um conceito. Afinal, eles são "determinados", ou delimitados, ao fim e ao cabo, por sua própria definição, e não em função de uma abstração atemporal e eterna:

> No entender de Adorno, só "por superstição" e ambição de domínio, "a ciência organizadora" pode acreditar que "os conceitos são, em si mesmos, indeterminados, que não são determinados senão pela sua definição". (CUNHA, 2001, p. 591)

A questão é que o ensaio rejeita esse raciocínio, assumindo que os conceitos são fundamentalmente linguísticos, no sentido de que são "dados na linguagem". A expressão não pode ser dissociada da ideia, a forma não se dissocia do conteúdo, mesmo quando se trata de um conceito:

> Ainda que a ciência, pela sua vontade de poder, tenha necessidade de conceber o conceito como *tabula rasa*, a verdade é que todos eles nos são dados na linguagem e, portanto, estão já inquinados de polissemia. (CUNHA, 2001, p. 591)

A inclinação organizadora da ciência, o seu apego à necessidade de formular definições rigorosas – deixando de lado a pergunta: o que é, afinal, uma definição? –, também é visto por Adorno como uma conduta saneadora, voltada para a neutralização do potencial crítico dos conceitos – do que há, neles, de significativamente "vital", provocador e desestabilizador. O conceito decorre de uma definição limpa, asseada, e termina por ser considerada uma categoria destituída de história, valores, contingência:

> Em rigor ninguém sabe, acima de qualquer suspeita, o que é um conceito; o ensaio reconhece essa ignorância, como também sabe que a exigência de definições conceptuais rigorosas é uma estratégia para eliminar o que há de "irritante e perigoso", de vital, nos conceitos. (CUNHA, 2001, p. 591)

É esse o motivo de os conceitos possuírem uma razão de ser e um sentido distintos no ensaio e nos sistemas da ciência. O "conceito ensaístico" é menos pretensioso, mais poroso, no sentido de que abre mão da pretensão à validade universal. Ele é marcado pela "penúria" da contingência, apresenta uma dinâmica que converge com a dinâmica "antissistemática da vida", não obedece à urgência de depurar a ideia da forma. Tal qual nas formas artísticas o *como* importa mais que o *que*, para o ensaio não é negativo que os "conceitos gerais" não estejam sob sua alçada – o *que* do conhecimento –, mas importa muito mais o processo – o *como* – da experiência do que o "método de acesso a ela":

> Por isso, o seu procedimento, relativamente, aos conceitos é, completamente, diferente da ciência. Recolhendo "o impulso anti-sistemático" da *vida*, o ensaio serve-se dos conceitos tal como os recebe da comunidade, "imediatamente", em toda a sua riqueza polissémica; e porque os "conceitos gerais" estão fora do seu alcance, atribui mais importância ao "como" da sua experiência do que ao método de acesso a ela, sem que isso implique a entrega do que pretende dizer ao arbítrio de conceitos, definidos uma vez por todas; Benjamin, para Adorno, foi nisso "um mestre inigualável". (CUNHA, 2001, p. 591)

Esse processo de construção do ensaio não permite que se o acuse de falta de rigor ou de mero relativismo – essa leitura se daria segundo os valores do "purismo científico", aqui já abordado. Em vez de operar com a categoria de "vida" segundo uma definição científica, por exemplo, o ensaio se arvora do direito de utilizar as diversas possibilidades de sentido associadas a essa palavra, sem sacrificar, com isso, o rigor e a profundidade de suas próprias "conclusões". Essa é uma forma de operar com os conceitos sem o processo de depuração da ciência, de servir-se deles como a coletividade os manipula, sem mediações, com toda a sua "riqueza polissêmica". A metáfora que Adorno utiliza, a do dicionário, nessa linha, é muito eloquente:

> Esta valorização da polissemia intertextual pelo ensaio não retira rigor, profundidade e intensidade às suas formas de expressão. O ensaísta – diz Adorno – escreve como alguém que, no estrangeiro, fosse obrigado a falar a língua do país a que se acolhe, sem recorrer a uma formação escolar; é algo de semelhante a uma leitura sem dicionário: depois de se dizer uma mesma palavra, várias vezes, em contextos diferentes, o seu sentido é mais rigoroso do que os significados que possamos ter dela nesse dicionário. (CUNHA, 2001, p. 591-592)

Por se tratar de uma forma mais aberta que a ciência, o ensaísmo assimila a polissemia como uma de suas vantagens críticas, tirando proveito de sua pluralidade e de sua riqueza, e não como um obstáculo na busca de um conhecimento preciso, dito verdadeiro. Ao mesmo tempo, isso não significa afirmar que o ensaio estaria acima da possibilidade do *erro*, dado que a reflexão ensaística também se configura como uma concatenação conceitual, uma "experiência intelectual aberta". A verdade que dela emana radica no seu *como*, nos seus meios de expressão, "no seus movimentos" e modulações formais, e não no resultado, o ponto de chegada uma suposta busca pela verdade:

> É evidente que o ensaio como forma está exposto ao erro, como qualquer processo de aprendizagem; é o preço da sua afinidade "com a experiência intelectual aberta, é a ausência de certeza que a norma do pensamento estabelecido receia como a morte". Mas não só. O ensaio preza mais o seu ideal do que a certeza, e sabe que é "no seu movimento – que o leva a superar-se a si mesmo – que se torna verdadeiro, e não na investigação obsessiva de fundamentos, semelhante à de um tesouro escondido". (CUNHA, 2001, p. 592)

Todas as considerações até aqui levantadas terminam por apontar algumas características responsáveis por intensificar o rendimento crítico do ensaio, tornando-o mais propriamente e radicalmente ensaístico. Por outro lado, não faria qualquer sentido compreendê-las a partir de uma chave prescritiva, dado que a abertura dessa forma lhe assegura a franca liberdade metodológica já tantas vezes mencionada. Se o ensaio, segundo Adorno, é "radical no seu não radicalismo", ele "deve" ser radical em tudo o que assegura a sua própria condição:

> Como a relativização é "imanente à sua forma", e o seu pensamento é feito de roturas, o ensaio:
> - deve organizar-se - segundo Adorno - de modo a poder interromper-se a qualquer momento e a procurar a sua unidade para além dessas roturas e não colmatando-as;
> - deve mostrar, através de um "traço parcial" a luz da totalidade (mas não a convocando para o presente);
> - deve corrigir o carácter contingente ou singular das suas intuições, multiplicando-as; e
> - deve proceder, na sua escrita - como disse Max Bense (1947) - "de modo experimental, isto é, volver ao objecto em todos os sentidos, interrogá-lo, tacteá-lo, pô-lo à prova, submetê-lo, inteiramente, à reflexão, atacá-lo de diferentes lados, juntar o que se vê, sob o olhar do espírito, e traduzir, verbalmente, o que o objecto mostra nas condições criadas pela escrita". (CUNHA, 2001, p. 593)

O último trecho da reflexão de Adorno consiste numa espécie de súmula dos motivos pelos quais o ensaio é válido e mantém viva a sua razão de ser. O ensaio não vale pelas suas

conclusões – até porque, como já foi visto, ele nunca conclui, efetivamente, alguma coisa – mas por outros motivos. Resumem-se, abaixo, seis deles:

> - *em primeiro lugar*, "a sua forma obedece à ideia crítica de que o homem não é um criador, que nada do que é humano é criação"; por isso recusa o papel de criador, refere-se sempre ao já criado e recusa a ideia de totalidade ("a sua totalidade, a unidade de uma forma, inteiramente, construída em si mesma, é a daquilo que não é total, uma totalidade que mesmo enquanto que forma não afirma a tese da identidade do pensamento e da coisa, que o seu conteúdo rejeita")(76); e, ao livrar-se do constrangimento da identidade, alcança por vezes, "o que escapa ao pensamento oficial, o momento inextinguível da coisa, uma cor inapagável";
>
> - *em segundo lugar* o ensaio é uma obra aberta, "na medida em que a sua própria disposição nega o sistema" e porque, devido à consciência da não-identidade da "coisa" e da sua forma de apresentação é obrigado a um esforço reiterado e sem limites;
>
> - *em terceiro lugar*, o ensaio devora as teorias que lhe estão próximas, "a sua tendência é sempre a de liquidar a opinião, mesmo a que lhe serve de ponto de partida. É, desde o início, a forma crítica por excelência, ou, como disse Max Bense, *"a* forma da categoria crítica do nosso espírito";
>
> - *em quarto lugar*, o ensaio valoriza a intertextualidade (ainda que substraindo-se, deste modo, à questão da sua referência essencial), mas não para revelar, argumentativamente, a verdade que, supostamente, escondem os textos, mas para os confrontar com as suas contradições e antagonismos, com a *não-verdade* que os inquina e conduz o ensaísta e o leitor à suspensão crítica e construtiva do juízo (deste ponto de vista, o ensaio é ainda tributário de uma certa retórica, mas não de uma retórica de dominação, mas de emancipação);
>
> - *em quinto lugar*, o ensaio "utiliza o equívoco não por negligência, não por ignorar que o cientismo o interdita, mas a fim de ter sucesso onde a crítica do equívoco, a simples separação das significações" se malogrou, aproximando-se, deste modo, de uma lógica - a "lógica musical", - onde não penetra a lógica discursiva, o que não quer dizer que o ensaio seja ilógico, mas, simplesmente, que obedece a outros critérios (de harmonia intra-textual, por exemplo) e que nele só subsistirão as contradições que sejam fundamentadas como específicas das próprias coisas; finalmente e,
>
> - *em sexto lugar*, o ensaio - ao contrário do pensamento lógico-discursivo (como já assinalámos quando falamos das regras cartesianas do método - "não faz deduções a partir de um princípio, nem induções a partir de um conjunto coerente de observações isoladas. Coordena os elementos em vez de os subordinar; e só a essência profunda do seu conteúdo é comensurável a critérios lógicos, não o seu modo de apresentação"). (CUNHA, 2001, p. 593-594)

Um dos últimos aspectos tratados por Adorno consiste no que se poderia chamar de "alcance" do ensaio. Para ele, o ensaísmo funciona como uma crítica ao conceito filosófico de sistema e à "ordem da totalidade".O caráter errante do ensaio é o que permitiria ao pensamento livrar-se da ideia tradicional de verdade.

Ao mesmo tempo, o *status* do ensaio, na sua avaliação, ainda é o de uma forma secundária, levando em conta a posição da ciência e da filosofia:

> Apesar de todas estas virtualidades, a actualidade do ensaio é, para Adorno, a de "um anacronismo", porque enfrenta, por um lado, uma "ciência organizada" que tem a pretensão de controlar tudo e todos e uma filosofia acomodada "aos restos vazios e abstractos", onde essa ciência ainda não investiu ou que negligencia e/ou desvaloriza. (CUNHA, 2001, p. 594)

A prática do ensaio seria, assim, essencialmente "reativa". Sua sobrevivência implica a sobrevivência de um tipo de saber que resiste à dominância dos modos hegemônicos de conhecimento, racionalistas e científicos. Os valores do dinamismo, da parcialidade, da contingência – os valores mesmo do devir e da vida na sua concretude – são por assim dizer reabilitados no ensaio, que os assume integralmente, extraindo o melhor rendimento possível de suas potencialidades críticas e epistemológicas. O ensaio, enfim, pretende:

> - revelar, com a ajuda de conceitos, o que eles não incluem (a própria *vida* dos conceitos, no espaço e no tempo, ou seja, na sua forma concreta), que a objectividade é, simplesmente, "uma manifestação subjectiva organizada",
> - denunciar "a ditadura dos atributos" (tal como foram fixados desde Platão),
> - valorizar o "instante" e eternizá-lo (como dizia Nietzsche: "se dizemos sim a um só instante, dizemos sim não só a nós mesmos, mas a toda a existência"). (CUNHA, 2001, p. 595)

Ainda que sejam essas, enfim, as suas pretensões, faz parte de sua natureza não admitir nenhuma certeza definitiva – de modo que mesmo sua índole desestabilizadora e crítica jamais poderá se lhe reverter em categorias fixas e prescritivas.

> Mas a verdade é que o ensaio até destes seus fins desconfia, porque a negação e a contínua incerteza a isso a levam, fazendo da *heresia* a sua "lei formal mais profunda". (CUNHA, 2001, p. 595)

O ensaio e sua prosa, de Max Bense

O terceiro texto sobre o qual me deterei com mais cuidado é *O ensaio e sua prosa*, escrito em 1958, do filósofo, ensaísta e cientista alemão Max Bense. O eixo norteador de sua análise também estabelece a noção de ensaio como uma forma híbrida: nos seus próprios termos, o ensaísmo apresenta, simultaneamente, traços da poesia e da prosa. Para ter uma visão

mais abrangente de sua contribuição, contudo, é necessário acompanhar os principais momentos das reflexões desenvolvidas no texto.

Um primeiro ponto que merece ser realçado se situa já no primeiro parágrafo: Bense lança mão dos conceitos pascalinos de *esprit géometrique* e *esprit de finesse* para sinalizar como conduzirá a sua própria abordagem. Essa articulação entre os dois "espíritos" aponta um importante aspecto de sua reflexão ensaística. De formação intelectual diversificada, que combina uma sólida educação científica – com estudos em física, química e matemática – e um consistente interesse por semiologia, filosofia e estética, Bense inicia o seu texto com uma advertência: que o leitor não se surpreenda que um cientista, ou "um lógico", como ele afirma, trate de um tema tão peculiar como as sutilezas da prosa e da literatura. Nessas condições, portanto, como preparação para a sua investigação sobre o ensaio, "É chegada a hora", diz ele, de articular o "espírito geométrico" – dedutivo, racional, instrumental e analítico – e o "espírito de finura" ou "gentileza" – sutil, subjetivo, cordial e espiritual:

> Parece-me que é chegada a hora de examinar, tanto ao espelho do *esprit géométrique* como ao espelho do *esprit de finesse*, os elementos e os resultados do gosto literário e poético. Podemos nos valer das ideias de Pascal para traçar distinções precisas no domínio verbal e chegar a uma compreensão de certas *formas* características. (BENSE, 2014)

A chave eclética de sua abordagem, a sua condição de pensador polivalente e o caráter autorreflexivo do texto – um ensaio sobre o ensaio – não são fortuitos: as três condições são muito representativas do ensaísmo. Dessa maneira, o texto espelha, já na sua abertura, uma radicalidade problematizadora que traduz um duplo exercício de crítica e autocrítica. A indagação que fecha o primeiro parágrafo também demonstra tal traço autorreflexivo: a respeito da atividade literária em geral, pergunta ele, "Não seria bom que poetas e escritores escrevessem de vez em quando sobre seu material?". E conclui:

> Creio que daí poderia surgir uma teoria respeitável, no âmbito da qual o processo estético se apresentaria não apenas como fruto da criação, mas também como fruto da reflexão sobre a criação. Além do mais, tal teoria teria a vantagem de ser de origem ao mesmo tempo racional e empírica. (BENSE, 2014)

Vejo aqui uma interessante chave para interpretar o próprio pensamento de Bense. Trata-se, afinal, de um ensaísta que, escrevendo sobre o ensaio, esboça, ou ao menos sugere, ao mesmo tempo, um esforço teórico. O subgênero ensaístico do "ensaio sobre o ensaio" não é algo novo, como já foi visto. Bense vai além. Ele indica que desse material poderia emergir

uma “teoria respeitável”, que incorpora abstração e criação, conteúdo e forma. A reflexão sobre a atividade poética, nessa perspectiva, terminaria se afinando com pelo menos um aspecto muito central da reflexão ensaística: o de que ambos valorizam o caráter "material" e não fixo do signo. A mobilização do pensamento observada no ensaio possui, logo, uma sensibilidade toda especial para a dimensão formal do texto e para plasticidade da expressão – e a vantagem do ensaio seria a de “refletir por meio da forma”; significar, também, a partir da forma; teorizar, enfim, com a “carne” da palavra, não somente com a sua “alma”, os seus possíveis significados.

Diferentemente da reflexão ensaística, o “puro” exercício teórico, em tese, é uma elaboração intelectual de natureza estritamente observacional – a palavra “teoria” vem do grego *theórein*, que significa observar, assistir. Enquanto categoria do pensamento, a teoria é fundamentalmente abstrata, para a qual a expressão não interessa. O que Bense sugere em seu texto é a possibilidade de uma teoria da forma que incorpore a expressão como instância significativa: e o caminho para alcançá-la seria, portanto, o do ensaio. A reflexão ensaística sobre as formas literárias – e não teoria literária *strictu sensu* – acrescentaria ao processo poético novas possibilidades e configurações: e é isso o que ele pretende em seu texto, ao lançar mão justamente de um ensaio. Mas qual o caminho por ele trilhado para “definir” a prosa ensaística? Toda a lógica do seu texto parte da justaposição entre dois planos principais da atividade literária, duas instâncias de produção, associadas à *poesia* e à *prosa*. Ele busca estabelecer uma distinção mais nítida entre as duas: “Assim, bem podemos perguntar em linhas muito amplas: o que distinguiria uma passagem de prosa pura de uma de poesia pura?” (BENSE, 2014). Ambas possuem uma dimensão formal específica: há um correspondente formal, na prosa, da "concretude verbal" da poesia. No lugar ritmo e métrica, emergem a "articulação do período" e as "cesuras bem cortadas do estilo" (BENSE, 2014). Essa não é uma baliza segura, portanto. Além disso, a presença ou ausência do verso não lhe parece um critério válido, pois há inúmeros textos prosaicos com a presença de versos. Ele sugere, portanto, um caminho próprio, antes de chegar ao ensaio. Poesia e prosa precisam ser consideradas em suas especificidades, e não a partir de um critério que as distingua: “Concluo que, em última instância, o poeta não pode ser compreendido senão a partir da poesia, assim como o escritor não pode sê-lo senão a partir da prosa; uma e outra exigem alguns comentários, antes que eu chegue a meu objeto propriamente dito” (BENSE, 2014).

Na medida em que é possível separar poesia e prosa, Bense identifica cada uma delas como dois princípios, o da “criação”, de um lado – poesia –, e o da “convicção”, de outro – prosa –, figurada esta na “vontade” de transmitir uma ideia:

> O intelectual é ou bem um criador ou bem um educador. Ou bem cria uma obra ou bem defende uma convicção. [...] Há uma diferença essencial entre o poeta e o escritor; num sentido ontológico, o poeta acrescenta ao ser [*das Sein vermehrt*], ao passo que o escritor, por obra de suas convicções, tenta manipular a essência do ser, tenta fazer valer o espírito concreto que ele representa. (BENSE, 2014)

Aqui se vê alguns conceitos-chave para compreender a contribuição de Bense. O criador é o poeta, ele "acrescenta ao ser". O educador é o prosador, ou escritor, que "manipula a essência do ser". Criar uma poesia: o poeta erige uma forma, um construto expressivo, conquista um "novo território" para o ser, é um autor – Ortega y Gasset lembra que os romanos chamavam de *auctor* (de autor) os generais que agregavam um novo território ao império. "A arte interessa por suas criações, e todo estado estético produzido pela arte constitui uma aproximação ao ato de criação de um ser" (BENSE, 2014). Com a poesia, o autor "amplia" o campo do possível – cria, no plano "estético". Por isso, a compreensão da poesia depende menos do contexto da época do que a prosa.

Criar uma prosa: articular uma ideia, desenvolver uma convicção, uma perspectiva, sobre o ser. Com a prosa, o intelectual enriquece o campo das possibilidades, afirma-se como homem histórico, como indivíduo entre indivíduos. Na prosa, o escritor é mobilizado pela vontade, por um senso de missão, tem a intenção de informar e educar – cria no campo "ético". Poesia e prosa correspondem, respectivamente, às dimensões estética (criação) e ética (convicção) da atividade literária:

> Estou convicto de que a criação é uma categoria estética, ao passo que a convicção tem na ética o seu lugar natural, o que confere a cada qual uma autonomia ontológica. A arte interessa por suas criações, e todo estado estético produzido pela arte constitui uma aproximação ao ato de criação de um ser; por sua vez, o estado ético (em todos os seus graus, da convicção à revolução, da cultura à superação da mesma) está sempre às voltas com a essência desse ser [*das Wesen dieses Seins*]. A poesia consumada é expressão de um estado estético, ao passo que a prosa magistral trai sua origem ética. Portanto, a distinção sutil entre o estilo estético e o estilo ético (que se espelha na diferença entre o estilo idealmente poético e um estilo idealmente épico) é sempre uma distinção qualitativa entre modalidades, a despeito das sabidas transições entre uma e outra. (BENSE, 2014)

Para Bense, a literatura se mostra como um espaço de construção e reconstrução das múltiplas combinações entre os polos ético – relacionado à prosa e à convicção – e o estético – identificado com a poesia e a criação. O escritor e o intelectual diferem, para ele, do poeta. Acontece que, observando os escritos e a forma de diversos escritores – ele cita de Lessing, Herder, Kierkegaard, Marx e Nietzsche a Gide, Sartre e Camus, na França, Unamuno e Ortega,

na Espanha; e ainda Gottfried Benn, Ernst Jünger, Walter Benjamin, Theodor Haecker e Karl Kraus, no âmbito da língua alemã (BENSE, 2014) –, Bense constata que eles não são representantes "puros" da poesia ou da prosa, mas são todos "casos intermediários" entre os dois polos.

> Em sua criação reside inegavelmente a poesia, mas a expressão, a forma como a criação se dá e se apresenta, é da ordem do argumento porfiado – não do argumento fundado no *páthos* ou na demonstração cabal e grandiosa, mas do argumento que se articula discretamente, por meio da repetição incansável. Tal prosa lança luz e vida sobre os objetos de que ela fala e que ela gostaria de dar a conhecer; ao mesmo tempo, ela fala sobre si mesma, ela se dá a conhecer como expressão autêntica do espírito. É característico que esse modo de proceder se introduza mesmo nas construções verbais. As convicções estão embutidas na expressão do pensamento, que procede por meio de signos; no todo, a prosa se mostra como uma configuração de palavras, ela manipula signos e os associa a determinadas construções, períodos, passagens, em cujo âmbito devem se manifestar certos conteúdos determinados [...] (BENSE, 2014)

Todos esses exemplos por ele mencionados serão criadores de textos justamente situados em algum ponto intermédio entre a poesia e a prosa – trata-se, assim, do ensaio –, e seus representantes serão tidos por uma espécie distinta, única, igualmente intermediária entre o intelectual e o poeta – trata-se, logo, do ensaísta. Curioso como Musil chega a definir o ensaísta exatamente da mesma forma, como se mencionou acima. O ensaio, nesse contexto, é um gênero que combina os dois planos da atividade literária, o estético e o ético:

> Podemos então admitir que entre a poesia e a prosa, entre o estado estético da criação e o estado ético da convicção, há um terreno intermediário que é digno de nota. De aspecto iridescente, oscilando numa ambivalência entre a criação e a convicção, ele se fixa na forma literária do *ensaio*. E com isso chegamos a nosso objeto. O ensaio é uma peça de realidade em prosa que não perde de vista a poesia. (BENSE, 2014)

É um tipo de texto que se define pela ideia e pelo conteúdo que pretende transmitir, mas também pela forma que a constitui. Se se afasta demasiadamente do estético, aproxima-se da mera preleção, lição ou pregação moral. Se se afasta demasiado do ético, aproxima-se do mero formalismo ou plasticidade estética. Exatamente por isso o ensaio combina ambos, de maneira autoconsciente e autocrítica. Em outra passagem, Bense também evidencia esse caráter autorreflexivo do estilo ensaístico:

> Tal prosa lança luz e vida sobre os objetos de que ela fala e que ela gostaria de dar a conhecer; ao mesmo tempo, ela fala sobre si mesma, ela se dá a conhecer como expressão autêntica do espírito. (BENSE, 2014).

Bense não deixa de recuperar, também, o sentido da palavra "ensaio" como um tipo ou forma de "tentativa". Ao significado de "ensaiar" como "esboçar" ou "tentar" – Adorno lembrará que uma das palavras alemãs para ensaio é justamente *Versuch*, que significa "tentativa" (em alemão, o verbo *versuchen* é o mesmo que "tentar") – Bense acrescenta o ato ou gesto de "experimentar", explorando, a partir dele, outras dimensões para os usos e sentidos possíveis do ensaísmo. Essa dimensão experimental, tal como Bense a enxerga, será melhor explorada ao longo da tese, especialmente na Subseção 5.2 – tamanha a sua importância.

No seu texto, ele cita vários exemplos de ensaístas que transitam livremente entre métodos, lógicas e áreas de conhecimento as mais diversas. Apenas a título de ilustração, transcrevo, abaixo, alguns deles, tal como percebidos pelo próprio Bense – preferi selecionar alguns da tradição cultural alemã, tidos como ensaístas inquestionavelmente consagrados:

> Walter Benjamin e sua prosa grandiosa, rítmica, feita de imagens claras e reflexos perturbadores (basta citar dois exemplos, "Infância berlinense" e "Sobre alguns motivos em Baudelaire", em que a atmosfera [Stimmung] e a racionalidade são mantidas separadas, e um terceiro, "Rua de mão única", em que uma e outra se confundem); Thomas Mann, cujos perío dos longos vertem a essência do épico no âmbito do ensaio, e isso num leque temático que compreende arte, história, psicologia e política; e finalmente os ensaístas austríacos, de Kürenberger e Speidel a Karl Kraus, Hofmannsthal e Stößl – este último chegou mesmo a consagrar ao gênero uma espécie de teoria, segundo a qual o "instintual" e o "consciente" se equilibram "harmoniosamente" no interior do ensaio. (BENSE, 2014)

Essas considerações sobre a liberdade de caminhos e métodos do ensaísmo se relacionam com outro atributo da forma que é enfatizado na reflexão de Bense: trata-se da associação entre *ensaio* e *crítica* (vale lembrar que, para Lukács, os termos eram sinônimos). A crítica, por definição, configura uma atividade do espírito que se funda na ideia de liberdade. O crítico é justamente capaz de analisar a partir de ângulos distintos, plurais e pouco usuais – corolário da condição básica do ato de criticar: algum grau de perspectivismo –, dispondo da liberdade de combinar visões e interpretações as mais diversas. Cruzando perspectivas, fronteiras e construindo raciocínios alternativos; configurações próprias de como ele mesmo articula categorias, métodos e campos do saber; o crítico termina, assim, por oferecer uma leitura original, própria, do objeto ou tema de que parte.

Nessa chave, o ensaio seria, para Bense, a forma crítica por excelência. Do ensaísmo e da liberdade que tanto o marcam participam todos os movimentos críticos do intelecto: "o ensaio comporta tudo o que pertence à categoria do espírito crítico: a sátira, a ironia, o cinismo,

o ceticismo, a argumentação, o nivelamento, a caricatura, assim por diante" (BENSE, 2014). Além disso, é devido a isso que, nos momentos de "crise", a atividade crítica encontra espaço: e o ensaísmo, como decorrência desse processo – já o vimos –, também tende a proliferar.

> Chegamos a um novo momento de definição. Não salta aos olhos que todos os grandes ensaístas foram também críticos? Não salta aos olhos que todas as épocas marcadas pelo ensaio foram também, essencialmente, épocas críticas? O que isso quer dizer? O ensaio nasce da essência crítica de nosso espírito; seu prazer em experimentar deriva simplesmente de uma necessidade do seu modo de ser, do seu método. Para dizê-lo de forma mais ampla: o ensaio é a forma da categoria crítica do nosso espírito. Pois quem critica deve também, e necessariamente, conduzir um experimento, deve criar condições sob as quais um objeto se mostra a uma nova luz, deve testar a força ou a fragilidade do objeto – e é por isso que o crítico submete seus objetos a ínfimas variações. (BENSE, 2014)

Por não se vincular previamente a nenhum sistema, o ensaio não depende da substância, do conteúdo para o qual se volta. Na medida em que o ensaio visibiliza os "contornos" e o "ser-assim" do seu objeto – por não estar comprometido com ele, com sua substância, ou com determinada compreensão dele –, ele também prescinde da necessidade de uma organização predeterminada de seus elementos. Bense chega a compará-lo, quanto a ausência de necessidade na ordenação de suas partes, a uma sequência de aforismos:

> Já dissemos o que se alcança por meio do ensaio. Mas o que se torna visível por meio dele? A prática ensaística torna visíveis os contornos de uma coisa, os contornos de seu ser interior e exterior, os contornos do "ser-assim" do objeto. Mas os contornos que se desenham assim não correspondem a um limite, a uma fronteira substancial – ao menos não necessariamente. Em si mesmo, o experimento ensaístico independe da substância e pode até conviver com certa heterogeneidade desta; à maneira de uma sequência de aforismos, por exemplo, não é preciso ordenar tudo segundo princípios, sistemas, deduções. (BENSE, 2014)

Esse seria mais um tipo de diferenciação entre o ensaio e a ciência ou a arte: a maneira – mais ou menos livre – de organização dos elementos formais internos. Em função desse critério, Bense propõe uma tipologia do ensaio com duas categorias principais: o ensaio científico e o espiritual. Quanto ao primeiro tipo, é possível dizer que, diferentemente que ocorre com o conhecimento científico, o ensaio permite a ordenação de seus elementos com a máxima liberdade, como já foi visto. De qualquer maneira, também há uma "parcela" objetiva do ensaio que permite o contato com objetividade do conhecimento propiciado pela ciência – o que justifica a existência e explica a relevância do *ensaio científico* ou *perspicaz*. Sem coincidir com a ciência, o ensaísmo científico dialoga, portanto, com a racionalidade dos sistemas científicos:

> Só pode ser esse o sentido da declaração de Hofmiller, para quem o ensaio não tem como ser científico: ali onde a ciência se apresenta como suma, sistema axiomático-dedutivo operando num âmbito objetivo bem definido, o ensaio não é possível. Mas, na medida em que toda ciência fixa para si uma objetividade e faz dela um tema de reflexão crítica, o ensaio científico conserva a sua razão de ser. [...] O ensaísmo perspicaz, fruto de um esforço de definição e axiomatização aplicado a um objeto mais ou menos bem determinado e pertencente a uma dada ciência, manifesta, por sua vez, uma índole lógica; seu estilo é o da clareza racional, ao qual ele não renuncia jamais. Ele analisa, reconduz aos fundamentos, descasca a substância, sem jamais perdê-la de vista. (BENSE, 2014)

A outra "face" do ensaio, por sua vez – o que nele há de subjetivo, pessoal, e até emocional e irracional – estaria voltada para o domínio do espiritual, do poético ou da arte. Sem, também, se confundir com as formas artísticas, o ensaio que delas mais se aproxima é definido por Bense com *ensaio espiritual*:

> O ensaísmo espiritual aborda um tema estranho ao âmbito científico; a reflexão, muitas vezes digressiva, intuitiva e irracional, não deixa de ter clareza, mas essa não é a clareza da definição conceitual, e sim a de um olhar que atravessa o espaço poético ou intelectual em pauta. (BENSE, 2014)

No seu esforço de iluminar o tema a partir de uma tipologia mínima das formas ensaísticas, Max Bense cita ainda uma terceira categoria de ensaio, autônoma e definida o suficiente para merecer uma reflexão à parte: a do *ensaio polêmico*. O critério básico que lastreia sua definição, desta vez, é a "concordância" ou não com o seu objeto. O caráter polêmico, nos seus termos, está associado à análise dirigida ao ataque e à destruição desse objeto. Isso é o elemento principal de caracterização dessa forma de ensaio: de modo que ele pode ser polêmico e espiritual ou polêmico e perspicaz.

> Talvez fosse o caso de acrescentar uma terceira categoria, a do ensaio polêmico, que não faz experiências com seu objeto para submetê-lo à iluminação crítica, mas para atacá-lo e destruí-lo. Nada se opõe a tal adição. Esse tipo de ensaio lança mão de todos os meios para levar o objeto a uma posição em que sua fragilidade, sua vulnerabilidade, sua instabilidade aparecem sob uma luz suicida; para tanto, ele não desdenha nenhum dos recursos do gênero e maneja tanto a reflexão espiritual como a análise perspicaz. (BENSE, 2014)

Bense não deixar de recuperar, também, o sentido da palavra "ensaio" como um tipo ou forma "combinatória" – esse e outros pontos serão melhor trabalhados ao longo das análises, também devido a sua importância para a pesquisa. Mas uma pergunta ainda cabe. Como atividade combinatória, o ensaio não cria soluções ou verdades, mas configurações. Como, então, avaliar a "legitimidade" de uma configuração, considerado o elemento subjetivo que

tanto lhe é próprio? Como dimensionar ou validade de um ensaio, portanto? É a dificuldade de responder a essas perguntas que está na base da afirmação de Bense de que "O ensaio é a forma literária mais difícil de se dominar e a mais árdua de se avaliar" (BENSE, 2014). Vimos algumas páginas antes que a crítica – e o ensaio, como forma por excelência da atividade crítica, nos termos de Bense – é especialmente prolífica e valiosa nos momentos de crise pela ausência de restrições formais e metodológicas. O veio combinatório do ensaísmo também se revela especialmente central nos chamados momentos de crise – como veremos no momento das análises. De qualquer modo, acredito que tenha sido suficiente a reflexão sobre o texto de Max Bense até aqui conduzida.

3 O plano estético do ensaio: sobre a "estrutura" de *O homem sem qualidades* e do *Livro do desassossego*

3.1 A história das edições e suas implicações crítico-teóricas: relações com o ensaísmo

Partindo da ideia de que a história das edições *diz algo* das próprias obras, o objetivo desta subseção é retraçar os principais momentos da "biografia editorial" tanto de *O homem sem qualidades* quanto do *Livro*. A simples análise das condições iniciais de escrita, do processo de publicação – *ante* ou *post mortem* – e das particularidades das principais edições ao longo das últimas décadas permitirá a discriminação de algumas características "inerentes" às obras, enquanto manifestações estéticas e literárias. A ideia é justamente analisar comparativamente essas características à luz das suas virtualidades ensaísticas.

Nos dois casos, uma pequena cronologia esquemática – uma lista que apresenta, de uma assentada, o percurso da obra em suas várias versões ao longo do tempo – orienta o início das análises. Os quadros, para além de revelarem, como num retrato, o teor das "transformações sofridas" – ou da pluralidade de configurações possíveis, ao menos –, servem também como um pequeno guia para as considerações a serem desenvolvidas no texto que os segue. É importante esclarecer que, apesar das diferenças, as condições de publicação de *O homem sem qualidades* e do *Livro* apresentam muitas semelhanças. Além disso, por se tratar de autores "clássicos", universalmente conhecidos, panoramas como os que seguem abaixo, seja no caso de Musil, seja no de Pessoa, já chegaram, naturalmente, a ser descritos, isoladamente ou não (SILVESTRE, 2014; WALLEN, 2015; DIAS, 2014; FANTA, 2007): junto a diversas outras obras, algumas de suas semelhanças (inacabadas etc.) já puderam ser, ao menos, notadas. De qualquer modo, a ideia aqui é recompor brevemente e, a seguir, explorar *comparativamente* esses panoramas em função de uma dimensão específica, a de suas possíveis *relações com o ensaio*. Não me ative, assim, a uma análise minuciosa de cada uma das propostas editoriais.

Um romance sem qualidades

Uma cronologia das publicações de *O homem sem qualidades*

1930: Erstes Buch. Berlin: Rowohlt; 1938, Vienna: Bermann-Fischer.
1933: Zweites Buch. Berlin: Rowohlt; 1938, Vienna: Bermann-Fischer.
1942: Ano da morte de Robert Musil.
1943: Dritter Band. Aus dem Nachlass. Ed. by Martha Musil. Lausanne: Imprimerie Centrale.
1952: GW in Einzelausgaben. Vol. 1. Ed. by Adolf Frisé. Hamburg: Rowohlt. (5 vol, von 1952 bis 1970)
1978: GW. 4 vols. Edited by Adolf Frisé. GW Werke in neun Bänden. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

1992: Der literarische Nachlass. CD. Hg. von Aspetsberger/Eibl/Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
2009: Klagenfurter Ausgabe, 1 DVD. Hg. von Fanta/Amann/Corino. Robert-Musil-Institut, Klagenfurt.
2016/-: Der Mann ohne Eigenschaften. 4 Bde., Jung und Jung, Salzburg.

Com base na "Nota à edição brasileira" de *O homem sem qualidades*, escrita por Carlos Abbenseth e Lya Luft (2006) – e que nos serviu, aliás, de referência básica, ao lado do texto de Walter Fanta (2007), para toda a reconstrução da história editorial do livro aqui desenvolvida – os primeiros escritos do que depois viria a formar o romance *O homem sem qualidades* remontam à década de 1910 – época em que o projeto de Musil possuía o título temporário de *O espião*. A primeira parte do romance, que fora concebido para possuir duas partes (LUFT; ABBENSETH, 2006), foi publicada em **1930**. Acontece que tudo ficava em aberto "quando Musil fazia planos", e é isso exatamente o que acontece no caso da segunda parte (LUFT; ABBENSETH, 2006). Ele passou um grande intervalo reformulando os textos já prontos, "fazendo estudos, tomando notas, redigindo novos capítulos e enfatizando novos complexos temáticos" (LUFT; ABBENSETH, 2006, p. 1269). Um ponto muito importante é que história do romance não é somente ditada pelo ritmo e pela forma – extremamente meticulosa e lenta – de trabalhar de Musil: os acontecimentos de uma época de conflitos travados no continente europeu repercutem fortemente na obra. Depois de muita pressão do editor, que tinha em conta a bem-sucedida recepção da primeira parte, Musil "libera 38 capítulos" do segundo volume, publicado em março de **1933**. (LUFT; ABBENSETH, 2006). Pouco tempo depois, a ascensão do nazismo na Alemanha consolida Hitler no poder, o que força Musil a sair de Berlim, onde ele então morava, para Viena.

Já de volta à Áustria, o primeiro volume ganha nova edição e Musil volta a se pressionado a apresentar mais escritos da sucessão do romance. O autor austríaco escreve e então entrega mais 20 capítulos, apesar de não estar completamente satisfeito com eles. (LUFT; ABBENSETH, 2006). A precipitação dos acontecimentos obriga Musil a seguir para Genebra, na Suíça, onde contará com a ajuda e o apoio de seu amigo, o pastor Robert Lejeune, que o ajudou nas dificuldades da penosa situação de pobreza que definiu seus últimos anos. Essa fase da vida de Musil é marcada por um intenso processo de revisão e reelaboração dos escritos. Aos 62 anos, enfim, em pleno processo criativo e deixando um enorme material após anos de incessante dedicação à criação e recriação de sua obra – o que, apesar das milhares de páginas que se avolumavam, parecia distanciá-lo cada vez mais de um fim orgânico para o livro –, Musil morre, em consequência de um derrame, no ano de **1942**. Além da primeira parte, dessa maneira, Musil somente publicou em vida alguns capítulos das demais, deixando

todo o resto incompleto e não finalizado – em seu espólio. Desse legado gigantesco, sua ex-esposa, a já viúva "Martha Musil, selecionou mais quarenta capítulos, publicando-os por conta própria em **1943**, em regime de subscrição" (LUFT; ABBENSETH, 2006).

O livro publicado por ela permaneceu como o único disponível aos leitores até o início dos anos 1950, quando o pesquisador, amigo e grande entusiasta obra de Musil, Adolf Frisé, recebeu o espólio de Martha Musil e resolveu realizar um trabalho mais cuidadoso de edição (LUFT; ABBENSETH, 2006). Na primeira versão organizada, ele analisou detalhadamente os manuscritos do romance e recorreu também a notas, observações e mesmo ao diário de Robert Musil. Ele estabelece, assim, uma estrutura que introduzia a obra com os 123 capítulos do primeiro livro e 128 do segundo livro, "destacando, entre outros complexos temáticos, o eixo representado entre o protagonista Ulrich e sua irmã Ágata", e dispondo uma série de passagens incompletas, de modo a oferecer uma conclusão para o romance (LUFT; ABBENSETH, 2006). A "colagem" da primeira edição "de Frisé oferece um final sintético ao romance, consequência de uma significativa intervenção editorial" (FANTA, 2007, p. 384). Com o que ficou conhecido como um dos mais notórios exemplos de intervenção na história editorial do século XX. Entre as várias linhas de conclusão que Musil previu para o romance, em uma das versões duas delas se entrelaçavam: a que leva à "eclosão da guerra, para a qual tudo converge, e outra, ligada à evolução do pensamento de Ulrich e a sua utopia de vida, abandonada pairando num momento de seu curso, como pausa feita durante a subida de uma montanha" (LUFT; ABBENSETH, 2006, p. 1270).

Essa edição, que é de **1952**, gerou várias polêmicas. O próprio Frisé comentou os inúmeros problemas e dificuldades no estabelecimento da ordem dos capítulos e grupos de capítulos (LUFT; ABBENSETH, 2006). Havia uma distinção importante no nível de elaboração e no teor do material que foi selecionado e retirado do espólio. Foram incluídas, por exemplo, partes das provas de prelo misturadas a páginas prontas e já "terminadas", rascunhos de estudos incompletos elaborados por Musil, fragmentos, trechos e esboços, todos de diferentes períodos. Veio a se acrescentar às discussões que surgiram em torno dessa edição a polêmica gerada pelos tradutores de língua inglesa que se dedicaram à sua obra, Eithne Wilkins e Ernst Kaiser – conhecida como a tradução Kaiser-Wilkins (LUFT; ABBENSETH, 2006). Eles argumentaram que Musil havia desistido do plano original, deixando de lado a questão do advento da Primeira Guerra Mundial, assim como das outras linhas temáticas, como o desenvolvimento que desembocaria no incesto entre os irmãos Ulrich e Ágata (LUFT; ABBENSETH, 2006). Segundo a argumentação dos tradutores, este não

não se consumaria, mas "terminaria aberto, com o incesto devidamente sublimado na fusão mística dos irmãos com o mundo" (LUFT; ABBENSETH, 2007, p. 1270). Os "planos mais antigos" de Musil incluíam uma série de desdobramentos não mais encontrados na edição mais recente de Frisé – no caso do núcleo Ulrich/Ágata, para ficarmos nesse exemplo, depois de consumado o incesto, a relação entre ambos desembocaria em "náusea e desespero" (LUFT; ABBENSETH, 2006). O debate gerado nesse período dos anos 1950 foi intenso e nada "pueril", como bem diagnosticou José Guilherme Merquior em ensaio sobre o livro de Musil:

> Para que o leitor não pense que se trata de questões periféricas, basta dizer que componentes capitais do entrecho estão em jogo. Na edição de Frisé, Ulrich e Ágata praticam o incesto; na edição de Kaiser-Wilkins, originalmente estampada na tradução italiana da obram os irmãos se contentam com uma simples união mística. (MERQUIOR, 1990 [1981], p. 178)

Frisé, depois de vários anos reformulou muitos pontos de sua edição anterior e "reviu em seguida" o seu posicionamento (LUFT; ABBENSETH, 2006). Estabeleceu então critérios claros e objetivos para uma nova edição de *O homem sem qualidades*, publicada esta em **1978**. "O desenvolvimento da narrativa, nesse exemplar, é mantido até as provas de prelo de 1937/1938" (LUFT; ABBENSETH, 2006). Ele acrescenta em seguida alguns dos "manuscritos dos últimos anos de vida", nos quais Musil elaborou diversas versões, além e alternativas para "alguns capítulos das provas de prelo" (LUFT; ABBENSETH, 2006). Esse material todo – o espólio, ou *Nachlass* – é disposto em "ordem cronológica regressiva" (FANTA, 2007, p. 386).

Seguindo sempre essa orientação, os esboços de capítulos elaborados em momento anterior são reunidos e inseridos nesta edição. Ela também foi enriquecida com uma série de estudos, anotações, planos de trabalho e observações referentes às partes da obra e à obra em sentido geral, desde a origem da escrita. A grande "novidade" dessa edição foi o progressivo estabelecimento, entre o público leitor e a crítica, da ideia de que não caberia falar em um final – estruturalmente falando – para o romance. Postular um fim para homem sem qualidades seria necessariamente "extrapolar" as interpretações do próprio Musil – dado que elas não foram concluídas: o que revelaria uma posição crítico-teórica pessoal, portanto (FANTA, 2007). De alguma maneira, já aqui, a forma contingente e aberta de Musil convida à incorporação dos esboços incompletos e versões finais alternativas à leitura. Autor de uma obra tão multívoca e resistente às classificações e enquadramentos, os problemas e desafios de edição de seus textos já começavam a instigar críticos, editores e leitores, o que se mantendo até os dias atuais.

A edição em CD-ROM de **1992**, inadvertidamente terminou por "abolir" a possibilidade mesma de um final definitivo para a obra. A edição do CD, além disso, possui um sólido "aparato histórico-crítico da reconstrução da obra, oferecendo ao usuário uma massa incomensurável de manuscritos em um arranjo quase impenetrável" (FANTA, 2007, p. 387, tradução nossa). Essa disposição, além disso, estimula "um determinado tipo de uso [outra forma de leitura] que busca por citações e passagens específicas, mais ou menos fora de contexto, com dados precisos sobre quando foram escritas, o seu lugar no romance, e o nível de elaboração na qual se encontravam na época em que foram criadas" (FANTA, 2007, p. 387).

A "*Klagenfurter Ausgabe*", um projeto monumental que começou a ser desenvolvido em 1999 no Robert Musil Forschung Institut de Klagenfurt, demorou dez anos para ser "concluída" – já que continua sendo aprimorada e retrabalhada desde então. The "Kommentierte digitale Gesamt-Edition Robert Musil", essa nova versão eletrônica da obra reunida de Musil veio a público em **2009** (FANTA, 2007). Ela oferece ao leitor a forma "forma acidental do romance tal qual foi deixado por Musil em seu espólio" (FANTA, 2007, p. 390). Além disso: "Nos comentários às transcrições, o *status* de cada manuscrito é determinado com exatidão, no que se refere a posição cronológica [...], localização em tal ou qual capítulo e ou dentre uma sucessão de rascunhos. As referências cruzadas cifradas de Musil, que chegam a quase cem mil, são reproduzidas na versão digital também via hiperlinks" (FANTA, 2007, p. 390). Por fim, ainda, os "usuários navegam, ainda, em uma cronologia com datas de escrita e publicação, podem selecionar versões de capítulos específicos" ou, ainda, "navegar numa interface horizontal de cursos e eventos particulares da narrativa" – ou, ainda, "seguir as notas de Musil anteriores ou posteriores através da rede de textos" (FANTA, 2007, p. 390). Uma outra experiência de leitura, sem dúvida.

O fato, enfim, de essas edições reunirem todo essa massa de textos terminou por disponibilizar ao leitor uma versão "pós-moderna" (FANTA, 2007; PIKE, 2007) de *O homem sem qualidades*, com as diversas variantes, possibilidades de desenvolvimento e finais possíveis que Musil chegou a conceber ou, ao menos, esboçar, enquanto estava vivo (PIKE, 2007).

Vale a pena mencionar ainda a republicação das obras completas de Musil em versão impressa – um projeto da editora Jung und Jung que começou em **2016** e que pretende ser concluído até 2022. Essa edição merece aqui ser mencionada para apontar a relevância de um projeto desse tipo, em volumes físicos, mesmo depois das edições virtuais, por meio de uma proposta cuja novidade e razão de ser consiste na oferta de um tratamento crítico renovado e

atualizado, propondo mesmo determinada *versão*, com características deliberadamente concebidas, da obra.

O antilivro do Desassossego

Uma cronologia das publicações do *Livro do desassossego*

1913: Publicação de *Na floresta do alheamento* no volume 4 da revista *Águia*;
1929: Publicação na revista *Solução editora*, apresentação de Bernardo Soares;
1935: Ano da morte de Fernando Pessoa.
1961: Edição de Pedro Veiga (Petrus), páginas escolhidas. Arte & Cultura;
1982: Edição de Jacinto do Prado Coelho, Maria A. Galhoz e Teresa S.Cunha. 2v. Ática;
1986: Edição de António Quadros em 2 volumes. Europa-América.
1986: Edição organizada por Leyla Perrone-Moisés. Brasiliense;
1991: Edição de Teresa Sobral Cunha em 2 volumes. Presença;
1992: Edição de Richard Zenith. Carcanet e Fundação Calouste Goulbenkian;
1994: Reedição ampliada da edição de 1991, em 2 volumes. EdUNICAMP;
1997: Primeiro volume da edição de Teresa Sobral Cunha, com inéditos. Relógio D'água;
1998: Edição de Zenith. Assírio & Alvim/Cia das Letras, em 1999;
2011: Edição de Zenith, revista e ampliada. Assírio & Alvim/Cia das Letras, em 2011;
2013: Edição de Jerónimo Pizarro, *Livro do Desasocego*, edição crítica, 2 v. Tinta da China;
2015: Edição de Teresa Rita Lopes, *Livro(s) do Desassossego*. Editora Global;
2010: Arquivo Digital Colaborativo do *Livro do desassossego*. 'Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo Digital do Livro do Desassossego' tem como objetivo a criação de uma edição/arquivo digital hipermédia dedicado à obra Livro do Desassossego (LdoD), de Bernardo Soares/Fernando Pessoa. https://projetoldod.wordpress.com/
*O ponto de partida, a base, para a elaboração dessa cronologia foi encontrado no trabalho do pesquisador Charles Gonçalves Dias (2014, p. 37-38). Foram acrescentadas, contudo, algumas outras informações, de modo que ela terminou por ser ligeiramente "ampliada", compreendendo mais alguns poucos dados.

O caso de Fernando Pessoa difere um tanto do de Musil pelo fato de que não houve publicação substancial do *Livro* até a década de 1980, quando da abertura de sua arca – onde ele acumulou por toda vida a maior parte do que escreveu –, somente décadas depois de sua morte. Musil possui uma parte substantiva de seu romance publicada em vida, o que terminou por fixar parcialmente a sua forma. Ao mesmo tempo, Pessoa é um caso notório, ao lado de Musil e de autores como Kafka, de quem escreveu muito e publicou pouco em vida, legando um grande espólio inacabado.

Consta, segundo alguns autores, que apenas *Mensagem* e os poemas escritos em língua inglesa chegaram a tomar a forma de livro (PERRONE-MOISÉS, 1986, p. 9). A produção foi divulgada em suportes os mais variados, principalmente os poemas, que circularam em manifestos, periódicos, pequenas publicações e folhetos. Foi, portanto, com sua morte e com a abertura da arca que vieram à lume as obras da tríade Alberto de Campos, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, bem como vários textos em prosa de heterônimos, semi-heterônimos e sobre temas diversos, muitos de cunho ensaístico, de arte a literatura a filosofia e política (PERRONE-MOISÉS, 1986). Os textos do *Livro do desassossego* emergem justamente nesse momento, no processo de exploração da arca. Segundo Jacinto Prado Coelho, o primeiro organizador do *Livro*, na introdução à edição portuguesa, fornecendo dados que contextualizam a sua gênese, o mesmo:

> [...] é um dos muitos projetos concebidos por Fernando Pessoa no período de excepcional criatividade que precede e compreende o lançamento da revista Orpheu (1915) – projetos que deviam ocupá-lo ou atraí-lo praticamente a vida inteira. (COELHO apud MOISÉS, 1986, p. 19)

Isso significa que a ideia original e os primeiros escritos daquilo viria a ser conhecido como o *Livro do desassossego* datam de um período que coincide com o surgimento da tríade. Entre os papéis encontrados em sua arca identificados com a anotação *L. do d.* – apontando aqueles que seriam os escritos do *Livro* –, o poeta português "ele mesmo" já aparece assinando *Na Floresta do Alheamento*, que, aliás, já fora publicado (PERRONE-MOISÉS, 1986). De qualquer maneira, ao analisar os demais planos concebidos para o livro, outros nomes também são associados à autoria de seus escritos, como Vicente Guedes e Bernardo Soares. Este último, aliás, à medida que o "projeto" avançava, veio adquirindo certa proeminência, consolidando-se ao menos como o principal heterônimo associado à obra.

Em meio aos milhares de papéis encontradas na arca, foram achados cinco grandes envelopes com a indicação de que seu conteúdo se referia ao *Livro* (PERRONE-MOISÉS, 1986). É sabido que os textos remontam a 1913 e que novos foram sendo indefinidamente acrescentados até a morte do autor, em 1935. Nesse conjunto de folhas se misturavam esboços escritos a lápis e, até mesmo, material que já havia sido impresso. Dá para ter noção da amplitude dos problemas que a edição desses escritos colocava nas palavras de Leyla Perrone-Moisés:

> [...] O organizador da edição podia optar entre: 1) apresentar os textos na ordem aleatória em que foram encontrados, propondo ao leitor uma espécie de *puzzle*; 2) tentar ordená-los cronologicamente, usando para tanto as indicações existentes de datas e, na inexistência das mesmas, recorrer a métodos filológicos ou a aos recursos mais recentes da ciência dos manuscritos; 3)

> apresentar os textos numa ordem de leitura que fosse, aos olhos do organizador, preferencial. (PERRONE-MOISÉS, 1986, p. 11).

Como consequência do interesse gerado com a abertura da arca, parecia natural que surgisse enfim, em 1982, a primeira edição de *O livro do desassossego*, de Jacinto Prado Coelho. Pode-se afirmar que ele escolheu a terceira opção entre as levantadas acima, dispondo os fragmentos por "manchas temáticas, sugerindo nexos e contrastes pela simples justaposição" (PERRONE-MOISÉS, 1986, p. 11). Com esses poucos dados já fica claro que o *Livro* é um caso exemplar de um texto em potência. Ainda que qualquer ordem apresentada precise ser considerada arbitrária, sem tal iniciativa, o *Livro* permaneceria meramente potencial, amorfo, indefinido. A proposta de Jacinto é um exemplo que permite o confronto direto, à medida que se desenrola a leitura, das diferentes formulações sobre o mesmo tema, já que os fragmentos foram reunidos por tema.

Outra alternativa seria a ordem cronológica, na medida em que seja possível identificar as datas de cada trecho – alguns estavam datados e em outros simplesmente não há qualquer indicação nesse sentido. Foi analisando essas informações cronológicas juntamente com a análise filológica dos textos que Jorge de Sena enxergou no conjunto do material, de uma perspectiva mais ampla, o que poderiam ser três principais fases distintas:

> 1) a de um livro simbolista e esteticista, anterior à criação dos grandes heterônimos; 2) uma fase de dormência, em que nada é acabado nem datado (de 1913-1917 a 1929); 3) uma fase que corresponderia realmente ao *Livro* como projeto, com fragmentos completos e datados (1929 a 1935); (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 11)

A leitura que Sena faz é apenas uma entre as várias possíveis. Jerónimo Pizarro possui uma visão distinta, uma interpretação própria. Para ele, duas fases principais podem ser relacionadas ao *Livro*. A primeira delas – fundamentalmente associada ao heterônimo Vicente Guedes –, ele a descreve da seguinte maneira:

> O *Livro do Desassossego* f oi inicialmente um «breviário do decadentismo» (Lind, 1983), uma série de apoteoses e de glorificações, um conjunto de litanias e de devaneios, um livro de máximas e de conselhos, um manual de maneiras de bem sonhar – com um capítulo intitulado «Educação sentimental» –, um diário íntimo de viagens nunca feitas e lúcidos exames de consciência de um solitário pelas florestas do alheamento. Este foi o primeiro Livro, de pendor pós-simbolista, com algumas passagens sensacionistas tardias, escrito pelo leitor de Henri-Frédéric Amiel, de Huysmans, de Oscar Wilde, de Maurice Maeterlinck, de Mário de Sá-Carneiro, entre outros. Como Georg Rudolf Lind explica, «os textos desta primeira fase distinguem-se bastante pela artificialidade rebuscada da sua dicção pós-simbolista dos textos da segunda fase, os quais tendem à simplicidade e exactidão da expressão, e isto apesar da

> sua proximidade com o género da poesia em prosa» (1983, p. 21). Esses textos terão sido escritos fundamentalmente entre 1913 e 1918 (embora alguns em 1919-•-1920), quase todos se encontram manuscritos e por volta de 1915, ou depois, iam ser unificados mediante o recurso a um autor fictício, Vicente Guedes, cujos escritos —alguns contos e poemas ostentam a assinatura de Guedes— nunca foram reunidos e editados por separado. (PIZARRO, 2016, p. 13)

Após um período de "latência", o livro "ressurge" cerca de dez anos depois. Pessoa retoma então a escrita de forma mais regular e volta a se preocupar mais intensamente com o livro. Nas palavras de Pizarro:

> De facto, passou quase uma década e por volta de 1929 Pessoa retomou o Livro. O novo livro tinha, por assim dizer, uma nova personagem: a cidade de Lisboa (daí uma frase famosa: "Oh, Lisboa, meu lar!"); tinha um novo empregado de escritório: Bernardo Soares. Os trechos deste livro já não tinham títulos "grandiosos" (PESSOA, 2013b, p. 528), terão sido escritos entre 1929 e 1934, quase todos se encontram dactilografados (alguns até são cópias a químico de originais enviados para uma revista), têm anotações nas margens como se de provas tipográficas se tratasse e iam ser assumidos por um segundo autor fictício, Bernardo Soares, cujos escritos – alguns contos estão atribuídos a Soares– ainda não foram publicados por separado". (PIZARRO, 2016, p. 13)

Vicente Guedes, portanto, vai cedendo cada vez mais espaço ao semi-heterônimo Bernardo Soares, que passa a ocupar a posição de "autor" principal do livro – curioso que também tenha havido, nas versões iniciais de *O homem sem qualidades*, uma versão "preliminar" do protagonista da obra: Ulrich se "chamava", no início de Anders.

> Dois personagens merecem ainda destaque: Vicente Guedes e Bernardo Soares, autores, em momentos diferentes, do *Livro do desassossego*. Pessoa conheceu Soares em um restaurante (e Guedes também). Era ajudante de guarda-livros – trabalhava, como Pessoa, em um escritório de comércio – e lhe contou que escrevia. É, na verdade, um semi-heterônimo, como se lê na carta a Casais Monteiro: (ALBERTI, 1998, p. 3)

> O meu semi-heterônimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de *tênue* à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; (PESSOA apud ALBERTI, 1998, p. 3)

De qualquer modo, no caso do *Livro*, pode-se afirmar o *insight* crítico do "inacabamento" é alçado a outro nível de significação. São poucos os exemplos de obras que permitem, por suas amplitude e abertura, tão variadas formas organização, leitura e interpretação. Ainda que toda obra seja aberta, como colocaria Umberto Eco, *O livro do*

desassossego sem dúvida poderia ser pensado nos termos de uma *poética da obra aberta* no sentido proposto pelo semiólogo italiano, retirando, inicialmente, seus exemplos da esfera da produção musical:

> Em todos os fenômenos examinados, a categoria de "abertura" era empregada para definir situações amiúde diversas [...]. Sem dúvida, do barroco às atuais poéticas do símbolo, foi-se definindo cada vez mais um conceito de obra de resultado não unívoco, mas os exemplos examinados [...] nos propunham uma "abertura" baseada na colaboração teorética, mental, do fruidor, o qual deve interpretar livremente um fato de arte já produzido, já organizado segundo uma completude estrutural (ainda que estruturado de forma a tornar-se indefinidamente interpretável). Ao contrário, uma composição [em uma composição artística "regular"] o ouvinte reorganiza livremente e frui uma série de relações no âmbito do universo sonoro que lhe é oferecido (e já completamente produzido), [em uma obra da espécie *poética da obra aberta*] o ouvinte organiza e estrutura, no próprio campo da produção e da manualidade, o discurso musical. Colabora para *fazer* a obra. (ECO, 2015, p. 59)

Claro está que, no caso do *Livro* – e no caso do romance musiliano, em "menor" intensidade –, a estrutura da obra, *efetivamente*, depende da ação do organizador ou compilador (que pode ser aqui chamada de "leitura de primeiro grau"). A leitura dessa obra já "construída" pelo organizador será então novamente e multiplamente "recriada" no ato de leitura e recepção do público leitor em geral (a "leitura de segundo grau):

> Claro está que essa escolha e essa revisão indefinidas, só Pessoa poderia fazê-las. Mas, já que não houve uma seleção do autor, pode haver uma do leitor. Aliás, infinitas. Tantas quantas forem as edições do *Livro*, e tantas quantas forem as leituras dessas edições. (PERRONE-MOISÉS, 1986, p. 37).

Outras propostas foram elaboradas e ganharam a forma de livro, segundo critérios os mais variados. Cada edição do livro constitui uma proposta editorial específica e possui uma disposição única. A variedade de projetos é considerável, como se vê no quadro esquemático acima: Jacinto do Prado Coelho, Teresa Sobral Cunha, António Quadros, Richard Zenith, Jerónimo Pizarro etc. Leyla Perrone-Moisés, que também tem uma própria versão do *Livro*, explica que selecionou os fragmentos segundo sua própria *preferência*:

> [...] eliminando aqueles que *parecem* mais visivelmente inacabados (demasiadamente truncados ou hesitantes), os que soam repetitivos com relação a outros formalmente mais felizes e discrepantes [...] Enfim, *coloquei o Livro do desassossego do modo como eu gostaria de ler*. Talvez eu tenha conservado mais fragmentos da última fase (aquela que Jorge de Sena considerava como o verdadeiro Livro), e tenha excluído mais textos da primeira fase (simbolista e esteticista). Mas não tive nem os meios nem a

> preocupação de o fazer com rigor cronológico (PERRONE-MOISÉS, 1986, p. 37, grifos nossos)

As palavras destacadas da citação evidenciam o quanto o processo de organização envolve uma escolha necessariamente arbitrária e idiossincrática do compilador. Jerónimo Pizarro lembra em um de seus artigos – aliás, intitulado, justamente, "Os muitos desassossegos" – o quanto Leyla teria sido uma das primeiras vozes a afirmar essa ideia com tanta ênfase, e de forma tão precisa: "O verdadeiro e definitivo *Livro do desassossego* nunca existiu, e não existirá jamais" (PERRONE-MOISÉS apud PIZARRO, 1998, p. 13). *Prefiro*, *parecem*, *coloquei*, *como eu gostaria*: todas essas expressões que destaquei revelam o problema que qualquer organizador enfrenta, diante dos originais do *Livro*, caso queira publicá-los. As palavras de Leyla atestam, além disso, uma fina consciência dessa circunstância – revelando que, na literatura, e o caso do *Livro* talvez seja um dos exemplos mais emblemáticos, nada há de definitivo.

O famoso projeto do livro em folhas soltas, sempre lembrada nas considerações sobre como organizar esse material, parece especialmente afinada com pelo menos esse elemento potencial, bastante importante, dos escritos – ainda que, mesmo assim, essa eventual edição não se distinguisse fundamentalmente das demais, já que também não poderia ser preparada por Pessoa. Pizarro, a esse respeito, comenta novamente, como precisão de sempre:

> O primeiro que é importante frisar é que o *Livro* que ficou não era um Livro, com maiúscula e em singular, mas vários livros, como defenderam, entre outros, Jorge de Sena (1979) e Leyla Perrone-Moisés (2001a), e que, portanto, o que aconteceu depois da morte física de Pessoa, em 1935, não foi tanto a multiplicação do uno, como o *big bang* do que já era diverso à partida. (PIZARRO, 2016, p. 13)

O próprio Jacinto Prado Coelho já previra que novas edições, em nada menos aceitáveis que a sua, trariam propostas igualmente legítimas. Caberia ao leitor optar por aquela que mais lhe aprouvesse, com a qual mais se identificasse. E afirmou, ainda, que haveria leitores que procurariam "edições divergentes da oferta de leituras complementares, sob a égide dum poeta múltiplo para quem toda verdade mente e nada é estável ou definitivo" (COELHO apud PERRONE-MOISÉS, p. 37). Uma boa apresentação das dificuldades e diferenças de algumas edições foi realizada com muita precisão por Richard Zenith:

> Em vida, Pessoa publicou apenas doze trechos do Livro do Desassossego. Deixou, em variadíssimos estados de elaboração, aproximadamente 450 trechos adicionais que trazem o sinal L. do D. e/ou que foram reunidos por ele antes da sua morte. São substancialmente estes textos que constituem a

> primeira edição do Livro, publicada pela Ática só em 1982. Oito anos mais tarde, Teresa Sobral Cunha, que colaborou com Maria Aliete Galhoz na recolha e transcrição de material para a primeira edição, publicou uma nova (Presença, 1990-1991), emendada, reorganizada e consideravelmente aumentada. Em 1997, a Relógio d'Água reeditou o primeiro volume desta versão, outra vez corrigida e reordenada. (ZENITH, 2011, p. 14)

Finalizo aqui, com a referência à versão virtual do *Livro*. Tal qual ocorreu com *O homem sem qualidades*, o *Livro do desassossego*, significativamente, também foi "transposto" para o hipertexto, numa plataforma de leitura *on-line*, aberta e colaborativa. Na própria página do projeto, é possível encontrar uma exposição clara, enxuta e direta dos objetivos do projeto e de seus principais horizontes:

> O Arquivo LdoD é um arquivo digital colaborativo do *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa. Contém imagens dos documentos autógrafos, novas transcrições desses documentos e ainda transcrições de quatro edições da obra. Além da leitura e comparação das transcrições, o Arquivo LdoD permite que os utilizadores colaborem na criação de edições virtuais do *Livro do Desassossego*. Inclui ainda um módulo de escrita que, futuramente, permitirá aos utilizadores escreverem variações a partir dos fragmentos do *Livro*. Deste modo, o Arquivo LdoD combina um princípio representacional com um princípio simulatório: o primeiro consiste na representação da história e dos processos de escrita e de edição do *Livro*; o segundo consiste na possibilidade de os utilizadores assumirem diferentes papéis no processo literário (ler, editar, escrever), usando a flexibilidade do meio digital para experimentarem o *Livro do Desassossego* como máquina literária. (PORTELA; SILVA, 2017).

A versão *hipertextual* do *Livro* oferece ao leitor um tipo de acesso que exalta a transversalidade e maleabilidade do livro de Soares. As ferramentas virtuais não só viabilizam tecnicamente outra experiência de navegação entre os diversos fragmentos – que também são detalhadamente situados, com datas de escrita e publicações, cruzamentos com outras versões e dados críticos e genéticos – como também possibilitam que se amplifique à máxima potência a vocação primordialmente combinatória do *Livro*, permitindo que, mesmo no menor nível da interação entre obra e público leitor – o da recepção individual do texto –, cada leitor, *literalmente*, elabore, construa e edite o seu *próprio Livro do desassossego*: o chamado nível *colaborativo* da experiência de leitura encontra as condições práticas de realização. Esse nível lembra sempre a velha ideia de uma publicação do *Livro* em páginas soltas, que poderiam ser organizadas pelo próprio leitor, além de lidas sem uma ordem fixa. Para se ter uma ideia ainda mais nítida da riqueza de possibilidades desse projeto, vale a pena transcrever também as suas principais *funcionalidades* e *objetivos*:

> As funcionalidades principais do Arquivo LdoD têm expressão em seis menus diferenciados:

> Leitura: leitura da obra de acordo com diferentes sequências;
> Documentos: listagem de todos os fragmentos e informação acerca das fontes; Edições: visualização dos originais e comparação das transcrições;
> Pesquisa: seleção de fragmentos de acordo com múltiplos critérios; Virtual: criação de edições virtuais e suas taxonomias;
> Escrita: escrita de variações a partir dos fragmentos [funcionalidade em desenvolvimento].
>
> O Arquivo LdoD tem os seguintes objectivos principais:
>
> Facilitar a construção de múltiplos percursos de leitura que explorem a modularidade do Livro do Desassossego;
> Permitir a construção de narrativas de composição do Livro do Desassossego, a partir da observação de imagens e transcrições dos documentos autógrafos;
> Permitir a construção de narrativas de edição do Livro do Desassossego, a partir da análise comparativa das quatro edições críticas (produzidas entre 1982 e 2012) enquanto modelos de edição;
> Modelar a processualidade literária, simulando os de atos de ler, editar e escrever como constituintes dinâmicos da experiência do texto e da linguagem;
> Explorar um conjunto de ferramentas de software e de tecnologias informáticas para repensar as práticas textuais herdadas da cultura impressa, incluindo práticas de crítica textual e edição crítica, e práticas de leitura e análise de texto;
> Interrogar os horizontes conceituais e materiais do livro na sua relação com a imaginação literária;
> Desenvolver um ambiente textual virtual que funcione em múltiplos níveis em simultâneo, incluindo leitura de lazer, estudo e análise, investigação avançada e criação literária. (PORTELA; SILVA, 2017).

Considerando essa característica indefinida do *Livro*, e até mesmo que tenha sido possível um projeto "colaborativo" e virtual como esse, verifica-se que, na história da literatura, talvez poucos livros tenham se aproximado tanto das características do notório "livro de areia" borgiano: sem princípio nem fim "[...] o número de páginas deste livro é exatamente o infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número" (BORGES apud BEZERRA, 2008, p. 49).

Essa breve retomada e parte da "trajetória" dos livros de Musil e Pessoa deixa clara a complexidade que cerca as suas compilação, edição e publicação – para não mencionar as complexidades que envolvem a leitura e os processos de recepção das duas obras. Deixa claro, também, o "caráter" aberto dos próprios textos, relacionado a algumas características singulares – o que será desenvolvido a seguir. De qualquer maneira, essa ordem de problemas associada ao inacabamento da obra não se restringe à questão da organização do material impresso. Concluído o "arco" das versões e edições das duas obras – não custa lembrar que se está deixando de lado a discussão sobre as traduções e as edições veiculadas em outras línguas –, vale a pena destacar alguns aspectos significativos e sua relação com o ensaísmo. O objetivo,

portanto, é refletir sobre as características que se deixam entrever por meio dessas "histórias" – por ora, no nível "macrotextual" mesmo – e como elas podem ser elucidadas a partir de suas possíveis relações e aproximações com a forma do ensaio.

O ensaísmo no nível "macroestrutural" do *Livro* e de *O homem sem qualidades*

Considerando o até aqui exposto, é possível constatar as flagrantes semelhanças estruturais e afinidades formais entre *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego*, para não mencionar algumas intrigantes coincidências nas histórias editoriais dos dois livros. O que essas "histórias", afinal, nos "dizem"? Qual a sua relação com o ensaio? A simples efetividade desse tipo de situação e das condições em torno da publicação desses textos já são capazes de disparar uma série de ponderações sobre questões mais amplas, de cunho mais geral, como a da noção de autoria, das diversas dimensões da leitura e do conceito de estrutura na teoria literária. Mas o que esses relatos indicam de mais específico sobre os dois textos? Essa é a pergunta que interessa, nesse momento.

Em primeiro lugar, que se trata de "obras abertas", que não apresentam uma estrutura dita linear, fechada. É verdade que relacionar essa característica dos textos com a "abertura" do ensaio não deixa de ser, de certa maneira, algo trivial, por se tratar de qualidades muito "gerais" – além disso, o mesmo poderia ser dito de outras obras modernas. Dois pontos, contudo, precisam ser considerados: o primeiro deles é que, de fato, como já foi mencionado, o ensaio se tornou cada vez mais "presente" na produção literária do século XX, no sentido de que as produções artísticas, principalmente o romance, passaram a se relacionar com ele de forma significativa: incorporando-o na tessitura textual, tomando muitas de suas características como modelo etc. Essa perspectiva situa, portanto, a proeminência do ensaio como um componente basilar da progressiva "abertura" da literatura moderna. Como foi visto na introdução, perguntar se a abertura do *Livro* se *explica* pela abertura do ensaio por ser considerado um questionamento secundário, até certo ponto: pois tanto se pode afirmar que o ensaio, de qualquer modo, "contribuir", sem dúvida, para essa abertura, quanto se pode afirmar que, no limite, o ensaio e as demais formas literárias, como o romance, se relacionam, na prática, como contíguas, e não como separadas e estanques – a não ser no plano teórico. Além disso, o ensaio, especialmente, transita com liberdade entre as fronteiras das demais formas, como o romance, o diário, a carta etc.

O segundo ponto é que, nos casos de *O homem sem qualidades* e do *Livro*,

especificamente, a relação "bilateral" entre a "abertura" do ensaio e o caráter "não linear" desses textos deve ser encarada como apenas um único nó de uma rede "multilateral" muito mais vasta e complexa, em que os diversos aspectos e planos das duas obras se relacionam, de modo significativo, flagrante e até consciente (lembremos, por exemplo, o *ensaísmo* de Musil e as especulações de cunho ensaístico do *Livro*) com o ensaio. O aspecto não linear dessas obras, portanto, pode sim ser associado, em alguns sentidos, à estrutura aberta *do* ensaio.

Mas quais são as características da "abertura estrutural" do ensaio e como elas se ligam às duas obras? Vale lembrar que a intenção montaigniana de escrever de forma espontânea, livre, sem programa, encontra eco tanto nos processos de escrita de Musil e Pessoa quanto na ideia de uma possível "organização" para seus textos. *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego* (mais ainda este último) foram escritos sem planejamento prévio, de modo aberto e flexível, com capítulos e soluções revistos e a disposição de unidades textuais sem ordem obrigatória. Nesse nível mais tópico mesmo, macroestrutural – mas também nas dimensões internas do texto, como analisarei depois –, é possível afirmar que a estrutura das duas obras é ditada por um movimento semelhante ao do "perder-se por aí" do ensaio – que é fortemente definido, por sua vez, pelo modo singular como o próprio autor o "realiza". A associação entre a dimensão individual do autor e a estrutura aberta do ensaio foi muito bem captada por Massaud Moisés:

> Do prisma da estrutura, o ensaio se caracteriza como obra aberta, infensa a qualquer padrão. Não significa que seja uma fôrma invertebrada, mas que sua composição obedece ao fluxo da matéria tratada, de modo que a estrutura emana de dentro para fora. De certa maneira, cada ensaio ostenta uma estrutura irrepetível. (MOISÉS, 1990, p. 238)

A estrutura do ensaio não é "rígida" porque o autor pode moldá-la conforme os próprios desejos – e o mesmo pode ser dito, embora com graus distintos de ênfase, sobre os livros de Musil e Pessoa. Enquanto os discursos definidos pelo rigor da exposição temática e pela organização sistemática das ideias (tratado filosófico, artigo científico, os gêneros monográficos etc.) são estruturalmente "rígidos", no ensaio, o escritor "conta com sua própria personalidade para dar forma a suas reflexões" (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 47). A estrutura ensaística seria algo como a composição de um esqueleto básico – algumas características gerais elementares – ao qual se adicionaria a "carne" – o modo particular como um autor singular as "consubstancia" –, formando, assim, um texto ou, segundo a metáfora aqui escolhida, um indivíduo único, "irrepetível" e diferente dos demais.

Em decorrência disso, também é válido dizer que, no ensaio – bem como nas duas

obras –, as unidades não possuem uma ligação rígida e única, entre si. As numerosas versões do *Livro* são a demonstração mais evidente disso: há tantos livros quanto são as formas de relacionar seus fragmentos. Lembremos o interessante título, com o marcador do plural, da edição Teresa Rita Lopes, *Livro(s) do Desassossego*, de 2015. Algo muito semelhante pode ser dito em relação a *O homem sem qualidades*. Os 181 capítulos – com extensões variadas – poderiam ser dispostos de inúmeras formas, com ordens completamente distintas.

> Over a period of twenty years and more Musil wrote, and obsessively rewrote, hundreds of pages of drafts in addition to the finished parts of the novel. These are not drafts in the ordinary sense but for the most part polished, complete units that could be placed almost anywhere in the text. (PIKE, 2007, p. 365)

Sem contar o fato de que o plano geral não foi definido por Musil, a extensão de muitos capítulos não ultrapassa a de meia página, enquanto a maior parte deles é constituída de puros raciocínios, trechos ensaísticos, destituídos de elementos romanescos (diálogos, descrições espaciais, indicadores cronológicos etc.). Embora haja um eixo narrativo geral, sem dúvida alguma, muitos capítulos poderiam ser reposicionados sem prejuízo do potencial crítico-estético da obra. A professora Susanne Klingenstein, inclusive, pensa que os capítulos 61 e 62 da obra, por sua grande importância, não deveriam estar juntos (KLINGENSTEIN, 2014).

Essa característica das duas obras se associa muito bem a outro componente que costuma ser apontado no ensaio: a ideia de brevidade. O ensaio prefere o pensamento ágil, breve, às longas cadeias de raciocínio. Esse traço também favorece certa experiência de leitura – de cunho dialógico – que estaria na base da experiência do ensaio. Massaud Moisés também é bastante preciso quando trata desse tema:

> Tentativa, experimento, ousado percurso no desconhecido ou reavaliação inconformista das ideias feitas – o ensaio prefere a brevidade de um hausto mental à suspensão do fôlego duma prolongada imersão. Sondagens rápidas, insights como relâmpagos, iluminações fugazes, antes que a demorada análise ou a paciente investigação, que resultaria num edifício verbal laboriosamente construído, mas sujeito a toda sorte de mudanças de humor e, portanto, aos desequilíbrios estruturais. (MOISÉS, 1990, p. 229)

Segundo essa ideia, mesmo os ensaios considerados longos se estruturam e se definem mais pela composição de suas "iluminações", pela sucessão de formulações ensaísticas qualitativamente breves – o que significa que a sua "extensão" não poderia ser mensurada por um critério quantitativo, externo, como número de frases ou páginas –, extraindo rendimento crítico do modo pelo qual elas se organizam, do efeito produzido pelo "mosaico" resultante:

> Por outro lado, os longos ensaios, posto que conseguidos, acusam a existência de "ilhas" sucessivas, como se, na verdade, fossem constituídos de ensaios menores ali agrupados por coexistência de motivos ou fortuita semelhança. Um texto longo, para merecer o epíteto de ensaio e não se converter num tratado, há de necessariamente evoluir por "momentos" ou fases que corresponderiam a ensaios breves, possivelmente dotados de autonomia. (MOISÉS, 1990, p. 229)

São oportunos os termos empregados por Moisés por causa da analogia que eles podem estabelecer com as "unidades" constitutivas tanto de *O homem sem qualidades* (capítulos e fragmentos) quanto do *Livro do desassossego* (fragmentos, ou trechos, apenas). São como "ilhas" de autonomia variada – mas, ainda assim, relativamente ou totalmente autônomas – que podem se agrupar de formas diversas. As combinações possíveis dessas "ilhas" estão relacionadas, aliás, a outro aspecto constitutivo ensaio, destacado por Max Bense: a ideia de um *raciocínio combinatório*.

Vimos que, por nunca terem sido integralmente publicadas "em vida", as duas obras devem ser vistas como textos fundamentalmente potenciais, que apresentam infinitas possibilidades de ordenação. Na prática, o material pode assumir diversas combinações, que dependem das decisões do editor ou do compilador. No caso de *O homem sem qualidades*, por exemplo, as publicações que incluem o espólio funcionam como uma espécie de edição "pós-moderna" (FANTA, 2007), em que a primeira parte, autorizada por Musil, convive com diversos finais alternativos em diferentes graus de desenvolvimento. Tem-se um corpo textual que parte de um início mais definido e que caminha paulatinamente para uma superposição de "finais" abertos, sem conclusão: "This process [...] ultimately culminates in the multitude of fragments and parallel possible continuations of the novel as its logical formal outcome (CAUWER, 2012, p. 126). O mesmo raciocínio vale para *O livro do desassossego*, embora nele a indefinição seja ainda mais intensa e atravesse toda a obra – e não somente parte dela.

Para Bense, nessa chave, o ensaísta é essencialmente um "combinador", que mobiliza a imaginação de modo a criar arranjos de ideias, ou, como ele prefere, "configurações":

> Podemos agora dizer sem maior dificuldade o que caracteriza o ensaio de um ponto de vista literário e o que constitui sua substância. O ensaísta é um combinador que cria incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto dado. Tudo o que se encontra nas proximidades do objeto pode ser incluído na combinação e, por essa via, criar uma configuração nova das coisas. (BENSE, 2014).

Ou seja, na leitura bensiana do ensaio, o caráter "combinatório" do ensaísmo coloca-se como um elemento fundamental. O ensaio não apresenta uma *tese*; mas, por meio de um processo de articulação de diversos componentes, de ordenação desses elementos segundo uma determinada organização, apresenta, como "resultado", uma *configuração*.

> A configuração é também uma categoria da teoria do conhecimento, uma categoria a que não se chega por via dedutiva e axiomática, mas tão somente por meio dessa combinatória literária que substitui o conhecimento puro pela imaginação. (BENSE, 2014).

A imaginação é aqui mencionada de modo muito pertinente. A imaginação é uma das categorias críticas do espírito mais fortemente associadas ao ensaio porque – tal qual o ensaio – não é possível imaginar algo novo a partir do nada. No nível textual que estou aqui abordando, o das obras e enquanto tais, *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego* só podem ser *concebidos* por meio de configurações – essa ideia também se aplica a outros processos literários do texto, em camadas mais internas, como se verá posteriormente nesta pesquisa. As imagens e os processos da imaginação provêm dos dados previamente disponibilizados à consciência (mas também do inconsciente), que os organiza, manipula, combina, conferindo-lhes uma "nova" – ou, pelo menos, original – configuração:

> A imaginação não cria novos objetos, ela confere certas configurações aos objetos – configurações necessárias do ponto de vista da experimentação, não da dedução. Todos os grandes ensaístas associaram o gênio da combinação a uma extraordinária potência imaginativa. É bem verdade que não é fácil julgar se uma ideia e uma forma foram realmente trabalhadas de modo experimental; podemos sempre nos perguntar se estamos diante de um ensaio autêntico e até que ponto o escritor soube ir além do mero resumo. (BENSE, 2014).

Se a combinação obedecer a um conjunto de regras fixas, então não se trata de ensaio; mas se o ensaísta combina à sua própria maneira os dados à sua disposição, se ele dá vazão ao seu potencial imaginativo, pessoal e intransferível, se ele se aperfeiçoa na habilidade de arranjar conteúdos de forma original e crítica; então esse ensaísta revelará um grande talento na arte do "raciocínio combinatório", como afirma o próprio Bense a respeito de Ernst Jünger:

> [Ernst Jünger] dedicou um ensaio ao "raciocínio combinatório" e mostrou ser ele mesmo um mestre desse procedimento. É graças a essa técnica que a subjetividade do escritor, do homem de letras (no melhor sentido do termo), introduz-se na arte combinatória, de tal modo que a convicção teórica se transforma, aberta ou secretamente, em existência. (BENSE, 2014).

Uma das ideias subjacentes ao procedimento combinatório é a de que o ensaio não se exprime unicamente através de seu conteúdo, mas também por meio de sua *forma* – e isso vale para o caráter potencial dos livros aqui analisados. Em vez de um sentido dado e flagrante, um anúncio direto do que se quer dizer, uma "fórmula pronta", a "configuração", disposta pelo ensaísta ao leitor – por meio do exercício do "raciocínio combinatório" –, vai se revelando aos poucos, à medida que a própria *forma* se desvela. As diferentes versões do *Livro do desassossego* revelam, cada uma, um caráter único – não pelo seu conteúdo, mas pela organização e disposição deles. Pela sua forma, a *configuração* específica do *Livro* – de uma Leyla Perrone- Moisés, de um Jerónimo Pizarro, de um Richard Zenith etc. – vai se revelando com o avanço da leitura. Por esse motivo, além disso, os planos, esboços, rascunhos e anotações, encontrados em diários, ensaios ou anotações avulsas, "participam" dessas obras de um modo essencialmente distinto do que ocorre na relação entre esse tipo de texto e as publicações convencionais, "fechadas".

Tal qual um mosaico – ou um vitral –, em uma galeria escura, vai se apresentando à medida que a luz, gradualmente, entra na sala, até que toda a superfície da tela se torne tão nítida ao olhar quanto possível (pois também os intertextos, símbolos ocultos e soluções formais mais sutis neles presentes exigem um olhar mais treinado, um "leitor" mais maduro na "arte de combinar"); o ensaio processa suas combinações e se apresenta, palavra a palavra, linha a linha, parágrafo a parágrafo, ao longo do processo de leitura, também por meio de sua *forma* – essa ideia também vale, nesse sentido, para as duas obras aqui estudadas.

> [...] o objeto [do ensaio] é posto em evidência por via experimental, à luz de uma combinatória de conceitos e ideias, imagens e comparações; as convicções vão se desenhando na trama da escrita, antes de interpelar o leitor; assim nasce um autêntico escritor, o autêntico homem de letras no sentido de Lessing – um espírito e um coração que porfiam para possuir uma dada coisa. (BENSE, 2014).

Um último ponto que vale ainda mencionar nesta subseção decorre das reflexões de Adorno sobre o ensaio, e está relacionado ao que ele chama de "intenção utópica" do gênero. Essa dimensão utópica, segundo ele, consistiria na "interminabilidade" fundamental do ensaio: ela decorre, em primeiro lugar, das suas "infinitas" possibilidades de configuração possíveis – Adorno também emprega o termo "configuração". O movimento do ensaio é o da possibilidade de contemplar o todo das possibilidades, o conjunto das combinações possíveis, por meio de potenciais rearranjos e mudanças de perspectiva – efetivamente, o ensaio não tem "limites", pois pode experimentar sempre outro "caminho". Essa é sua "utopia", segundo Adorno, e é esse componente utópico do ensaísmo que configura um dos pilares mais importantes do projeto

crítico-estético de Robert Musil – além de servir, também, para iluminar as dimensões utópicas do *Livro* a partir de suas virtualidades ensaísticas.

No nível aqui considerado, é flagrante o que há de *utopismo* nas obras de Pessoa e Musil. Independentemente dos planos de seus autores, a questão é que, na prática, as obras se estabeleceram como "antilivros", no sentido de que nunca poderão ser fixadas de modo definitivo. O que é o *Livro do desassossego*? Haveria alguma instância "acima" das edições concretas que corresponderia a ele? Cabe, portanto, falar de uma dimensão utópica no plano macrotextual – ou editorial – semelhante ao caráter utópico que Adorno identifica no ensaio. O mesmo poderia ser dito sobre *O homem sem qualidades* – as virtualidades utópicas também se apresentam em outros pontos dos dois livros, mas por ora não cabe tratar delas.

Em segundo lugar, cabe falar de utopia ao tratar de ensaio em outro sentido. A reflexão de Adorno aponta que, no ensaio, os conceitos não são construídos como pontos de chegada – ou *terminus ad quem*, o ponto que define o fim de uma ação –, mas como pontos de partida – ou *terminus a quo*, ponto que marca o início de uma ação – ver, também, Cunha (2001, p. 592). A sua intenção utópica, portanto, estaria consubstanciada na ideia de que o ensaio é um permanente ponto de partida, o início de uma reflexão sempre em processo de construção, e que nunca se encerraria, tornando-se fechada, cristalizada. Uma investigação "infinita", uma postura sempre aberta, crítica, disposta a rever posições, procurar outros ângulos, mudar de metodologia, criticar-se. Se ela é interminável – assim como as obras de Musil e Pessoa podem ser consideradas interminadas e "intermináveis" –, nesse sentido, seria também marcadamente utópica: "O que ilumina os seus conceitos é um *terminus ad quem*, que permanece oculto a si mesmo, e não um *terminus a quo*: é nisso que o seu método exprime a intenção utópica" (ADORNO, 2003, p. 30-31).

É esse o motivo de ele preferir um grupo mais preciso de denominações para o ensaio, conceitos que melhor designariam um todo argumentativo não linear, não delimitado ou encerrado em um sistema. Em vez de mencionar "estrutura" ou "construção", Adorno prefere os temos "campo de força" e "configuração", mais flexíveis e dinâmicos, para se referir à dimensão *in*finita do ensaio: "É óbvio, diz Adorno, o mal-estar que este processo pode causar, se tivermos em conta que o ensaio nada conclui e é incapaz de qualquer conclusão" (CUNHA, 2001, p. 593).

As considerações até aqui desenvolvidas tocam em outros pontos relativos ao ensaio e ao modo como é possível, por meio de suas características, iluminar as obras analisadas nesta pesquisa, como o caráter fragmentário e não linear do ensaio, a dimensão de inacabamento – aqui já mencionada –, o cunho experimental etc. Tratarei desses pontos nas seções seguintes.

3.2 Inacabamento e fragmento nas obras de Musil e Pessoa: relações com o ensaio

O homem sem qualidades e o *Livro do desassossego* como obras "sem fim"

Vimos na subseção anterior que os dois livros podem ser considerados inacabados e fragmentários. Mas em que sentido – ou em que sentidos – se pode considerá-los dessa forma? Embora essas duas características sejam flagrantes nos dois casos, e que também sejam traços típicos do ensaio, é necessário refletir com cuidado de que forma é possível afirmar que elas se apresentam e se manifestam nas duas obras. Os atributos *fragmentário* e *inacabado*, além disso, se aproximam, até a ponto de serem considerados sinônimos em algumas situações.

Em primeiro lugar, o dado evidente é que *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego* são obras inacabadas – como mencionado na introdução, esse dado é bastante geral e já chegou a ser notado, ao lado de várias outras obras literárias, em alguns artigos (WALLEN, 2015; SILVESTRE, 2014); prioriza-se, aqui, como já dito, suas relações com o ensaísmo. É verdade que tanto Musil como Pessoa chegaram a conceber – com pouco interesse real, talvez – projetos que previam alguma conclusão para suas obras:

> Conhecem-se pelo menos 22 projetos editoriais elaborados por Pessoa, para a publicação de sua obra. Esse tema ocupava-o também nas cartas aos amigos e nos prefácios a livros possíveis, em que especificava suas intenções de publicação. (ALBERTI, 1998, p. 17)

> Musil did say that he wanted to finish the novel, and noted a number of hypothetical alternatives for an ending, including the outbreak of the war, but he never spelled out or committed himself to any. After 1936 Musil seemed to be no longer writing forward, but engaging in an endless revision and reshuffling of drafts and making notes which reinforce the impression that, as Walter Fanta wrote: "instead of structured fiction we find a simultaneity of possible, apocryphal, unexecuted developments). It was not, in any case, a matter of Musil having a pre-arranged plan for the novel and dying before he could complete it. The reasons, as has been indicated, have to do with his […] conception of fiction in relation to life. (PIKE, 2007, p. 361-362)

Acontece que esses planos foram sendo revistos e reformulados, adquirindo perspectivas cada vez mais amplas, o que terminou, nos dois casos, por inviabilizar a conclusão dos escritos. De qualquer modo, nas anotações em cartas e diários, Musil e Pessoa referem-se a suas obras como projetos em processo de elaboração. Talvez seja possível afirmar, desse modo, que, num sentido muito rigoroso, nem Musil nem Pessoa foram "fragmentistas" (ou "fragmentaristas") – que erigiram propositalmente obras que nasceram para ser fragmentárias (FANTA, 2007). Mesmo assim, essa condição não tornou as obras menos "representativas" de seus projetos literários.

Como diz Richard Zenith sobre Pessoa: “Com efeito, podemos folhear *O Livro do desassossego* como um caderno de esboços e resquícios que contém o artista essencial em toda a sua diversidade” (ZENITH, 2011, p. 7). Sem dúvida alguma, mesmo poderia ser dito sobre *O homem sem* qualidades, em relação a Musil.

O fato é que, *nos dois casos*, nos seus longos processos escrita, os textos se ampliaram a ponto de os dois autores perderem o controle sobre eles. Tabucchi afirma, sobre o poeta português, que ele nos legou “Um livro que é um ‘projeto de livro’, pois como projeto ele ocupou Pessoa por mais de 20 anos, e no estágio de projeto [...] foi encontrado no baú” (TABUCCHI apud ALBERTI, 1998, p. 19). Essa situação tornou difícil, até mesmo, a classificação dos manuscritos. Observando atentamente os escritos e as circunstâncias que os envolvem, constata-se que eles não podem ser considerados, rigorosamente, nem um “fragmento” (*fragment*), nem um “resquício” (*torso*). “Um fragmento, a rigor, é um pedaço separado de algo que já foi, no passado, ou é, no presente, um todo. Resquício, por sua vez, é o resto de algo que foi, no passado, inteiro” – algo incompleto, mutilado (PIKE, 2007, p. 367, tradução nossa).

É verdade que essa questão, com o tempo, tornou-se cada vez menos relevante, tanto porque é impossível saber que desenho “fechado” ele poderiam ter, como porque essas condições não os anularam como obras literárias, não “neutralizaram” a sua força estética – pelo contrário, essa peculiaridade, ao que parece, consolidou o seu potencial crítico-estético. As duas obras, enfim, são sempre classificadas como fragmentos, tanto por serem inacabadas quanto por possuírem, de várias maneiras, um caráter dito fragmentário – tratarei desse tema, com mais detalhes, adiante. Richard Zenith, aliás, é até mesmo da posição de que, caso Pessoa tivesse concebido uma configuração para o *Livro*, ele certamente teria sido uma obra “menor”:

> Tivesse Pessoa preparado o *Livro do Desassossego* para publicação e este seria decerto um livro menor. Previu uma escolha, "rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes", a adaptação dos mais antigos à "vera psicologia" de Bernardo Soares e "uma revisão geral do próprio estilo" (ver a segunda "Nota" no Apêndice). Esta operação resultaria num verdadeiro livro, polido e fluido, com talvez metade das páginas que afinal tem, e talvez metade da sua graça e génio. Eliminado o que tem de fragmentário e lacunar, o livro ia ganhar força, sem dúvida, mas correria o risco de se tornar "mais um" livro, em vez da obra única que é. (ZENITH, 2011, p. 14)

Quanto a Robert Musil, mesmo as leituras que defendem que ele pretendia uma forma simétrica, com quatro partes, para *O homem sem qualidades* – cogita-se que, em oposição à parte inicial do romance, *Eine Art Einleitung* (À guisa de introdução), ele teria planejado um

final intitulado *Eine Art Ende* (À guisa de conclusão) –, mesmo essas leituras não subvalorizam o alcance crítico que decorre do inacabamento da obra (FANTA, 2007, p. 385). Nessa mesma linha de raciocínio, o pesquisador Hermano Vianna tece em um comentário muito semelhante ao de Zenith, acima. Para ele, se Musil tivesse escolhido uma forma final para o seu livro, se ele o tivesse concluído e publicado integralmente em vida, ele seria sem dúvida mais "pobre":

> Como a "perspectiva pós-moderna" admite uma infinidade de possíveis, faz parte desse quadro não concluir a obra. Como diz Vianna a respeito de *O homem sem qualidades*, "Musil deixou uma obra não só inacabada, mas com inúmeras possibilidades de conclusão. Esta é uma característica fundamental do pensamento musiliano: o mundo está entregue a infinitos 'possíveis'. Qualquer escolha é, por si só, um empobrecimento." (VIANNA apud ALBERTI, 1998, p. 16)

O fato é que o "desenvolvimento ficou além do controle" de Musil, e, como consequência, "a estrutura originalmente pensada como simétrica, terminou adquirindo uma forma assimétrica" (PIKE, 2007, p. 385, tradução nossa): com o passar dos anos, a obra foi se "tornando" cada vez mais inacabável. Burton Pike, em um conhecido ensaio sobre esse aspecto do projeto musiliano, reflete sobre a possibilidade de um final para o romance:

> The structure of Der MOE ensures the work unfinishability. Musil constantly struggled to reconcile his commitment to presenting life a an open process with the novel as a form. This concerns not only the ending, but also the beginning, since the opening section of the novel "Eine Art Einleitung", simply presents an agglomeration of discrete, random elements – meteorology, geography, city dynamics – the setting the pattern for the novel. Musil ate one point thought of ending the novel with a corresponding ending, "Eine Art Ende", but never developed de idea. If he had, such an ending would have had to be a non-conclusion, another agglomeration of random elements, and such a conclusion is hard to imagine. (PIKE, 2007, p. 361).

Mais uma vez, um raciocínio semelhante também vale para o *Livro*. Maria Lúcia Dal Farra, no paratexto da edição de Zenith (2011) aqui utilizada, propõe um caminho interessante de colocar o problema de seu inacabamento. "Uma maneira de domesticar a obra inquieta", diz ela, "é encará-la como um romance". Essa proposta, contudo, logo se revela uma pista falsa, um engodo, pois de imediato o leitor observa que se está diante, na verdade, de um antirromance, uma "coleção de estilhaços que sugerem apreensões fortuitas, devaneios, fulgurações, sondagem de repentinos enigmas, confissões privadas etc.". Além disso, Pessoa, segundo Richard Zenith, dedicou-se à escrita desses "estilhaços" por quase todo o tempo de sua vida – pois há menções a ele desde 1914 a 1932 –, intercalando longos períodos de bloqueio com de intensa produção:

> Pessoa trabalhou nesta obra durante o resto da vida, mas quanto mais a preparava, mais inacabada ficava. Inacabada e inacabável. Sem enredo ou plano para cumprir, os seus horizontes foram alargando, os seus confins ficaram cada vez mais incertos, a sua existência enquanto livro cada vez menos viável como, aliás, a existência de Pessoa enquanto pessoa (ZENITH, 2011, p. 3)

A existência de um texto não terminado pode significar, de um lado, que ele sobreviveu como um desenho incompleto, frustrado, de um projeto suficientemente definido pelo autor – ou mesmo identificável a partir de outras fontes e escritos (FANTA, 2007). De outro, afirmar que a estrutura do romance, por exemplo, apresenta um caráter não terminável ("*presents its unfinishability*"), sugere que os desafios que a obra propõe são tais, que o fato de a mesma ter restado inacabada em nada diminui sua potência crítica e estética (CASTRO, 2011b, p. 84). Burton Pike, inclusive, vai além, afirmando: o que quer que acontecesse se Musil não tivesse sofrido um derrame em 1942, ele "certamente teria continuado a escrever obsessivamente, dia após dia, sem chegar a um final para *O homem sem qualidades*" (PIKE, 2007, p. 368, tradução nossa). E acrescenta:

> Musil had difficult finishing all his works, and suffered form an often anguished writer's block that seemed predicated on the notion that committing something to print was, in essence, to give something that was provisional a final form and this close it off from the possibility of further change. From a psychological point of view, on might surmise that Musil could not finish his novel because a conclusion would amount to the resolution of a struggle that was posited from the beginning as irresolvable. (PIKE, 2007, p. 360).

Do que foi até aqui exposto, percebe-se que há pelo menos duas maneiras de abordar a questão do inacabamento de uma obra, e que valem tanto para Musil quanto para Pessoa: "The problem of this novel's open-endedness can be approached in terms of the author's life and in terms of the novel's inner structure" (PIKE, 2007, p. 372). As perspectivas que privilegiam as circunstâncias biográficas, elucidando as condições que cercam o texto como "caminhos de explicação" para o fato de as obras não terem sido concluídas, embora válidas e interessantes – de certo ponto de vista –, tendem a ignorar o que há, nele, de "estruturalmente inacabado", ou interminável.

José Guilherme Merquior, mais uma vez, sintetiza com maestria a importância da pesquisa sobre o inacabamento no plano do *próprio* texto: "A saída elegante mas válida desse labirinto consiste em reconhecer que o inacabamento do HSQ é de natureza estrutural, para além da contingência de sua inconclusão" (MERQUIOR, 1990 [1981], p. 178). A problemática da dissolução e do inacabamento não se limita, assim, a um problema de ordem editorial. Na

medida em que as obras podem ser pensadas a partir de uma unidade mínima – caso contrário, simplesmente não haveria obra *possível* –, o inacabamento revela-se como uma poderosa força de criação artística. Os objetivos que Musil e Pessoa perseguiram fizeram com que o inacabamento de seus textos a certa altura se incorporasse à própria "estrutura" das obras, aos seus próprios projetos literários – pelo menos essa ideia se tornou o entendimento predominante da recepção crítica posterior. Os textos foram assim "enriquecidos" com a possibilidade de adquirirem novas formas compatíveis com o tempo, de se transformarem e se metamorfosearem, com o passar dos anos, em função dos novos contextos de recepção que se configuram – lembremos os exemplos das versões hipertextuais dos dois livros.

Para além das considerações até aqui desenvolvidas, vale dizer que o inacabamento se configura não apenas no plano estrutural, mas constitui um valor central de suas poéticas, uma linha de força basilar de seus projetos crítico-estéticos (FANTA, 2007). A valorização do ideal ante o real, do possível ante o concreto, do hipotético ante o definido, da inação frente à ação, da abdicação frente à atuação, do incompleto diante do completo, do inacabado diante do acabado; esse tipo de valorização, enfim, como "elemento-matriz" de suas "poéticas", pode ser identificada em praticamente todos os planos de suas obras, em seus conceitos, sua dinâmica formal e, também, nas instâncias narrativas e descritivas: no desenvolvimento das ideias; na caracterização, comportamento e ações das personagens; na composição da "trama"; nas experimentações éticas e estéticas etc. No caso de *O homem sem qualidades*, essa poderosa noção se consubstancia, também, na própria definição de "ausência de qualidades" – tema que será melhor desenvolvido, em outra chave, na Seção 4:

> *O homem sem qualidades* é aquele que recusa ser aprisionado por uma essência ou pela linearidade de uma biografia. No homem sem qualidades nada é permanente, tudo é mutável, provisório, precário, contingente: estão abertas, para sempre, todas as possibilidades do ser. Ele odeia tudo o que finge ser imutável – os grandes ideais e as grandes leis – e não está interessado em encontrar a razão intrínseca, a essência profunda e imutável das coisas. Não existe progresso ou decadência em sua vida, pois não existem critérios com os quais possamos medir os avanços e avaliar as perdas. (VIANNA apud ALBERTI, 1998, p. 14)

Os trechos do *Livro* nos quais Soares glorifica o ideal se espalham por toda a obra. São literalmente dezenas de trechos nos quais os vários sentidos do inacabado e suas variações – a inação, o incompleto, a abdicação, o hipotético, o sonho, a visão da arte etc. – compõem os raciocínios, descrições e análises de Soares. Selecionei, abaixo, alguns desses trechos. Embora não sejam poucos, resolvi, ainda assim, mantê-los, a fim de apresentar uma "mostra" mais

diversificada de como esse “valor” se manifesta no livro:

> Litania
> Nós nunca nos realizamos.
> Somos dois abismos - um poço fitando o Céu. (PESSOA, 2011, Trecho 11, p. 25)

> A literatura, que é a arte casada com o pensamento e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite. [...] Tenho neste momento tantos pensamentos fundamentais, tantas coisas verdadeiramente metafísicas que dizer, que me canso de repente, e decido não escrever mais, não pensar mais, mas deixar que a febre de dizer me dê sono, e eu faça festas com os olhos fechados, como a um gato, a tudo quanto poderia ter dito. (PESSOA, 2011, Trecho 27, p. 31)

> Tenho mais pena dos que sonham o provável, o legítimo e o próximo, do que dos que devaneiam sobre o longínquo e o estranho. Os que sonham grandemente, ou são doidos e acreditam no que sonham e são felizes, ou são devaneadores simples, para quem o devaneio é uma música da alma, que os embala sem lhes dizer nada. Mas o que sonha o possível tem a possibilidade real da verdadeira desilusão [...]. (PESSOA, 2011, Trecho 143, p. 88)

> Pasmo sempre quando acabo qualquer coisa. Pasmo e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria inibir-me até de dar começo. Mas distraio-me e faço. O que consigo é um produto, em mim, não de uma aplicação de vontade, mas de uma cedência dela. Começo porque não tenho força para pensar; acabo porque não tenho alma para suspender. Este livro é a minha cobardia. (PESSOA, 2011, Trecho 152, p. 94)

> Fazer uma obra e reconhecê-la má depois de feita é uma das tragédias da alma. Sobretudo é grande quando se reconhece que essa obra é a melhor que se podia fazer. Mas ao ir escrever uma obra, saber de antemão que ela tem de ser imperfeita e falhada; ao está-la escrevendo estar vendo que ela é imperfeita e falhada - isto é o máximo da tortura e da humilhação do espírito. (PESSOA, 2011, Trecho 231, p. 132)

> Projectos, tenho-os tido todos. A Ilíada que compus teve uma lógica de estrutura, uma concatenação orgânica de epodos que Homero não podia conseguir. A perfeição estudada dos meus versos por completar em palavras deixa pobre a precisão de Virgílio e frouxa a força de Milton. As sátiras alegóricas que fiz excederam todas a Swift na precisão simbólica dos particulares exactamente ligados. Quantos Verlaines fui! (PESSOA, 2011, Trecho 290, p. 161)

> O meu ideal seria viver tudo em romance, repousando na vida ler as minhas emoções, viver o meu desprezo delas. [...] Só o que sonhamos é o que verdadeiramente somos, porque o mais, por estar realizado, pertence ao mundo e a toda a gente. Se realizasse algum sonho, teria ciúmes dele, pois me haveria traído com o ter-se deixado realizar. (PESSOA, 2011, Trecho 348, p. 185)

> Seria certo, por uma hora como estas, não chegar nunca à realidade humana para que a nossa vida se destina. Ficar suspenso, entre a névoa e a manhã, imponderavelmente, não em espírito, mas em corpo espiritualizado, em vida

> real alada, aprazia, mais do que outra coisa, ao nosso desejo de buscar um refúgio, mesmo sem razão para o buscar. (PESSOA, 2011, Trecho 353, p. 187)
>
> Quando vivemos constantemente no abstracto - seja o abstracto do pensamento, seja o da sensação pensada -, não tarda que, contra nosso mesmo sentimento ou vontade, se nos tornem fantasmas aquelas coisas da vida real que, em acordo com nós mesmos, mais deveríamos sentir. (PESSOA, 2011, Trecho 468, p. 240)
>
> Na minha alma ignóbil e profunda registo, dia a dia, as impressões que formam a substância externa da minha consciência de mim. Ponho-as em palavras vadias, que me desertam desde que as escrevo, e erram, independentes de mim, por encostas e relvados de imagens, por áleas de conceitos, por azinhagas de confusões. Isto de nada me serve, pois nada me serve de nada. Mas desapoquento- me escrevendo, como quem respira melhor sem que a doença haja passado. [...] Há quem, estando distraído, escreva riscos e nomes absurdos no mata-borrão de cantos entalados. Estas páginas são os rabiscos da minha inconsciência intelectual de mim. Traço-as numa modorra de me sentir, como um gato ao sol, e releio-as, por vezes, com um vago pasmo tardio, como o de me haver lembrado de uma coisa que sempre esquecera. (PESSOA, 2011, Trecho 342, p. 182)

Esse valor está na base de toda a rede de organização dos projetos de Musil e Pessoa: o inacabado é vasto, *i*limitado, *in*finito, *in*terminável, e é essa a força por eles explorada. Ele se aplica ao próprio processo de criação dos autores, a suas próprias "poéticas", que figuram o movimento do inacabado, do sempre a ser concluído. Em outras palavras, o inacabamento coincide, por assim dizer, com as próprias linhas de força de seus projetos estéticos e éticos, envolvendo, este, também uma reflexão constante sobre os rumos morais do seu tempo. Todos os aspectos dos dois livros a serem aqui comparativamente analisados radicam nesse valor fundamental: as utopias musilianas, a heteronímia, a experimentação, a fragmentação, o sensacionismo etc. É até natural, portanto – e já aqui se compreende o "porquê" dessa opção – , que a forma privilegiada com a qual Musil e Pessoa estabeleceram um tão intenso diálogo tenha sido, justamente, o ensaio. O traço fundamentalmente aberto, inacabado e potencial das duas obras se "resolve", de algum modo, dessa maneira, na forma ensaística: daí porque faz sentido – embora elas sejam obras propriamente literárias e não ensaios "puros" – compreendê-las à luz do ensaísmo.

O ensaio é uma forma, como já foi visto, aberta, e, de várias maneiras, também, "inacabada". Lembremos que, para Adorno (2003), o gênero do ensaio se revela como *in*terminável. Segundo ele, os diversos arranjos e possibilidades permitem ao ensaio abraçar o "descontínuo e o incerto", desafiando a ideia de uma certeza absoluta, construída como uma estrutura fixa, cristalizada. Posição que lembra a de Bernardo Soares: "Cansamo-nos de pensar para chegar a uma conclusão, porque quanto mais se pensa, mais se analisa, mais se distingue,

menos se chega a uma conclusão" (PESSOA, 2011, Trecho 239, p. 136).

Mas há um caminho mais específico pelo qual o "inacabamento" estrutural das obras se liga ao ensaio. Trata-se de uma característica frequentemente associada a ele – e a elas –, e que já foi objeto de reflexão dos mais importantes pensadores do ensaísmo, como se viu na Seção 2. Trata-se do seu caráter *fragmentário*, sobre o qual discorrei mais detalhadamente a partir de agora.

A fragmentação como condição de possibilidade do "antilivro"

Assim como os inacabamentos de *O homem sem qualidades* e do *Livro do desassossego* não são meramente circunstanciais, eles são considerados "fragmentários" não somente por um único motivo. Os sentidos e níveis nos quais o "fragmentário" se manifesta nos dois textos são múltiplos e variados. Mas que sentidos e níveis são esses? E de que modos o caráter fragmentário do ensaio, especialmente, se relaciona com o fragmentarismo das duas obras? São essas as perguntas de que me ocupo nesta seção.

Tomemos o romance de Musil, primeiramente. Ele pode ser considerado, fragmentário, em primeiro lugar, pelo óbvio fato de ser um livro inacabado. Ele é um "monumental fragmento", um texto incompleto, como já se disse. Além disso, também no nível da narrativa ele é reconhecido como fragmentário. Por ser entrecortado de longos trechos ensaísticos (pensamentos, digressões, citações incompletas etc.), que retiram a linearidade dos acontecimentos no texto, costuma-se identificar a sua narrativa como não linear. Ou seja, a narrativa é fragmentária pelo fato de possuir, rigorosamente, uma estrutura "complexa". A própria lógica pela qual as imagens, conceitos e ideias se encadeiam pode ser considerada, também, fragmentária, como veremos. De qualquer modo, isso se associa a outro aspecto da obra: uma das razões pelas quais o fluxo da obra obedece a esse ritmo "fragmentário" se deve ao fato de ela consistir, basicamente, na representação de um "mundo interior" – no sentido musiliano, especificamente, tributário do funcionalismo de Ernst Mach. Se o "eu" nada mais é que uma série de sensações e percepções (não um tudo unitário, fechado e definido), também o esforço de traduzir a dinâmica dessa identidade para as páginas de um livro obedece a essa lógica, por assim dizer, de construção fragmentária. O mesmo vale para a ideia de representação da "vida real", presente no livro, o panorama fragmentado da existência, a contingência de uma vida social em processo de transformação. Pode-se falar, por fim, que o próprio processo de elaboração do romance, na medida em que se pode considerá-lo um dado

da narrativa, foi fragmentário, porque interminável, sem método pré-definido, de modo irregular, aberto, não previsível, não conclusivo.

Muitas dessas relações podem ser aplicadas ao *Livro do desassossego*. O "antilivro" soariano foi encontrado, literalmente, como um conjunto desordenado de esboços e papéis na arca de Pessoa, um conjunto de fragmentos. Fragmentário, portanto, porque inacabado. Por possuir um fio narrativo mínimo – um pretexto formal, quase, para justificar a existência dos "trechos" –, quase inexistente, o conjunto concreto da obra é literalmente composto de fragmentos que contém observações sociológicas, aforismos, impressões etc.: uma "Autobiografia sem factos", sem eventos, como o próprio Soares escreve. Nesse sentido, ela é radicalmente não linear: radicalmente fragmentária, portanto. Além disso, também os *inner workings* desses trechos, o modo pelo qual eles são elaborados e desenvolvidos, obedece a uma lógica dinâmica, fragmentária, no sentido de que não são raciocínios lineares, necessários. Há digressões, citações imprecisas, saltos lógicos de um conceito a outro, linguagem poética, imagens no lugar de argumentos etc. Também se verifica, aqui, o retrato dinâmico das impressões interiores de Soares: trata-se do seu próprio "eu", seu "mundo interior", transposto no conjunto "fragmentário" de análises, sensações e impressões do *Livro*. Por fim, também se pode chamar de fragmentário – porque caótico, imprevisível e espontâneo – o processo de elaboração, ao longo de tantos anos, desta obra tão aberta e indefinida.

Todas essas características, como talvez já seja possível notar, podem ser associadas ao caráter fragmentário *do ensaio*, considerando a importância e a presença desse gênero nas duas obras. Uma das maneiras mais prolíficas pelas quais é possível "compreender" os vários níveis de fragmentação desses textos, portanto, consiste em elucidá-los a partir do cunho fragmentário atribuído à forma ensaística.

Tomemos o primeiro aspecto mencionado: tanto *O homem sem qualidades* quanto o *Livro* são fragmentários *porque* inacabados. Ao teor evidentemente ensaístico dos capítulos e trechos neles encontrados corresponderia um sentido "ensaístico" de cunho mais amplo, relacionado às obras como um todo, ao "todo" das unidades que as compõem – que funcionariam como um mosaico de considerações de teor literário-ensaístico. A questão é que, mesmo inacabadas, essas obras não se esgotam nelas mesmas, não se exaurem como textos potenciais, como objetos estéticos. Sabe-se que uma das marcas fundamentais do ensaio é, justamente, a sua não exaustividade. As duas obras, nesse sentido, poderiam ser consideradas não exaustivas num sentido muito semelhante ao modo pelo qual o ensaio pode ser considerado não exaustivo.

Os sentidos de “tentativa” ou “esboço” que podem ser relacionados ao termo “ensaio” recuperam um aspecto importante do inacabamento dos livros de Musil e Pessoa: também eles podem ser vistos como grandes “tentativas”, grandes “esboços”, de um ou vários planos ou projetos cujos desenhos nunca poderão ser completamente esclarecidos. Tanto no *Livro* quanto em *O homem sem qualidades*, portanto, verifica-se, no nível macroestrutural, um tipo de inesgotabilidade análoga à do ensaio quanto ao seu tipo de abordagem sobre os assuntos. O fato de o ensaio não buscar exaurir um tema tratado fez com que essa característica de sua “não limitação” fosse muitas vezes considerada negativa – a ponto se atribuir um valor negativo às noções de “fragmentário” e “incompleto”, com o ensaio sendo nada mais que um “esboço vago e vacilante”. Talvez tenha sido esse o valor que norteou o trabalho da edição de 1948 de *O homem sem qualidades*, de Aldof Frisé. Se ser incompleto é algo ruim, deve “corrigir” esse “problema”. É exatamente esse o sentido de “não exaustivo” que Martinez enxerga em um ensaio de Ortega y Gasset, atribuindo a ele, justamente, o “caráter fragmentário de suas reflexões”.

> Cuando Ortega y Gasset en su ensayo "De Madrid a Asturias o los dos paisajes" nos dice: "El tema es, creo yo, inagotable" (*Notas*, 46), se refiere, sin duda, por proyección, al necesario carácter fragmentario de sus reflexiones. (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 23)

As páginas do mencionado ensaio de Gasset são, na realidade, “meditações em voz alta”, são “fragmentos vitais de uma alma requintada que reage ante à paisagem” (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 23). Ou seja, se o fragmento pode ser identificado com o inacabado, a totalidade por si só não é o mais importante. O objetivo do ensaísta não é, portanto, esgotar um tema ou elaborar “uma obra de inteira”. O autor do ensaio está constantemente – interminavelmente – a sugerir ao leitor uma nova forma de interpretar um assunto. Esse movimento pode ser muito bem relacionado ao movimento que embala e define – a criação, a leitura, a “estrutura” – as obras de Pessoa e Musil.

Um outro sentido em que os dois livros também são considerados fragmentários se deve ao fato de não serem “lineares”. O que isso significa? Há pelo menos dois caminhos pelos quais é possível compreender suas “não linearidades”: (i) O das concepções estéticas, fundamentalmente modernas, de “vida” e de “identidade” em Musil e Pessoa – não unitárias, não orgânicas, não fechadas etc. –, e que remetem ao problema da “representação” artística; e (ii) o da dimensão formal dos dois textos: que, como “decorrência” dessas concepções, acabam por assumir uma série de características formais que explicitam ou, ao menos, exemplificam esse sentido específico, não linear, de sua fragmentação. Como, de qualquer modo, a não linearidade constitutiva das duas obras pode ser aproximada da fragmentação ensaística?

No capítulo 122 de *O homem sem qualidades*, intitulado "A caminho de casa", o "tema" (MUSIL, 2011, p. 664) da relação entre linearidade, multiplicidade e representação da experiência vivida é desenvolvido com grande sensibilidade (KLINGENSTEIN, 2014). Nesse capítulo, Musil oferece ao leitor algumas pistas sobre sua própria concepção de literatura – refletindo, problematicamente, e no seio do próprio romance, sobre uma das principais linhas de força de seu projeto estético. No início do capítulo, Ulrich está numa estrada no campo, no interior, longe dos centros urbanos, portanto:

> Ulrich foi a pé para casa. Era uma noite bonita, mas escura. As casas altas e fechadas formavam o espaço estranho das ruas, que se abria para o alto, onde, no ar, algo se passava, o vento, as trevas ou as nuvens. O caminho estava tão deserto que era como se a agitação anterior agora tivesse lançado o mundo num profundo sono. (MUSIL, 2011, p. 664)

Em um momento típico da lógica ensaística, segundo a qual experiências ou situações inesperadas podem se tornar pretextos ou matéria de longas reflexões, Ulrich tem, ao se deparar uma poça que "lhe fechava o caminho", um profundo *insight*, uma forte impressão – a poça disparou, nele, um feixe de imagens e associações:

> Ele parou por um momento diante de uma larga poça que lhe fechava o caminho. Talvez fosse essa poça a seus pés, talvez apenas as árvores nuas a seu lado, que de repente evocassem num passe de mágica a rua e a aldeia, e despertassem nele a monotonia da alma que jaz entre plenitude e desalento, peculiar ao campo, e que desde aquela primeira viagem-fuga da juventude mais de uma vez lhe trouxera o desejo de uma repetição. [No campo] "Tudo se torna tão simples!", sentiu. "As emoções adormecem; os pensamentos apartam-se uns dos outros como nuvens depois do mau tempo, e de repente um belo céu vazio irrompe da alma! Diante desse céu pode reluzir uma vaca à beira do caminho: é uma premência dos fatos, com se nada mais existisse no mundo! [...]". (MUSIL, 2011, p. 666)

Ele está parado, olhando para a poça, e essa situação evocou, nele, uma fortíssima impressão e todo um conjunto de imagens do que seria a "vida no campo". Nos "termos" da sua intuição, a vida campestre seria essencialmente "linear", simples, o lugar onde tudo é monótono (KLINGENSTEIN, 2014). Somente nessas condições, ele afirma, seria possível ser realizar totalmente como indivíduo. No interior, longe da agitação das cidades, o sujeito se coloca, diante do que acontece a ele, das coisas com as quais ele interage, das suas vivências, a partir de uma relação, por assim dizer, "de um para um" (KLINGENSTEIN, 2014). Na cidade, isso não acontece. A quantidade de acontecimentos é numerosa, ilimitada. O indivíduo não consegue se orientar no caos representado pela infinidade de estímulos aos quais está submetido:

> "No campo os deuses ainda descem até os homens", pensou ele, "a gente é alguém e vive as coisas, mas na cidade, onde há mil vezes mais acontecimentos, não somos mais capazes de relacioná-los conosco: e assim a vida começa a tornar-se essa notória abstração." (MUSIL, 2011, p. 666)

O sujeito, na cidade, seria incapaz de conferir uma organicidade ao conjunto de estímulos que implacavelmente lhe ocorrem. Como estímulos que não param de lhe acontecer, ele simplesmente não consegue organizá-los num todo coerente, torna-se incapaz de extrair um "significado último" da multiplicidade (KLINGENSTEIN, 2014).

No campo, o indivíduo se percebe como único: "Sou apenas um, eu mesmo". Ele consegue possuir uma relação direta com cada evento do lento fluxo de acontecimentos, onde as coisas lhe acontecem suavemente (KLINGENSTEIN, 2014). É aqui que entra a ideia de uma via linear relaciona ao campo. A estrada, nos espaços rurais, é simples, unidimensional – é a noção de "ordem narrativa", que Musil já começa a preparar para o leitor. Se há uma estrada e ela é assim, linear, então é possível se mover sobre ela. As ruas e possíveis direções da cidade, por outro lado, não levam a lugar algum, são caóticas, desordenadas, tridimensionais (KLINGENSTEIN, 2014). Não é possível caminhar tranquilamente, conferindo uma "unidade" à experiência: o indivíduo está desorientado. Mas se isso é verdade, de um lado, Ulrich tem a percepção de que essa pluralidade de estímulos ampliara o poder do homem "mil vezes". E mesmo que do ponto de vista da relação com cada um dos detalhes tenha diluído o seu poder em dez vezes, o saldo seria positivo: um aumento de cem vezes:

> Em meio a esses pensamentos, ele não esquecia que isso amplia mil vezes o poder do homem; e mesmo que o dilua dez vezes individualmente, no todo o aumenta em cem vezes. Ele não pensava seriamente numa troca. (MUSIL, 2011, p. 667)

Se o sujeito está na cidade, mesmo que sua vida seja fragmentária e seja difícil construir um sentido a partir disso, ele se habitua a lidar com uma quantidade bruta de estímulos muito maior, o que lhe amplificaria a capacidade de percepção. Ulrich não diz exatamente como, exatamente, mas afirma que estar na cidade amplia o seu poder – talvez, de crítica, de imaginação, de exploração de possibilidades; um raciocínio, também, mais rápido, mais ágil, mais ousado – em relação à opção pela vida no campo (KLINGENSTEIN, 2014).

A essa altura, após a existência e a experiência das cidades, é impossível voltar atrás. Torna-se impossível fazer a "vida de multiplicidade" retornar à uma "vida de linearidade". É exatamente aí que Ulrich tem esse *insight*, súbito e inesperado: o de que é exatamente essa a "lei da vida": a de que ela tem uma "ordem narrativa". O que é isso? Uma simples ordem, nada

mais. Uma ordem que consiste na capacidade de dizer: "isso aconteceu, depois isso aconteceu etc.". Uma série simples.

> E, num daqueles pensamentos aparentemente secundários e abstratos que em sua vida tantas vezes assumiam importância, ocorreu-lhe que a lei desta vida, pela qual ansiamos, sobrecarregados mas sonhando com a simplicidade, não é senão a vida da ordem narrativa! (MUSIL, 2011, p. 667)

Esse seria um tipo de poder. O poder de reproduzir a multiplicidade da vida em uma simples sequência – e, no trecho, esse trabalho é definido como o trabalho do romancista; do "tradicional", ao menos (KLINGENSTEIN, 2014). Esse escritor teria, então, diante de si, a multiplicidade da vida e, nessas condições, ele criaria um romance, uma "ordem linear", com eventos que se sucedem uns aos outros. Tal pretensão do romance é um ato de redução: "Like his radical Modernist contemporaries, Musil rejected plot an traditional narrative as not being true to life, as 'true to life' was the coming to be understood" (PIKE, 2007, p. 362). Seriam eles, os representantes da "narrativa tradicional", os que têm essa "incrível capacidade", a de traduzir a multiplicidade da vida em um fio narrativo linear – Musil é irônico com Mann nessa questão. Ele define então o que o conceito de "ordem narrativa" – que não se restringe, de qualquer modo, ao problema da representação – diversos comentadores da obra de Musil, como todos os até aqui já citados, também se debruçaram sobre esse tão importante aspecto:

> Aquela ordem simples que consta de poder-se dizer: "depois de isso acontecer, aconteceu aquilo!" É a simples sequência, a repetição da arrebatadora multiplicidade da vida numa dimensão só, como diria um matemático, e isso que nos tranquiliza; o enfileiramento de tudo o que acontece no tempo e no espaço, em um só fio, aquele famoso "fio da narrativa", no qual consistiria então também o fio da vida. Sorte daquele que pode dizer "quando", "antes que", e "depois que!" Pode-lhe ter acontecido coisa ruim, ou ele talvez se tenha contorcido de dor: assim que for capaz de repetir os acontecimentos na sequência temporal de seu curso, sentir-se-á bem como se o sol lhe batesse na barriga. É isso que o romance utilizou artificialmente. (MUSIL, 2011, p. 667)

Essa capacidade, esse poder, portanto, é o que faria nos sentirmos seguros. Ocorre que tal "primitivismo épico", como ele chama, teria sido perdido para sempre. Mas isso não impede que, apesar de as circunstâncias terem se modificado, a maioria dos indivíduos "ainda" se esforce por conceber linearmente a própria existência (KLINGENSTEIN, 2014). Mergulhados nessa verdadeira ilusão, ainda não teria sido possível se livrar de hábitos mentais anacrônicos. Na vida privada, pensa Ulrich, todo mundo pensa em si mesmo como um narrador épico:

> No relacionamento básico consigo mesmos, a maioria dos homens são contadores de histórias. Não apreciam a poesia lírica, ou o fazem apenas por alguns instantes, e embora no fio da vida entrelacem também um pouco de

> "porque" e "para que", eles detestam toda a idéia que vá além disso: preferem a sequência ordenada de fatos, porque parece necessária, e, com isso, a impressão de que suas vidas têm um "curso" protege-os de alguma forma no caos. (MUSIL, 2011, p. 667)

Depois dessas reflexões, Ulrich percebe, já no fim do parágrafo, que isso já não pode ser mais feito. O sujeito moderno deseja que sua vida vá do ponto A para o ponto B, que sua narrativa, sua biografia, siga ao longo da pista, da estrada do campo, que ele enxerga (KLINGENSTEIN, 2014). Na cidade, a vida se esfacela porque se experimenta algo novo a todo instante. Quando se experimenta a multiplicidade, para tornar a vida significativa, seria necessário escolher um único caminho, mas isso não é mais possível. É aí que, por fim, Ulrich concebe então a imagem da vida como a malha de um tecido:

> Ulrich percebeu então que perdera esse sentido épico primitivo em que a vida pessoal ainda se agarra, mesmo que na vida pública tudo já se tenha tornado inenarrável e não siga mais "fio" algum, estendendo-se pelo contrário numa superfície infinitamente intrincada. (MUSIL, 2011, p. 667)

A grande importância dessa passagem é que ela é uma das chaves para compreender a razão pela qual Musil narra o livro da forma como ele narra: "Der MOE is constructed around the messy, infinitely expandable contingencies of life, not around an organized narrative line" (PIKE, 2007, 357). Para ele, a vida não é linear, um fio narrativo, mas um grande tecido, complexo e incomensurável – como é alias o seu próprio romance. A própria estrutura do livro deve, assim, ser, também, fragmentária e aberta:

> Common to these and many other works of the period is the ambition to accommodate fiction to radically changing of understanding life processes and so supersede the forms and values of the nineteenth-century novels. These writers were, in their different ways, attempting to make fiction true to life by leaving their fiction open as well. Following Nietzsche, they wanted to make aesthetics become, like the changing sciences, an active tool of knowledge (Erkenntnis, Nietzsche's term) and thereby give literature a new status as moral force in society. Musil was quite explicit about this. However life is open and fiction is closed, and these attempts to capture life as process in fiction are inimical to closure. (PIKE, 2007, p. 358)

Respondendo a um jovem crítico, que considerara o seu romance excessivamente fragmentário, afirmando que os romances teriam se tornado "impossíveis" – ele tinha em mente o horizonte romanesco convencional do século XIX –, Musil afirma a possibilidade de uma renovação do que venha a significar o romance, defendendo uma visão que pudesse "captar" a complexidade da vida moderna – ver, também, Érica Gonçalves (2017, p. 368):

> […] where you say that can be no more novels… you are, in my opinion, being dogmatic. Why should novels have to be imaginatively pure, objective reflections of a stable picture of the world? That is one possibility, but it is not the essential nature of prose. Prose is a form that corresponds to a given content, and the task today, insofar as I may or may not have solved it, consists for me no in giving up the form of the novel but by making it receptive to content that has become newly available to it. (MUSIL apud PIKE, p. 361)

Na concepção musiliana, portanto, o reconhecimento de que não é possível organizar a multiplicidade da vida numa linearidade é o que, precisamente, significa ser consciente (KLINGENSTEIN, 2014). Quando mais consciente se é, mais se sabe o mundo não tem limites, e menos se tem condições de simplesmente definir as coisas. Ulrich, então, é altamente autoconsciente, extremamente atento aos detalhes da vida. Arnheim, por sua vez, é o contrário – é o outro polo do romance. Ele é, ao contrário, "autoconfiante": coloca-se diante da realidade como se tivesse sobre ele um "direto cinematográfico", de criar uma unidade artificial, uma simples ordem a partir dela (KLINGENSTEIN, 2014). Arnheim, no romance, é de fato um mestre da síntese, está sempre a criar uma unidade artificial a partir da multiplicidade. Assim ele exerce uma violência. Uma violência contra a realidade, sem ligar para os detalhes, você pode unificar o que está atomizado (KLINGENSTEIN, 2014).

Essa ideia de uma visão linear da "vida" como algo falso está presente não somente na forma do *Livro do desassossego* – com já se discutiu –, mas também como valor estético – em várias manifestações – nos inúmeros trechos da obra. Um trecho, nesse sentido, emblemático para o *Livro* – como é o Capítulo 122 para o romance de Musil – é aquele em que Soares se refere a seus escritos como a uma "autobiografia sem fatos":

> Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexo, nem desejo de nexo, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer. (PESSOA, 2011, Trecho 12, p. 25)

No lugar de uma representação linear de eventos sucessivos que comporiam a sua vida, Soares "tece" um conjunto intrincado de "impressões sem nexo, nem desejo de nexo", dispostas de maneira desordenada, fragmentária: "Essa a-dramática autobiografia de uma pessoa que não existe é a única grande obra narrativa que Pessoa deixou: seu romance" (TABUCCHI apud ALBERTI, 1998, p. 19). No lugar de uma imagem unidirecional da vida, Soares compara-a, curiosamente, como o faz Ulrich, a um tecido, às meias tecidas pelas bordadoras de sua infância, assim como às cambiantes figuras de cordel:

> Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas

> crianças para as outras. [...] Depois viro a mão e a imagem fica diferente. E recomeço. (PESSOA, 2011, Trecho 12, p. 26)

A ausência de possibilidade de "planificar" a existência em uma linearidade está intimamente relacionada com a emergência de meios expressivos que pudessem dar conta da "complexidade" e da "multiplicidade" da vida moderna – daí o crescimento da experimentação estética nesse intervalo. Não é à toa, portanto, que os dois autores tenham visto no ensaio – dado que são inegáveis as passagens de teor ensaístico nas duas obras – uma fonte de pesquisa e experimentação estética para seus textos. Afinal, o ensaio também é caracteristicamente fragmentário *porque* não linear.

São esses, aliás, os termos pelos quais Georg Lukács, no seu texto sobre o ensaio, já comentado na Seção 2, exprime o tipo de "síntese" de que o ensaio é capaz. Para ele, a síntese do ensaio, embora tenda à abstração, não chega a se confundir com ela. O ensaio não produz um conhecimento verdadeiro, na medida em que não produz abstrações puras e universais. Nos termos de Lukács, pode-se afirmar que o ensaio não exprime uma "síntese transcendental" – procedimento que seria equivalente a uma "planificação" ou "linearização" da existência. O resultado do ensaio, a síntese que ele possibilita, é de ordem mais terrena, pertence à mundanidade da vida e se assemelha a ela na sua dinâmica sempre mutável, provisória e imperfeita. O ensaio é o representante máximo dessa espécie de penúria inseparável da vida, e que define o seu ritmo, o seu rumo e a sua maneira de transcorrer. Ele se oferece, enfim, como síntese "das formas possíveis e errantes".

> Por isso a síntese de vida que o ensaio exprime, não é, para Lukács, uma síntese transcendental, mas uma expressão recorrente, inacabada e provisória, forjada no interior da dinâmica efectiva dos elementos da vida, que, na impossibilidade de se deixar cativar por uma qualquer forma, oferece-se como síntese de formas possíveis e errantes. (CUNHA, 2011, p. 587)

A intenção do ensaísta é a de "dar forma ao movimento, imaginar a dinâmica da vida, reunir segundo precisas e provisórias estruturas aquilo que está dividido, e distingui-lo de tudo o que se apresenta como suposta unidade" (LUKÁCS, 2008). É para a *síntese da vida* que se volta, logo, a forma do ensaio, e não para a transcendental, almejada pela filosofia e pela teoria. A síntese para a qual o ensaísmo procura conferir uma forma, enfim, é aquela buscada "no interior da dinâmica efetiva dos elementos da vida". Nessa tarefa, o ensaísta também não deixa de ser consciente, ao mesmo tempo, da impossibilidade de conferir uma forma definitiva à vida, em sua totalidade. Essa lucidez sempre obriga o ensaio a interpretar-se como provisório, como "ponto de partida de outras formas", de outras possibilidades.

Tais possibilidades do ensaio se aproximam muito dos seus elementos correspondentes nos projetos literários de Musil e Pessoa. A experiência intelectual livre e espontânea, toda essa massa de percepções que eles procuram "fixar" de modo fragmentário e não linear, são expressões, em cifra lukacsiana, "*da* vida". Tudo o que pensamos nas interações com o mundo situa-se no reino da experiência vivida intelectual. Esse ato de *pensar* – aqui propositalmente indicado com a inicial minúscula – porque desordenado, fragmentário, plural, espontâneo, natural, assistemático – é distinto do ato de *Pensar* – com maiúscula –, que é dirigido, organizado, estruturado, calculado, sistemático e propositado. Essa experiência intelectual, portanto, para ele, é privilegiadamente *informada* pelo ensaio: "O ensaio, em seu entender, era a única forma de escrita que lha podia proporcionar [forma à experiência intelectual]; e nessa medida podia considerar-se uma espécie de obra de arte, um "género artístico" (CUNHA, 2001, p. 582).

Associada à questão da multiplicidade da experiência estão as noções musiliana e pessoana de identidade. A "representação" de um mundo interior – de Ulrich e Soares –, de um "eu", plural, aberto e dinâmico impede já de antemão qualquer possibilidade de uma visão linear da vida. Enquanto *O homem sem qualidades* descreve o processo de pensamento de Ulrich, a sua vida interior e o conjunto de impressões e raciocínios que formam o seu "eu", no *Livro*, a fragmentação atinge níveis extremos, refletindo a combinação de uma série de "retratos" da alma fraturada de Soares. Embora essa questão venha a ser abordada na Seção 4 – quando tratarei das relações entre as ideias de Mach, a Utopia do ensaísmo e o Sensacionismo –, vale antecipar que uma forma tão intimamente ligada ao "eu", como é o ensaio, também abandona a visão unitária do indivíduo como um todo completo, autônomo e fechado, definindo-se pela não linearidade. Musil, influenciado pelas teses funcionalistas de Ernst Mach, para quem o "eu", o *self*, é uma mistura: "[…] a mix of feelings, ideas, and observations whose logic is not the linearity of narrative sequence but rather in a dynamic process of thinking" (MACH apud PIKE, 2007, p. 363). E ainda:

> Musil, like Mach, William James, and Husserl, sees life as a bundle of the individual's discrete momentary sensations and perceptions. For Musil's characters life consists not in a sequence of actions – he portrays actions as accidental and arbitrary – but in successive states of feeling within which thought is wrapped, feeling that breaks through to the outside in actions that are irrational irruptions, not coherently organized sequences.

Em várias passagens, Pessoa parece demonstrar a adoção de teses de mesma inspiração, como se verá especialmente na Seção 4, na abordagem do Sensacionismo. Bernardo Soares vive "na carne" a experiência da fragmentação na "carne".

> Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora. Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro. Aquilo a que assisto é um espectáculo com outro cenário. E aquilo a que assisto sou eu. (PESSOA, 2011, Trecho 11, p. 124)

O que temos diante de nós quando lemos o *Livro* é, precisamente, Soares: na sua complexidade fundamental, na sua impossibilidade de ser "interpretado" de modo definitivo, na sua irredutibilidade a um perfil, a uma identidade fechada. Ele é tão não linear e indefinido quanto a massa diversificada de seus escritos.

> Na minha alma ignóbil e profunda registo, dia a dia, as impressões que formam a substância externa da minha consciência de mim. Ponho-as em palavras vadias, que me desertam desde que as escrevo, e erram, independentes de mim, por encostas e relvados de imagens, por áleas de conceitos, por azinhagas de confusões. Isto de nada me serve, pois nada me serve de nada. Mas desapoquento-me escrevendo, como quem respira melhor sem que a doença haja passado.
> Há quem, estando distraído, escreva riscos e nomes absurdos no mata-borrão de cantos entalados. Estas páginas são os rabiscos da minha inconsciência intelectual de mim. Traço-as numa modorra de me sentir, como um gato ao sol, e releio-as, por vezes, com um vago pasmo tardio, como o de me haver lembrado de uma coisa que sempre esquecera. (PESSOA, 2011, Trecho 341, p. 182)

O modo pelo qual o "eu" fragmentário de Soares é fixado no *Livro* – mas também de Ulrich em *O homem sem qualidades*, ainda que em outro sentido – lembra a já tantas vezes mencionada indissociabilidade entre o "eu" do autor e o texto, presente no ensaio. Note-se que também no ensaio não se desenvolve uma exposição linear da subjetividade – como a que se verifica em uma biografia –, mas o pensamento em livre curso, espontâneo. Nesse sentido, o ensaísta é ao, ao mesmo tempo, o leitor de seu pensamento, o seu próprio pensamento *e* o texto pelo qual o exprime.

> Duplamente subjetivo quando se dispõe a retratar o próprio "eu", num movimento análogo ao do poeta, autofletido, o ensaísta é ainda subjetivo quando perquire objetos fora de si, e tanto num caso como noutro, é sua individualidade que se dá a conhecer (MOISÉS, 1990, p. 233)

Vimos que o “eu” do autor adquire, no ensaio, um valor fundamental. De um modo muito significativo, como já o próprio Montaigne demonstrou estar consciente, não se separa o texto ensaístico do próprio autor. No *Livro do desassossego*, especialmente, o “eu” de Soares também se manifesta em “todos os lugares”. A seleção do tema, a estrutura do texto, o estilo, o encadeamento lógico dos raciocínios, a forma como as associações, analogias e argumentos são conduzidos: tudo inevitavelmente passa pela instância do autor e não pode ser dele dissociado. No ensaio, o “eu” do autor se faz presente em todos os elementos: “[...] o ensaísta assume regularmente o seu ego, o que significa imprimi-lo em 'tudo quanto redige, mesmo que o assunto tenha foros científicos, filosóficos, etc.” (MOISÉS, 1990, p. 232).

A escolha e o próprio processo de elaboração do ensaio são-lhe tão próprios e tão indissociáveis de seu “eu” que seus escritos sempre possuirão “um caráter de íntima biografia”. A esse respeito, completa Martínez: “El ‘yo’ del autor se destaca en todas las páginas, como estandarte que anuncia una fuerte personalidad” (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 35). Por esse motivo, é possível atribuir um caráter autobiográfico ao ensaio, a despeito do tema tratado. Como afirma Martínez:

> El carácter autobiográfico es tan antiguo como el ensayo mismo y es precisamente en Montaigne donde llega a su más alto grado: "Estas son mis fantasías, en las cuales yo no trato de dar a conocer las cosas, sino a mí mismo". Por lo que podemos decir que el ensayo en la prosa corresponde a la lírica en la poesía. (GÒMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 35)

Por isso é comum a identificação do ensaio como um gênero de índole confessional: “São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer” (PESSOA, 2011, Trecho 12, p. 26), escreve Soares. Tal disposição está presente já em Montaigne, que coloca os termos dessa questão da seguinte maneira: "Yo no he hecho más mi libro, que mi libro me ha hecho a mí" (MONTAIGNE apud GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 36). No ensaio, o autor afirma a cada linha: “eu penso”, “eu sinto”, “eu amo”, “eu me alegro”, “eu creio”, sempre de modo a expressar sua visão pessoal, seu próprio ponto de vista. O traço confessional do ensaio é praticamente um corolário de seu subjetivismo. O autor escreve sobre o que está à sua volta e sobre o modo como ele reage diante desses estímulos. Sobre os casos de Pessoa e Musil essa questão adquire um grau de radicalidade distinto. Afinal, o próprio pensamento de Ulrich – assim como o de Soares – são fixados e representados *no próprio texto*.

Do ponto de vista formal, por fim, mencionarei três aspectos que também “explicam” o caráter fragmentário tanto de *O homem sem qualidades* quanto o *Livro do desassossego*, assim como de que modo faz sentido analisá-los a partir do ensaio. Os trechos de teor ensaístico, que

frustram o encadeamento linear dos eventos, no caso do romance de Musil, e que afastam a ideia mesma de "eventos" e de linearidade, no caso do *Livro*, são responsáveis pela construção fragmentária das duas obras. Além disso, é possível identificar, nesses trechos, a presença de outras marcas tradicionalmente associadas ao ensaio, como o cunho digressivo das passagens, a presença da "lógica" típica do raciocínio ensaístico e a existência de citações imprecisas. Cada um desses elementos contribui para a condição de fragmentação das duas obras.

O caso das digressões talvez seja o mais evidente. O significado subjacente à noção de digressão é justamente a de interrupção temporária do discurso ou raciocínio (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999). O esquema básico de uma ideia que se desenvolve por meio de deduções e induções assume uma conformação básica de tipo "linear": ela avança, passo a passo, rumo à conclusão às conclusões que pretende "alcançar". A digressão se insere no raciocínio como um corte, uma retirada do "caminho", uma volta por outras "searas" intelectuais. Essa liberdade de movimentação, tão presente nas duas obras, é típica do ensaio (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 49).

A própria ideia do ensaio como um "passeio intelectual" é capaz de evocar a "aventura intelectual" de Ulrich, ou a escrita sem propósito definido de Soares – vimos até aqui que, definitivamente, as obras não são lineares, e a presença das digressões contribui para isso: "o ensaio é como um passeio intelectual por um caminho cheio de contrastes, no qual a diversidade de paisagens motiva a abundância de ideias que emanam com naturalidade no discurso" (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 49). O indivíduo que "passeia", portanto, não reage de forma padronizada, automática e repetida aos vários estímulos que recebe. Soares, por sua vez, literalmente "passeia" tanto na Baixa Lisboeta quanto nos espaços labirínticos de seu "universo interior". É essa a razão de a natureza estrutural do ensaio provir da experiência e não da pura razão – a digressão faz parte da organização do ensaio porque assim se "dá" a experiência. Massaud Moisés, mais uma vez, dá conta desse traço do ensaio, em termos de postura:

> Afinal, assumida a postura ensaística, torna-se praticamente impossível fixar a atenção num só assunto; sem perceber, a "mão se desloca para outros lados, em digressões que constituem verdadeiros ensaios paralelos, embrechados no texto geral. Na "Apologia de Raymond Sebond", o prosador ziguezagueia enquanto procura fazer jus ao tema central do ensaio, como se, efetivamente, o motivo principal fosse mais um pretexto - um alto pretexto, não importa -do que a razão de todas as extrapolações, as quais geralmente nada devem a Raymond Sebond senão a proximidade ou o impulso inicial. (MOISÉS, 1999, p. 229)

Nesse sentido, a digressão reflete, no próprio texto, o processo complexo e associativo da própria experiência: “perder-se por aí” (Musil), “ziguezaguear” (Moisés), “vagabundear” (Harold Bloom). Essas noções atribuídas ao ensaio dão conta também dessa qualidade da digressão. Trata-se de um correlato formal do jogo complexo de remissões, alusões e recriações a que todos nós estamos sujeitos como indivíduos que respondem aos estímulos que nos cercam.

Devido à sua estrutura flexível e associativa, “no ensaio as ideias surgem umas das outras” de forma espontânea, sem que a direção inicialmente escolhida seja imutável (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 50). As digressões tendem a surgir como reações ou respostas necessárias a raciocínios levantados no texto, e, por vezes, é até possível verificar certo movimento de contenção em favor do foco no tema proposto (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999). Não posso deixar de lembrar que a digressão é um pouco como “sonhar acordado”, o que se comunica com a ideia de sonho ou, mais especificamente, de “devaneio”, a ser tratada na Subseção 4.2: “[...] es como si estuviéramos soñando despiertos y sacudiésemos la cabeza para interrumpir el hilo de nuestras divagaciones” (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 51).

O segundo aspecto formal que “contribui” para o caráter fragmentário das obras diz respeito ao processo pelo qual muitos dos “pensamentos” de Ulrich e Soares são desenvolvidos. Na medida em que as cadeias de raciocínio, considerações e impressões são “erguidas” e construídas de modo fragmentário, não sistemático – as idas e vindas do pensamento, a inexistência de um plano prévio, a ausência de conexão necessária entre as partes, as “contradições” etc. –, é possível perceber, de modo especialmente marcante, a presença do que poderia ser chamado de “lógica do raciocínio ensaístico” (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999). Naturalmente, não se trata de algo como uma “lógica paralela”, arbitrária, pois as cadeias de pensamento, no ensaio, também se configuram a partir de um conjunto mínimo de relações formais definidas. É exatamente isso que afirma Moisés:

> [...] ensaio subordina-se a uma disposição lógica, não no sentido duma lógica matemática, mas duma ordenação que pressupõe começo, meio e fim. Tratando de expor e/ou indagar, o ensaio organiza-se como um diálogo, entre o ensaísta e o leitor (ou o próprio "eu"), porém um diálogo em que as ideias se enfileiram numa sequência que não precisa ser, necessariamente, a do silogismo. Sem desprezar a lei da causalidade, antes chamando-a quando oportuna, o ensaio dissimula somente até certo ponto que alguém procura persuadir-se e persuadir o leitor. (MOISÉS, 1990, p. 238)

Nas duas obras, assim como no ensaio, verifica-se a presença frequente de um processo de associações. O ensaio se volta somente para o que sabe ser impossível de alcançar diretamente: e nesse sentido "é fragmentário como a própria vida" (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 43). O propósito dessa forma de pensar, enfim, não é alcançar uma verdade, como nas palavras de Díaz Plaja, "mostrar um caminho" (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 43). Essa é a sua "lógica". Lukács também destacou alguns de seus aspectos e apontou o seu corolário talvez mais significativo:

> [...] esta é a sua lógica, que não é uma lógica bivalente e formal, mas uma lógica de paradoxos, de contradições, de incertezas e hesitações, em ziguezague (como dirá Roland Barthes) [...] o que implica a renúncia do ensaio "ao direito absoluto do método e à ilusão de poder resolver, na forma do sistema, as contradições e tensões da vida" (CUNHA, 2001, p. 586)

O escritor pensa "ao correr da pena". Nesse processo, são permitidos até mesmo incoerência e a possibilidade de contradizer-se – às vezes poucas linhas depois de uma afirmação clara e direta. Escrever ensaisticamente é como transcrever o pensamento conforme ele flui na mente do ensaísta (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999). É nesse sentido que se pode falar que o ensaio é espontâneo, possui uma "lógica própria" e é livre na aplicação do método. No trecho abaixo, do *Livro do desassossego*, estão presentes esses elementos do ensaio – a digressão, as situações como pretextos para a reflexão sobre os mais variados temas, a "lógica do raciocínio do ensaio" etc.:

> Quanto mais alto o homem, de mais coisas tem que se privar. No píncaro não há lugar senão para o homem só. Quanto mais perfeito, mais completo; e quanto mais completo, menos outrem.
>
> Estas considerações vieram ter comigo depois de ler num jornal a notícia da grande vida múltipla de um homem célebre. Era um milionário americano, e tinha sido tudo. Tivera quanto ambicionara - dinheiro, amores, afectos, dedicações, viagens, colecções. Não é que o dinheiro possa tudo, mas o grande magnetismo, com que se obtém muito dinheiro, pode, efectivamente, quase tudo.
>
> Quando depunha o jornal sobre a mesa do café, já reflectia que o mesmo, na sua esfera, poderia dizer o caixeiro de praça, mais ou menos meu conhecido, que todos os dias almoça, como hoje está almoçando, na mesa ao fundo do canto. Tudo quanto o milionário teve, este homem teve; em menor grau, e certo, mas para a sua estatura. Os dois homens conseguiram o mesmo, nem há diferença de celebridade, porque aí também a diferença de ambientes estabelece a identidade. Não há ninguém no mundo que não conhecesse o nome do milionário americano; mas não há ninguém na praça de Lisboa que não conheça o nome do homem que está ali almoçando.
>
> Estes homens, afinal, obtiveram tudo quanto a mão pode atingir,

> estendendo o braço. Variava neles o comprimento do braço; no resto eram iguais. Não consegui nunca ter inveja desta espécie de gente. Achei sempre que a virtude estava em obter o que não se alcançava, em viver onde se não está, em ser mais vivo depois de morto que quando se está vivo, em conseguir, enfim, qualquer coisa de difícil', de absurdo, em vencer, como obstáculos, a própria realidade do mundo. (PESSOA, 2011, Trecho 145, p. 90)

O último sentido em que cabe falar que o fragmentarismo das duas obras se aproxima do caráter fragmentário do ensaio está relacionado à presença abundante, em cada uma delas, das chamadas citações imprecisas (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999) – um aspecto típico do ensaísmo, desde Montaigne. Mas por que "imprecisão"? O motivo é simples: a utilização das citações, no ensaio, possui um caráter bem específico. No discurso científico, as citações possuem um poderoso sentido de legitimação. Elas são fundamentais como instrumentos que respaldam o conhecimento. O ensaio não é simples transmissão de dados e informações. Em certo sentido, ele pode prescindir das "notas eruditas" (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999).

As citações, no ensaio, não possuem um valor pré-definido. Citar outros autores não importa por se corroborar um argumento, mas por sua *eficácia* na produção do efeito sugestivo pretendido pelo ensaísta (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 30). Nos textos diversos ensaístas, por exemplo, verifica-se a falta de dados precisos – ausência de datas, de local de publicação, e mesmo de fidelidade ao texto citado.

Trata-se de uso livre, aberto e "descompromissado" de outros textos e referências – o que também contribui para a percepção da obra como um texto fragmentado. Percebe-se muito, também, na relação do ensaísta com as citações a que recorre. É exatamente por isso que, no ensaio, a eventual inexatidão não "neutraliza a eficácia do conteúdo da citação", muito pelo contrário, ela a "reforça ao dar-lhe o peso de algo espontâneo sentido profundamente" (GÓMEZ- MARTÍNEZ, 1999, p. 31). Vejamos mais uma vez um exemplo de Montaigne, no qual o autor da citação pouco importa:

> Montaigne omite el nombre del autor cuando la idea que cita es ya parte de la herencia cultural de una civilización: "No es maravilla, *dice un antiguo*, que el azar tenga tanto poder sobre nosotros, puesto que nosotros vivimos por azar" (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 31, grifo nosso).

O ensaio sempre apresenta uma nova perspectiva – porque pessoal – sobre um tema, sobretudo, por meio das conexões que o leitor estabelecer entre o conteúdo do texto e a função da citação. Esse uso da citação é tão antigo quanto o próprio ensaio. Ortega y Gasset, Martí,

Montaigne, Sábato, “todos pensam”, ao escrever, muito mais no leitor que no crítico – ou no especialista (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 32).

Contudo, muito mudou desde o início da tradição ensaística até o presente, e o uso das citações também (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 32). Ao mesmo tempo, o ensaio instaura uma nova forma de praticar a técnica da citação. Tomemos o exemplo de Antonio Guevara. Sem se comprometer com qualquer conceito depositário de verdade, ele “não só imaginava fontes fictícias e inventava escritores e filósofos, como também atribuía a estes e outros conhecidos da antiguidade ideias de sua própria autoria” (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 32). Esse tipo de uso da citação mudou com Montaigne:

> Con Montaigne las citas dejan de ser ficticias, pero siguen siendo un soporte erudito. Son como joyas que resaltan en el texto y ante cuyo deslumbre se eleva el valor y credulidad del mismo. (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 32)

Teremos condições de perceber que o uso ensaístico das citações é bastante utilizado nos textos de Robert Musil e Fernando Pessoa. Em *O homem sem qualidades*, são inúmeras as incursões ensaísticas que recorrem a citações de uma gama ampla e variadíssima de filósofos, pensadores e intelectuais em geral (como Mach, Nietzsche etc). Também no *Livro do desassossego* esse uso das citações está presente (Amiel, Nietzsche etc). Cito, abaixo, alguns exemplos, encontrados tanto em *O homem sem qualidades* quanto no *Livro do desassossego*:

> Foi sempre com desgosto que li no diário de Amiel as referências que lembram que ele publicou livros. A figura quebra-se ali. Se não fora isso, que grande!
> O diário de Amiel doeu-me sempre por minha causa.
> Quando cheguei àquele ponto em que ele diz que sobre ele desceu o fruto do espírito como sendo "a consciência da consciência", senti uma referência directa à minha alma. (PESSOA, 2011, Trecho 119, p. 78)

> Ter já lido os Pickwick Papers é uma das grandes tragédias da minha vida. (Não posso tornar a relê-los.) (PESSOA, 2011, Trecho 269, p. 152).

> Isto me consola neste escritório estreito, cujas janelas mal lavadas dão sobre uma rua sem alegria. Isto me consola, em o qual tenho por irmãos os criadores da consciência do mundo - o dramaturgo atabalhoado William Shakespeare, o mestre- escola John Milton, o vadio Dante Alighieri, e até, se a citação se permite, aquele Jesus Cristo que não foi nada no mundo, tanto que se duvida dele pela história. Os outros são de outra espécie - o conselheiro de estado Johann Wolfgang von Goethe, o senador Victor Hugo, o chefe Lenine, o chefe Mussolini.
> Nós na sombra, entre os moços de fretes e os barbeiros, constituímos a humanidade. (PESSOA, 2011, Trecho 274, p. 153)

> No mundo de Goethe, o ruído dos teares ainda perturbava, mas no tempo de Ulrich começava-se a descobrir a canção das salas de maquinas, martelos de arrebite e sirenes de fábrica. (MUSIL, 2006, p. 55)

> O que acabava de ser sepultado não se distinguira muito na sua segunda metade. Fora inteligente em técnicas, comércio e pesquisa, mas além desses focos de energia, quieto e enganoso como um pântano. Pintara como os antigos, fizera poemas como Goethe e Schiller, construíra casas em estilo gótico e renascentista. (MUSIL, 2006, p. 73)

> Clarisse duvidava. Walter disse, veemente:
> — Hoje em dia está tudo em ruínas! Um abismo de inteligência! Ele também tem inteligência, admito isso; mas nada sabe do poder de uma alma. O que Goethe chama de personalidade, o que Goethe chama de ordem móvel, disso ele não tem idéia: "Esse belo conceito de poder e limites, de arbitrariedade e lei, de liberdade e medida, de ordem móvel..."
> — Como parece fraca a atividade de um Napoleão comparada à dos Faraós, a obra de Kant ao lado da de Buda, a de Goethe diante da de Homero! Mas afinal, estamos vivos, e precisamos viver por alguma coisa. Que conclusão devemos tirar disso? Apenas essa... — aqui Arnheim se interrompeu, assegurando que hesitava em pronunciá-lo, pois sobrava apenas a conclusão de que tudo o que se julgava importante e grande nada tinha a ver com a força mais íntima de nossa vida.
> — No fundo, essas discordâncias não passavam de falta de concordância, como em muitos casamentos a infelicidade surge assim que deixou de existir uma felicidade deslumbrante. Desde que a carreira de Leo estagnara no posto de corretor da Bolsa, Clementina não conseguia mais desculpar algumas das singularidades do marido, dizendo que ele não estava no ramerrão de um escritório de ministério, mas no "veloz tear do tempo"; quem sabe se ela não se casara com Leo exatamente por essa citação de Goethe? (MUSIL, 2006, p. 83-83)

> Odiava pessoas que não seguem a expressão de Nietzsche: "passar fome na alma, por amor à verdade"; os que recuam, fracassam, os moles que se consolam com doces palavras sobre a alma, e a alimentam com sentimentos religiosos, filosóficos e poéticos que são como pãezinhos desmanchados no leite, por recearem que a razão lhes dê pedras em vez de pão. (MUSIL, 2006, p. 64)

> Dessa vez era o Hino à Alegria, de Beethoven; como descreve Nietzsche, milhões caíam no pó cheios de horror, as fronteiras hostis se desfaziam, o evangelho da harmonia universal reconciliava, e reunia os separados; tinham desaprendido a andar e falar, estavam na iminência de voar pelos ares, dançando. (MUSIL, 2006, p. 66)

Para finalizar a seção, gostaria de trazer, ainda, uma interessante maneira de abordar o problema das estruturas inacabadas e fragmentárias das duas obras. Ela se inspira da visão que Burton Pike (2007, p. 367), o estudioso da obra de Musil, concebeu para "considerar o estranho caso do caráter inacabado do romance". Ele recorre à noção de *fractal*, proveniente dos avanços da matemática contemporânea:

> I would like to propose another way of considering this strange case of unfinishability by turning turning to the notion of the fractal in contemporary mathematics. A fractal is "a curve or surface having the property that any small

> part of it, enlarged, has the same statistical character as a whole". […] This is the pattern of Musil's endlessly expandable fractal.

Segundo essa leitura, o próprio romance poderia ser iluminado a partir dessa perspectiva – que tem, aliás, a "vantagem" de "corresponder", também, ao teor dos processos literários internos da obra (as questões e conceitos nela discutidos, a postura das personagens etc.). O fractal é um objeto geométrico que pode ser dividido em partes semelhantes ao objeto inicial. Diz-se que os fractais têm infinitos detalhes, e se desdobram infinitamente a partir de um processo reiterativo. Um fractal não tem fim, não é equacionável a partir de uma estrutura fechada. Essa seria a imagem do romance:

> Der MOE is a novel whose logic Laurence Dahan-Guida has called "a logic of indetermination". As science abandoned determinism for a basis in relativity and probability theory, Musil's novels based on the principle os serial random events rather than sequential development. This, neither the indeterminate experiences of the characters nor the random process of narration offer solutions, but are, in Dahan-Guida's words, "like elements of a problem affected by a high coefficient of uncertainty". Musil's protagonist, Ulrich, remarks that there is no longer a whole person standing against a whole world, but a human something moving about a general cultural medium. (PIKE, 2007, p. 356)

Creio que essa imagem também poderia servir para elucidar a forma aberta e inacabada do *Livro do desassosego* – especialmente se considerarmos o conjunto das relações até aqui exploradas entre essas duas obras e o "inacabamento" do ensaísmo:

> O mesmo ocorre com Pessoa: podemos supor que, para além das dificuldades de ordem material, o fato da maior parte de sua obra permanecer inédita até sua morte se deve à *impossibilidade* de conclusão. (ALBERTI, 1998, p. 16)

3.3 “Precisão e sentimento”: o ideal de objetividade na *Utopia da vida exata* e na *Ciência das sensações*

O “problema” da precisão no início do século XX

Já se discutiu na Introdução que o intervalo entre final do século XIX e o início do XX marcou um momento de grandes transformações – sociais, culturais, econômicas etc. – e de revisão dos paradigmas estabelecidos – estéticos, éticos, epistemológicos etc. Imersos nessa atmosfera de crise e mudanças, muitos dos projetos intelectuais desse período se viram impelidos a abandonar os conceitos, técnicas, métodos e formas expressivas disponíveis para lidar com os desafios, relações e condições da nova realidade que emergia. Essa é uma das razões que costumam ser apontadas para explicar a emergência do ensaio e da postura ensaística nesse intervalo: no esforço de formulação de novos caminhos e respostas éticas, estéticas etc., seria preciso experimentar e “testar” mais livremente, com a maior “margem de manobra” propiciada pelo ensaísmo, novas possibilidades.

De certa maneira, portanto, é possível afirmar que os autores e intelectuais desse intervalo – e isso vale para as estéticas modernas em geral – lidaram ou precisaram lidar com o problema da *precisão* (CAUWER, 2012). Se considerarmos que as formas representacionais consolidadas no XIX – no Romantismo e Realismo –, por exemplo, perderam parte de sua “eficácia” na fixação das novas configurações espirituais, emocionais e coletivas que se desenhavam, então se pode dizer, nesse sentido específico, que elas “perderam” sua precisão: sofreram uma diluição no seu potencial de descrever de forma “certeira”, “viva”, “eficiente” e “precisa” os conteúdos espirituais e sociais. Tornaram-se como que obsoletas. Nota-se, portanto, uma espécie de descompasso temporário, um desacerto momentâneo, entre os meios de expressão e conceitos disponíveis e os novos “conteúdos experienciais” para os quais o autor se volta – essa visão de “descompasso”, aliás, é exatamente a de Robert Musil (MUSIL apud CASTRO, 2011a).

Importante ter em mente que as tendências à experimentação, a rigor, nunca cessam ou deixam de existir. Elas estão na base de qualquer contexto ou dinâmica de criação – científica, literária etc. –, não importa o momento. Nas fronteiras do que o conhecimento e a criação estética supostamente compreendem, há uma zona indefinida, sempre entrevista e intuída, mas sempre, ainda, opaca e misteriosa, aguardando uma formulação capaz de iluminá-la (BLANCHOT, 2005). Há épocas, contudo, nas quais essa zona se amplia, cresce, mostra-se

mais espessa, ao que se verifica uma intensificação desses processos, numa escala talvez proporcional em intensidade ao ritmo das mudanças impostas pela nova realidade que se coloca – o caso das primeiras décadas do século XX.

Esse problema é muito evidente e foi direta e conscientemente explorado por Musil e Pessoa, cada um deles em seus próprios termos, como se verá adiante. Discutirei com mais detalhes o sentido exato da busca pela *precisão* que os impulsiona nos seus projetos literários, especialmente quando aproximados e comparados à luz do ensaísmo. Creio, contudo, que essa perspectiva, nesse nível mais geral, serve para ilustrar, de um ângulo determinado que seja, uma tendência mais geral aplicável a outros campos. Para elucidar essa questão com outros exemplos, resolvi partir da terminologia criada pelo próprio Musil, antes de discutir propriamente o seu projeto estético e o conceito ligado a essa questão, presente no romance, o de *Utopia da vida exata* – também analisado por praticamente todos os pesquisadores da obra musiliana, tais como Érica Gonçalves (2011b), Burton Pike (2007) e Stijn de Cauwer (2012).

Em um de seus mais importantes e originais ensaios (MUSIL, 1990), Musil estabelece uma distinção fundamental entre dois "mundos", ou "reinos": o mundo da razão, da organização e da precisão (das conclusões gerais, universais, dos padrões, das repetições, dos fenômenos recorrentes), de um lado, chamado de *ratioid*; e o "reino experiencial" da alma (o mundo dos valores, da arte, dos sentimentos), o *nicht-ratioid*, de outro. O mundo do *nicht-ratioid* corresponde ao universo das emoções, das experiências únicas, dos "estados singulares de percepção, das revelações e iluminações" (CAUWER, 2012, tradução nossa). Esse universo de elementos singulares – porque cada sentimento e experiência da alma são únicos, de acordo com o indivíduo e suas próprias circunstâncias; "eu sou eu e minha circunstância", como diz Ortega y Gasset – não é passível de uma "sistematização geral". Tal dimensão da experiência humana não pode ser simplesmente ordenada em função de um "critério unificador" geral.

> In an essay critical of Spengler, he wrote: "In the physical realm we have found an accommodation (the concept of function). In the spiritual realm we are completely helpless. Intellectuality leaves us in the lurch. But not because the intellect is shallow (as if everything else had not left us in the lurch as well!) but because we have not worked at it." (CAUWER, 212, p. 18)

> Musil distinguished two spheres, which he provisionally called the ratioid and the non-ratioid. The realm of the ratioid allows for the formulation of laws, regularities and communicable results. The non-ratioid, on the other hand, was characterized by the exception over the rule: singular experiences which could not be turned into universally valid and unambiguously communicable rules. […] Hardly ever has a writer been so schooled in the precision and rigor of the sciences, at ease with modern big-city life and well-versed and interested in the classics of mysticism as Robert Musil. (CAUWER, 2012, p. 24-25)

> Once again, he distinguishes two domains: the domain of knowledge or epistemology, and the domain of life and art. While in the first, generally valid laws and facts can be found, experiences in the domain of life and art are singular and more ephemeral. The moral forces that drive a character in a novel cannot be easily ordered and classified. (CAUWER, 2012, p. 123)

O problema, para Musil, é que o indivíduo moderno teria se perdido, ao não ter mais a capacidade de encontrar uma maneira de relacionar essas duas dimensões. Como é possível que ele tenha se deixado "cindir" dessa maneira? (CAUWER, 2012). Esse seria um traço de seu tempo. O seu esforço, portanto, consiste em aproximar essas duas esferas, e a forma privilegiada que ele elegeu para realizar essa tarefa foi a literária, associada ao ensaio: "[...] a tarefa central da literatura consistia na mediação entre as esferas do sentimento e da razão (*Ratio* e *Seele* são termos frequentes em seus escritos)" (CASTRO, 2011a, p. 111). Para Cauwer (2012), Musil quer combinar organização e alma, integrar esses dois mundos num todo coerente, mas de uma forma distinta das tentativas predominantes que ele enxergava a seu redor, muitas vezes simplificadoras: "He did see a lot of potential in the prevailing debates, but they needed to be displaced from the rigid forms they were caught up in" (CAUWER, 2012, p. 271). Musil não pretende trocar a potência de uma possível articulação dinâmica entre as duas esferas por uma "unificação" qualquer. Ainda segundo esse estudioso da obra musiliana, trata-se de procurar uma "forma de precisão ou economia que não restrinja possibilidades para novas ideias", que não "neutralize" a potência crítica e criadora do *nicht-ratioid*. Foi isso o que fez Musil não buscar a precisão e a objetividade no âmbito da ciência ou da filosofia:

> Para ele, as ciências da época, incluindo a filosofia, que se tornava cada vez mais sistemática, não pareciam oferecer uma proposta de transformação do estágio de alienação e apatia que predominava na Europa de então. O processo pelo qual a razão deve seu sucesso acarretou desenvolvimento desigual das faculdades do espírito, cujo resultado visível reside numa forma equivocada de lidar com o sentimento. Seria necessário estabelecer um ponto de contato entre o intelecto e o sentimento e, desta forma, atingir uma reflexão sobre os fenômenos que não excluísse a esfera subjetiva. (CASTRO, 2011a, p. 9)

Essa desconfiança chega a ser explicitamente elaborada em *O homem sem qualidades*, em uma descrição do narrador sobre o porquê Ulrich acabou não se inclinando para a filosofia, não se sentindo atraído por ela.

> Mas foi exatamente nos anos que o deviam ter estimulado, que lhe aconteceu algo singular. Ele não era filósofo. Filósofos são déspotas que não dispõem de nenhum exército, por isso submetem o mundo todo encerrando-o num sistema. Provavelmente por isso, nos tempos dos tiranos houve grandes filósofos, enquanto nos tempos de civilização mais avançada e democrática não se consegue produzir nenhuma filosofia convincente; pelo menos isso se deduz das lamentações que se ouvem a respeito. Por isso, hoje se fala tanto em filosofia, que só em armazéns ainda se pode comprar alguma coisa sem

> filosofia de vida, mas ao mesmo tempo reina desconfiança em relação às grandes filosofias. Simplesmente as consideramos impossíveis, e Ulrich não estava livre disso; sim, baseado em suas experiências científicas, até ironizava um pouco a Filosofia. Era isso que orientava seu comportamento, de modo que tudo o que via o levava à reflexão, mas, ao mesmo tempo, ele tinha receio de pensar demais. Era outro, porém, o fator determinante de seu comportamento. (MUSIL, 2006, p. 280)

Ele criticava, assim, duas atitudes opostas, mas muito típicas desse intervalo, consideradas excessivamente simplistas: a da rejeição ora de um, ora de outro desses dois reinos – o que resultava ora um excessivo racionalismo (positivismo, cientificismo etc.), ora num desmedido irracionalismo (esteticismo, misticismo etc.). Simplesmente descartar um dos reinos para valorizar o outro não lhe parecia o caminho adequado. Essas propostas procuravam simplesmente fugir o problema por meio de um fechar de olhos a um dos polos (CAUWER, 2012; CASTRO, 2017, p. 362; 2010, p. 92). Essas tentativas simplificadoras foram alvo de sua crítica mais aguda. O ensaio, portanto, para lidar com esse problema, como uma forma de "caminho do meio", seria o mais adequado.

Se a falta de um caminho capaz de unificar esses reinos, se a separação entre eles está na origem dos problemas enfrentados em sua época (gerando, como consequência, homens sem qualidades próprias, "moralidade petrificada" etc.), a resposta também não estaria em aproximá-los de *qualquer maneira* – "The petrified patterns which always lead people to the same problematic conclusions, without seeing the possibility for other routes, had to be opened up to instigate an increased sense of possibility" (CAUWER, 2012, p. 129) –, mas de um *modo específico*, que é traduzido no seu projeto crítico-utópico e no qual o ensaísmo e suas potencialidades possuem grande centralidade.

Com relação a outras propostas do período, não teria sido precisamente esse o mesmo esforço de alguns de seus contemporâneos? O que a psicanálise e a filosofia nietzschiana perseguiram, afinal? Não buscaram descrições, termos e explicações mais precisas para os fenômenos, por assim dizer, do *nicht-ratioid*: o universo fluido e indefinido das emoções, da moral, das pulsões e sentimentos? Freud não teria feito um diagnóstico análogo ao de Musil, ao entender que a dissociação entre esses dois "reinos" explicaria o *mal estar da civilização*? O *equilíbrio* das funções psíquicas – no plano do *ego* – não seria a expressão de uma harmônica articulação entre os âmbitos do inconsciente, da sexualidade, das pulsões e das emoções – o *id* e o do racional, das elaborações e pressões coletivas, conscientes – o superego? Ele não se dedicou a ensaiar uma linguagem mais adequada, mais precisa, que desse conta dos processos

do *id*, a dimensão do inconsciente, considerando que a ciência médica de seu tempo não lhe oferecia métodos e conceitos para tal? Não seria essa ausência o que estimulou Freud a "experimentar" um novo método, uma nova perspectiva, uma nova linguagem, criando as bases da e elaborando a psicanálise, buscando uma maior "precisão"? Lembremos que a professora Kathrin Rosenfield se refere a Musil, em um de seus artigos, como um "psicanalista contra a vontade", devido suspeitas do autor austríaco contra a psicanálise (ROSENFIELD, 2012).

E na filosofia? Seria possível observar uma problemática análoga em Nietzsche? A sua profunda desconfiança diante de Sócrates, que pretendia racionalizar tudo, neutralizando a força e a espontaneidade do espírito dionisíaco, se assemelharia à desconfiança de Musil diante das propostas vigentes de organização violenta do *nicht-ratioid*? Esse mesmo esforço de articulação não encontraria interessantes ressonâncias nos conceitos nietzschianos de *apolíneo* e *dionisíaco*, o primeiro indicando a "tentativa de expressar o sentido das coisas na medida da moderação, explicitando-se em figuras equilibradas e límpidas" (REALE; ANTISERI, 2006, p. 27) e o segundo apontando "a força instintiva, a saúde, a embriaguez criativa, a paixão sensual" (REALE; ANTISERI, 2006, p. 27)? Não seria a arte a expressão de uma tensão produtiva, de uma articulação, entre esses dois polos? Por fim, não teria sido a condição predominante de uma filosofia ainda fortemente positivista o que provocou Nietzsche a abandonar a linguagem convencional do tratado filosófico e a exercer uma filosofia ensaística e aforística, com a presença de figuras típicas da literatura – metáforas, metonímias etc.? Lembremos que Nietzsche é uma das mais importantes influências na obra de Musil. É o segundo autor numericamente mais citado, perdendo apenas para Goethe.

Sem oferecer respostas cabais para todos os questionamentos e reflexões acima levantados, desejei apenas levantar algumas indagações sobre como a presença do problema da precisão talvez possa ser vista como um traço mais geral daquele momento, alcançando não apenas a literatura, mas também diversos campos da atividade intelectual e espiritual. De qualquer modo, voltando ao tema desta pesquisa, como Musil se inseriria, exatamente, nesse debate? E Pessoa, no *Livro do desassossego*? Qual a relação desses projetos, nessa linha, com o ensaísmo? Desenvolverei, nas páginas seguintes, os pontos e aspectos principais dessas questões na obra de Musil (utopia da exatidão); para, em seguida, fazer o mesmo com *Livro* (autoanálise das sensações). Parte das análises abaixo – como se verá – foi baseada nos estudos, sobretudo, de Cauwer (2012), mas também de outros críticos de Musil e Pessoa.

Utopia da vida exata e o ensaísmo

Vejamos agora como Musil lidou com o problema da precisão: como, exatamente, ele pretendeu articular o domínio do *ratioid* ao do *nicht-ratioid*. O que é, afinal, a *Utopia da vida exata* – como ocorre no *O homem sem qualidades* –, como ela se relaciona com o ensaísmo e, em seguida, com o *Livro do desassossego* de Pessoa? Um bom ponto de partida para desenvolver essas questões é a já descrita crítica musiliana ao abismo entre esses dois "reinos" (CAUWER, 2012). Como cientista de formação, ele é especialmente sensível ao significativo descompasso existente entre o grande avanço e o acurado grau de precisão que as ciências e a linguagem científica alcançaram (a esfera do *ratioid*) – a física e a matemática, em particular – e o quase inconcebível estado de atraso na compreensão do reino da ética, das emoções e dos sentimentos (o *nicht-ratioid*) (CAUWER, 2012). Segundo Musil, apesar do notável desenvolvimento científico, e de a ciência ter sido capaz de alterar profundamente as dinâmicas sociais, acelerar o crescimento econômico e redesenhar o perfil das cidades, ainda predominava um quadro de referência moral ultrapassado, "de mais de dois mil anos de idade" – o cristianismo e seus valores, consubstanciados na ética da caridade, do amor ao próximo, e fixados no Decálogo de Moisés, "escrito" diretamente por Deus (CAUWER, 2012). Qualquer visão da ética como uma série de princípios, um sistema rígido de leis morais (representado pitorescamente nos Dez Mandamentos), era vista com desconfiança por Musil.

Como já citado, o autor austríaco estranha o fato de que, na esfera pessoal, os indivíduos ainda se orientassem por referenciais éticos tão antigos e "ultrapassados", que remontam a um período de grande atraso social e científico. "Não cobiçai a mulher do próximo", "Descansarás ao sétimo dia", "Não cometerás adultério", essas e outras balizas ainda estariam profundamente arraigadas na visão de mundo de sua época, em total "desconexão" com a realidade e as demandas espirituais contemporâneas.

Além disso, ele não critica somente o "conteúdo moral" desse antigo sistema de referência, mas também o absoluto simplismo com que o indivíduo moderno opera a partir dele – aplicando o mais das vezes o binarismo de concluir pela mera conformidade ou não conformidade de um caso em relação a uma norma, rejeitando a complexidade de uma gama enorme de situações possíveis (CAUWER, 2012). O trecho abaixo, retirado de *O homem sem qualidades*, dá imagens muito vivas de quem seriam esses "tipos":

> [...] todas as pessoas vivas da vida, que julgariam impossível usar um automóvel com mais de cinco anos ou mandar tratar uma doença segundo princípios de dez

> anos atrás; todas as que além disso dedicam seu tempo integral, voluntária ou involuntariamente, ao incentivo dessas invenções, e pretendem racionalizar tudo o que está a seu alcance; todas elas deixam a questão da beleza, da justiça, do amor e da fé, em suma: todas as questões da humanidade — enquanto não tenham nelas interesses comerciais — entregues às suas mulheres; e quando essas não são suficientes, entregam-nas a uma subespécie de homens que lhes falam do cálice e da espada da vida em frases milenares, e a quem escutam sem muita atenção, céticas e aborrecidas, sem acreditar em nada, e sem pensar na possibilidade de agir de outra maneira (MUSIL, 2006, p. 275 apud CAUWER, 2012)

Para essas pessoas, tudo nessa esfera da vida já está pronto. O mesmo ocorre no mundo dos sentimentos: há muito "atraso", muita imprecisão, e, ao mesmo tempo, muito já é tido por dado e decidido. Os indivíduos, por exemplo, foram acostumados a se enxergar a partir de emoções que, muitas vezes, podem não lhes dizer, propriamente, respeito – podem não lhes ser pessoais, aplicar-se ao âmago do que são e do que vivem, o mesmo ocorrendo com as qualidades que eles imaginam ser suas próprias. O amor, por exemplo, é ora idealizado, ora fetichizado, ora desprezado em excesso: "O mesmo acontece com o amor, para o qual o ser humano é preparado da maneira mais monstruosa" (MUSIL, 2006, p. 65).

Esse abismo, essa oposição, entre *alma* e *razão* (*Seele* e *Ratio*), *sentimento* e *precisão*, é traduzida de várias formas na obra de Musil – *fantasia* e *objetividade*, *amor* e *violência* etc. (CAUWER, 2012). A passagem abaixo representa essas distintas disposições, essas duas "perspectivas", assim como a indesejada ausência de comunicação e contato entre elas:

> Portanto, na verdade existem duas perspectivas, que não apenas combatem uma à outra, mas habitualmente, o que é pior, ficam lado a lado sem trocar palavra, a não ser para se assegurarem mutuamente de que ambas são desejáveis, mas cada uma em seu espaço. Uma contenta-se em ser exata, e prende-se aos fatos; a outra não se contenta com isso, mas contempla sempre o todo, e deduz seus conhecimentos das chamadas grandes verdades eternas. (MUSIL, 2006, p. 275 apud CAWUER, 2012)

Mas retornemos às perguntais iniciais. Como Musil pretendeu articular esses dois mundos? Como ele os combinou? A resposta, aqui, mais uma vez, está relacionada ao *ensaio*[1]. No seu texto "Sobre o ensaio", essas questões são abordadas de forma direta, pois "O ensaio fica entre essas duas áreas. Ele toma sua forma e método da ciência e sua matéria, da arte" (MUSIL, 1990, p. 48, tradução nossa) – vários outros pesquisadores analisaram esse trecho (CAUWER, 2012; CASTRO, 2010). Sobre esse texto, vale a pena recorrer, mais uma vez, às

[1] No conjunto, ele se associa ao todo de seu projeto utópico, o que ficará claro quando concluída a leitura da "última" utopia, trabalhada na Seção 5.

palavras do pesquisador Stijn de Cauwer (2012): "A sua abordagem é incomum no sentido de que ele era um escritor que recebeu sólido treinamento como matemático e cientista e também profundamente versado em filosofia – e a forma do ensaio lhe ofereceu um lugar congenial no qual ele poderia juntar essas áreas e problemas, confrontando-os". Maurice Blanchot, ainda, complementa: "Como Valéry e como Broch, ele tirou do uso das ciências, e sobretudo da matemática, um ideal de precisão cuja ausência, a seu ver, torna as obras literárias vãs e dificilmente suportáveis" (BLANCHOT, 2003, p. 106). No texto de Musil, de qualquer modo, esses dois "campos" são mais uma vez descritos:

> Descrição do campo: de um lado há o domínio da epistemologia, a ciência do conhecimento. De outro, o domínio da vida e da arte. [...] [o primeiro domínio] é governado pelo critério da verdade. É um critério objetivo; e isso está na natureza do domínio. Há verdades matemáticas e lógicas. Há fatos e combinações de fatos que são geralmente válidos. Que são sistemáticos de acordo com essas leis [...] E há áreas que não admitem esse tipo de ordem [...] [o que] pode ser dito das experiências por que passamos em momentos não usuais como o amor, uma raiva fora do comum, ou qualquer outra relação não habitual com pessoas e coisas (MUSIL, 1990, p. 48, tradução nossa).

O ensaio seria então justamente a forma capaz de articular essas duas esferas, conferir-lhes uma determinada ordem, ainda que não uma de cunho geral e impessoal (CAUWER, 2012). A sua definição valoriza justamente a precisão possível *propiciada pelo ensaísmo*, e não a sua "falha", o fato de ele não garantir o mesmo universalismo e tipo de precisão viabilizado pela ciência: "O ensaio é o que fica de fora de um domínio no qual se pode trabalhar com precisão... *Ou: é a forma mais precisa possível em um domínio no qual não se pode trabalhar com precisão*. Eu tentarei demonstrar o segundo caso" (MUSIL, 1990, p. 49, grifo nosso). É nesse sentido, ainda, segundo Bense, que o ensaio "respira o ar da mais estrita precisão, mas, ao fim e ao cabo, é apenas criptorracional" (BENSE, 2014). A pesquisadora Érica Gonçalves (2011a, p. 112) descreveu essas relações com grande acurácia:

> O ensaísmo será o movimento do espírito que permite que a reflexão se desloque da ordem objetiva para a subjetiva, conservando, contudo, seu viés crítico-analítico. Essa "utopia da exatidão", que Musil desenvolve no romance, ao lado da do ensaísmo, é a garantia de que a reflexão ensaística não cairá na pura abstração nem desenvolverá um pendor para o irracionalismo. O intelecto representa, para o espírito, uma garantia de rigor que só poderá beneficiar a vida se esta não estiver reclusa a um dos domínios.

Nos termos de Lukács, seria possível exprimir essa mesma ideia da seguinte maneira: de um lado, o plano formal é fundamentalmente constitutivo da expressão ensaística, o que o

aproxima da arte e da literatura; de outro, o ensaio é uma "indagação direta da vida" de cunho intelectual, o que o aproxima, ao mesmo tempo, da ciência, da filosofia e da razão. Essa condição única do ensaio – híbrida, mediadora – é o que garante um tipo de abordagem e de atitude diante do *nicht-ratioid* capaz de trazer para essa esfera a mencionada dimensão de precisão. Para Lukács, é o seu aspecto *formal*, portanto, estético, o que lhe garante essa potência, pois somente "a crítica e a arte" são capazes de vazar a vida em uma determinada forma. Logo, é a abordagem específica permitida pelo ensaio é o que fundamenta e viabiliza as explorações estéticas, epistemológicas e éticas do projeto crítico-utópico de Musil como um todo, cumprindo papéis específicos em cada uma de suas utopias, em particular.

Já vimos que, em uma de suas funções, as utopias são sugeridas, no romance, como terapias (CAUWER, 2012). E aqui chego ao cerne desta seção: a *utopia da vida exata*. Seus elementos e sentido são desenvolvidos no Capítulo 61, intitulado, justamente, "O ideal dos três tratados ou a utopia da vida exata". Todo o capítulo assume a forma de uma acurada reflexão ensaística, com pouquíssimos elementos narrativos e descritivos. O que seria, então, essa utopia? Como ela se relaciona com o caráter estético do ensaísmo e de que maneira a questão da precisão é nela desenvolvida e equacionada?

Uma 1) forma possível de compreender o que é a utopia da vida exata, talvez a mais simples delas, se relaciona com uma consequência específica do esforço de trazer a objetividade e a precisão para o reino da alma, da moral e dos sentimentos: trata-se de uma ação de cunho profilático, com fins de diagnóstico. A busca por precisão, em primeiro lugar, possui um caráter crítico e questionador importante. Na medida em que o desejo de precisão se volta para realidades e fenômenos já consolidados, novos elementos, paradoxos e lacunas antes tidos por inexistentes simplesmente se descortinam e podem vir à tona. Novas compreensões se desenham, portanto, a partir das novas "configurações" viabilizadas pelo ensaio. Em outras palavras, a busca por precisão é, também, desestabilizadora, e tem a possibilidade tanto de problematizar algo já dado como de redefinir termos e condições novos.

Em um mundo no qual o ser humano se tornara uma "massa moldável", como já foi comentado, pelo mundo externo a ele, um mundo repleto de sentimentos para os quais em geral se é tão mal preparado, o ato de refletir com clareza, com precisão, sobre as questões da alma, tentar compreender os contornos e os "bastidores" das próprias decisões e emoções – não de uma ótica impessoal e instrumental, por meio de esquemas e leis gerais, mas de uma perspectiva única, que compreenda o individual –, e examinar os fenômenos e processos

do *nicht-ratioid* com escrutínio, liberdade metodológica e objetividade; esforçar-se, enfim, por analisar os próprios sentimentos e disposições pessoais (ensaisticamente, mais ou menos como Montaigne o fez) funciona como um *diagnóstico*: pois a clarificação e a nitidez resultantes desse processo amplificam a autoconsciência e possibilitam a identificação de aspectos e traços antes desconhecidos. Tal exercício funciona, também, como uma espécie de *profilaxia*, pois o indivíduo emerge dessa autoinvestigação com novas percepções, que modificam a sua visão e mesmo a sua personalidade, prevenindo-o da massificação. Como afirma, mais uma vez, a pesquisadora Érica Gonçalves (2011a, p. 115): "[...] o que aproxima o ensaio do conhecimento é o esforço do intelecto em articular o sentimento, fazer dele objeto de uma experiência comunicável". O próprio Musil, além disso, teria escrito em um ensaio de 1922:

> Não se trata de outra coisa a não ser de um mal-entendido, uma confusão entre entendimento [*Verstand*] e alma. Não é que tenhamos muito entendimento e pouca alma, mas que tenhamos pouco entendimento nas questões da alma, [...] não agimos nem pensamos acerca do nosso eu". (MUSIL apud CASTRO, 2011a, p. 115-116)

Deve-se ressaltar e conferir especial atenção ao ato de *buscar* a exatidão – não confundir esse gesto como mero princípio de representação do realismo. Ou seja, trata-se de procurar e *ensaiar* caminhos e possibilidades mais precisas de percepção e análise. Buscar a exatidão é, também, explorar formas de inteligibilidade ainda não disponíveis, categorias, ainda que flexíveis e não universais, que deem conta das novas demandas da modernidade: "*In his essays* [de Musil], *concepts operate as variable functional relationships, not as fixed entities*" (FANTA, 2007, p. 382). Significa, em última instância, o desenvolvimento de uma compreensão mais apurada, mais profunda e atilada das qualidades, dos sentimentos e das supostas "verdades" que moldam o indivíduo.

Nesse sentido, a obra de Musil é especialmente marcada por longas descrições, minuciosamente trabalhadas – às quais se mesclam imagens e metáforas de inigualável valor poético –, de sentimentos, emoções e estados de espírito os mais diversos, inclusive os que são quase imperceptíveis, de tão sutis. Ele tinha uma verdadeira obsessão por essa prática, a ponto de ter abandonado uma paixão nascente apenas para descrever o sentimento naquele exato estado em que se encontrava – com fins literários, "em nome da literatura", por assim dizer (PAYNE et al, 2007). São diversas as passagens de sua obra que indicam esse cuidado incomum

com o "emblema" da exatidão – no sentido específico aqui levantado –, na descrição de estados de espírito e impressões.

Uma outra compreensão 2) da questão da precisão pode ser exprimida nos termos do próprio Musil, tal como aparecem Capítulo 61 de *O homem sem qualidades*, intitulado "A utopia da vida exata ou ideal dos três tratados". A estrutura básica da exposição – o roteiro – de alguns dos próximos pontos foi inspirada nos estudos de Stijn de Cauwer (2012), à qual acrescentei outros comentários, perspectivas, dados e informações. O trecho abaixo do romance contém os principais conceitos e o argumento inicial dessa noção tão importante para o projeto literário musiliano, a de Utopia da vida exata:

> Essa *postura mental tão arguta quanto ao que está próximo e tão cega para o todo* tem sua mais importante expressão num ideal que se poderia chamar ideal da obra de uma vida que não conste de mais de três tratados. Há atividades intelectuais em que não são os grandes livros que fazem o orgulho de um homem, mas os pequenos tratados. Se, por exemplo, alguém descobrisse que em circunstâncias ainda não observadas as pedras podem falar, não precisaria senão de poucas páginas para descrever e explicar um fenômeno tão revolucionário. Em contrapartida, sobre as justas concepções morais se podem escrever livros e mais livros, e não se trata apenas de erudição, mas de um método, com o qual nunca conseguimos ter clareza quanto às questões mais importantes da vida. Poderíamos dividir as atividades humanas segundo a quantidade de palavras de que precisam; quanto mais palavras, tanto pior o caráter das atividades. Todos os conhecimentos através dos quais nossa espécie passou, das roupas de pele de animais até a aviação, não ocupariam, com suas provas acabadas, mais do que uma biblioteca de bolso; mas um armário de livros do tamanho da Terra não bastaria nem de longe para conter todo o resto, sem falar naquela discussão vastíssima que não se realizou com a pena mas com espadas e correntes. *É de se pensar que conduzimos muito irracionalmente nossos assuntos humanos, se não os atacamos conforme a ciência, que teve um progresso tão exemplar.* (MUSIL, 2006, p. 273, grifos nossos)

Analisemos com cuidado alguns pontos do trecho acima. A utopia da vida exata é colocada em termos de uma "postura mental", caracterizada por uma grande argúcia quanto ao que está "próximo" – o pessoal, o subjetivo, o individual, os "conteúdos" da alma, enfim – e por uma espécie de cegueira "diante do geral" – o universal, o impessoal, os "conteúdos da ciência". Em seguida, o narrador divide a atividade intelectual em dois tipos, ou dois grupos: "Poderíamos dividir as atividades humanas segundo a quantidade de palavras de que precisam". Um desses grupos seria caracterizado por ser conciso, preciso e objetivo – relacionado ao "método da ciência" –, e, o outro, pela extensa atividade escrita, pelos livros longos – relacionado "método de abordagem dos temas alma", a moral e os sentimentos. A conclusão é

iluminadora: por que não "cruzar" os métodos e objetos de conhecimento? Abordar, assim, os temas da alma com a objetividade permitida pela ciência. Esse é o horizonte utópico de uma vida exata, ou o "ideal dos três tratados": segundo o qual a "obra de uma vida que não conste de mais de três tratados", ou seja, uma vida que se constituísse e se atravessasse pela concisão e pela precisão. Mas o que isso significa, ainda?

> Era essa realmente a atmosfera e disposição daquela era – uma porção de anos, não décadas – que Ulrich ainda chegou a viver em parte. Naquele tempo pensava-se – mas esse "se" é propositadamente um dado vago; não se poderia dizer quem e quantos pensavam assim; a coisa simplesmente imbuía a atmosfera – que talvez fosse possível viver de maneira exata. Hoje se perguntará o que significa isso. A resposta deve ser que se pode imaginar a obra de uma vida constando de três tratados ou de três poemas ou três ações, nos quais a capacidade pessoal de realização é desenvolvida ao extremo. (MUSIL, 2006, p. 273)

Essa passagem deve ser vista com cuidado. Ser preciso não significa, simplesmente, ser exato. Significa, também, ser preciso – no sentido de certeiro, econômico – nas atitudes, nas ações e nas criações, de modo a buscar "[...] a obra de uma vida [em que] a capacidade pessoal de realização é desenvolvida ao extremo". É nesse sentido que o ensaio se torna fundamental no projeto musiliano – aqui compreendido na sua dupla condição de *forma* e *atitude*, nos termos de Massaud Moisés –, já que ele desempenha o papel de viabilizar essa exatidão por meio do seu hibridismo: "[...] sem prejuízo do sujeito que o examina, o ensaio avizinha-se das ciências e caracteriza-se pelo predomínio da referencialidade ou pelo fato de a metáfora abreviar o seu percurso semântico [...]" (MOISÉS, 1990, p. 232). Mesclando objetividade e subjetividade, o ensaísmo seria a forma privilegiada pela qual a chamada "vida exata" deve ser perseguida. Curiosamente, Moisés também enxerga no ensaio um atributo que "casa" perfeitamente com a noção de realização existencial, nos termos propostos por Musil – Massaud chama, no seu próprio texto, de "maturidade":

> Repassado de serenidade, o ensaio é obra da maturidade, também, no sentido de plenitude intelectual e existencial [...] Sucede, no entanto, que serenidade não é sinônimo de frieza. Ao contrário pressupõe o conhecimento da temperatura *exata* dos problemas e das situações existenciais. (MOISÉS, 1990, p. 231, grifos nossos).

Vimos que o caráter híbrido do ensaio é descrito como um de suas características centrais por diversos pensadores da forma, especialmente a "tríade" Lukács, Adorno e Bense, cujas ideias principais já puderam ser analisadas na Seção 2. A ideia básica que subjaz a essa "vantagem" crítica da forma ensaística é a de que ele é o "caminho" mais promissor para

transitar entre os reinos da razão e do sentimento. Também quanto a esse ponto a pesquisadora Érica Gonçalves (2011a, p. 112) comenta em seu ensaio: "Nesse sentido, a exatidão das ciências deveria ser transferida para o domínio do sentimento, num modelo antropológico em que os assuntos da existência seriam abordados da mesma forma pela qual as ciências da natureza analisam seus fenômenos [...]". A análise dos demais trechos do ensaio, contudo, apontam, ainda, outras questões importantes:

> *Portanto, seria mais ou menos o mesmo que calar quando nada se tem a dizer; fazer só o necessário, quando não se tem nada de especial a cumprir; e, mais importante, permanecer impassível onde não se puder ter a sensação indescritível de abrir os braços e ser levado pelos ares por uma onda de criatividade!* Há de se notar que com isso teria de cessar a maior parte de nossa vida espiritual, mas talvez não fosse um prejuízo tão doloroso. A tese de que a grande quantidade de sabão produz grande limpeza não precisa valer para a moral, onde é mais correta a idéia de que uma excessiva mania de limpeza indica um interior não muito limpo. Seria útil limitar ao máximo o gasto moral que, seja de que natureza for, acompanha toda a ação, e contentar-se em ser moral apenas nos casos de exceção, em que é preciso; mas no resto pensar em sua própria ação apenas como se pensa na padronização necessária de lápis ou parafusos. Não aconteceriam muitas coisas boas, mas algumas seriam melhores; não sobraria talento, apenas gênio; desapareceriam do quadro da vida as cópias desbotadas, nascidas de uma pálida semelhança entre ações e virtudes; e em seu lugar apareceria sua embriagadora unidade na santidade. Numa palavra, sobraria, de cada quintal de moral, um miligrama de essência, da qual até um milionésimo de grama nos daria uma felicidade mágica. (MUSIL, 2006, p. 273, grifos nossos)

Trata-se de saber se é possível *transitar* no mundo das pulsões e sentimentos com algum possível controle, a fim de permitir ao indivíduo a possibilidade de renovação de sua vida ética – como que uma forma de "consciência superior", ao menos no sentido de não "moldável" ou determinada pelas condições exteriores, como já citado antes nesta pesquisa. Mas qual seria, enfim, o *éthos* que decorre de uma constante busca por aperfeiçoamento, no sentido uma permanente e cada vez mais refinada precisão? No trecho acima destacado, essa questão é levantada de forma direta: não se trata apenas de precisão no sentido descritivo, mas também no sentido de "cirúrgico", certeiro, como já disse. Na leitura de Cauwer (2012), desdobrada, em mais detalhes, abaixo, os períodos da frase podem ser associados às dimensões epistemológica, ética e estética da experiência humana:

- "*ficar em silêncio quando não se tem nada a dizer*", fórmula consagrada da filosofia analítica, remete de fato a Wittgenstein (CAUWER, 2012). Há algo de conciso – e, portanto, preciso – no ato deliberado de ficar em silêncio. Não se ter nada a dizer

envolve a percepção de que há problemas dos quais a filosofia não dá conta. Wittgenstein redefine o campo dos temas e problemas passíveis de serem objeto de reflexão filosófica. Com base na noção de que os problemas filosóficos são basicamente problemas da linguagem, o melhor a se fazer é se "calar" diante das questões que ultrapassam esse limite – questões essas que mobilizaram a filosofia por séculos. O ato de "nada dizer" deve ser visto, portanto, como um sinal de cautela metodológica, uma reserva digna. É melhor ficar calado do que sair por aí a dizer frases sem sentido, sobre questões que não poderão nunca ser rigorosamente resolvidas. Ou se tem algo a dizer, no sentido wittgensteiniano, ou o que há a ser dito não pode ser considerado filosoficamente válido. Em outras palavras, não há nada a ser dito, ao menos nada que seja realmente válido. Esta seria a dimensão epistemológica da busca pela precisão.

- "*fazer apenas o necessário, quando não se tem nada de especial a ser feito*" é o correspondente ético da busca pela precisão. Ou se age à maneira de uma nietzschiana entrega a si mesmo, de modo que cada conduta só seja tomada se for digna de ecoar e "retornar eternamente"; ou o melhor a ser feito é simplesmente permanecer quieto, inativo. Ou a ação é precisa, no sentido de que o indivíduo mergulha cada vez mais em si mesmo, corresponde a si mesmo na ação – ele deve atender exatamente a quem ele é e apenas a isso –, ou não se deve fazer nada.

- Já "*permanecer indiferente, a não ser que se tenha aquela sensação inefável de abrir os braços, deixar-se levar numa onda de criação*" seria o correspondente estético dessa busca. Também no ato de "criação" deve-se ser certeiro, preciso. Não se deve criar nem menos, nem mais do que está à exata estatura da própria individualidade. A genuinidade da criação estética depende diretamente da autenticidade do gesto criativo, ou seja, de ele corresponder precisamente ao verdadeiro "eu".

A exatidão de "agir" e de "ser" (CAUWER, 2012) compreendem esse desejo constante por uma progressiva e cada vez mais aperfeiçoada precisão quando se trata de entender o *nicht-ratioid*: "A exatidão como comportamento humano pede *ação* e o *ser* exatos. Pede ação e o ser no sentido de uma exigência máxima" (MUSIL, 2006, p. 274 apud CAUWER, 2012). Naturalmente, tal esforço está fadado a não se realizar completamente. A noção original de utopia, como se sabe, pressupõe certa intangibilidade das metas e objetivos nela implicados.

Acontece que Musil recupera a força crítica da utopia ao considerá-la uma possibilidade. Assim como o "senso de possibilidade" – a ser abordado na Seção 4 –, também relacionado, em sua obra, ao ensaísmo, a "imaginação utópica" entrevê, enfim, possibilidades, e não impossibilidades. Na medida em que utopias são possibilidades, elas se abrem para a permanente exploração de novas ideias. Isso é abordado no trecho abaixo – tema que também foi discutido por Érica Gonçalves (2017) e vários outros:

> Vão objetar que isso é utopia! Certamente é. Utopias significam mais ou menos o mesmo que possibilidades; o fato de a possibilidade não ser realidade significa que as circunstâncias com as quais se entrelaça atualmente a impedem de se tornar real, caso contrário ela seria apenas uma impossibilidade; se a soltarmos dessas amarras, e permitirmos que se desenvolva, surgirá a utopia. É semelhante ao que acontece quando um pesquisador vê a mudança de um elemento num fenômeno complexo, e tira disso suas conclusões; utopia é a experiência na qual se observa a possível modificação de um elemento, e os efeitos que isso causa no fenômeno complexo que chamamos vida. Se o elemento observado é a própria exatidão, nós a destacamos e deixamos que se desenvolva, *contemplamo-la como hábito de pensamento e postura de vida*, e deixamos que exerça sua força exemplar sobre tudo que toca; e chegaremos a uma pessoa na qual se realiza uma paradoxal ligação entre exatidão e indeterminação. Ela possuirá aquele insubornável sangue-frio intencional que é o caráter da exatidão; mas além dessa qualidade, tudo o mais é indeterminado. As relações internas sólidas, garantidas por uma moral, têm pouco valor para um homem cuja fantasia anseia por mudanças; *e quando a exigência de realização exata e suprema se transfere do terreno intelectual para o das paixões, vê-se completamente, como dissemos, um resultado singular: as paixões desaparecem, e surge em seu lugar uma bondade semelhante ao fogo original.* (MUSIL, 2006, p. 273-274, grifos nossos)

No trecho acima, em primeiro lugar, vale enfatizar que a exatidão deve ser vista como um "hábito de pensamento e postura de vida". Além disso, como utopia, se ela finalmente se livrar das condições que a impedem de se tornar uma realidade, então ela finalmente "se transfere do terreno intelectual para o das paixões", com o que se alcançaria a almejada articulação entre sentimento e pensamento (CASTRO, 2011a). Essa nova "moral" alcançada estaria sempre aberta para modificações e rearranjos, de modo que os próprios termos da busca iniciada podem se alterar "no caminho". Tal flexibilidade lastreia o grande potencial de renovação e de exploração do pensamento utópico. As consequências disso não poderiam ser simplesmente prescritas: a utopia da exatidão objetiva a realização individualmente considerada – não um projeto coletivo – a despeito das resistências e obstáculos externos:

> Isso é a utopia da exatidão. Não saberemos como esse homem passará o seu dia, já que não pode ficar o tempo todo flutuando no ato da criação, e ele terá talvez sacrificado o fogo doméstico das limitadas em troca de labaredas imaginárias. Mas esse homem exato existe hoje em dia! Como homem dentro do homem, ele vive não só no pesquisador, mas no comerciante, no organizador, no esportista, no técnico, embora por enquanto apenas naquelas

> principais atividades do dia que não consideram sua vida, mas sua profissão. Pois quem encara tudo tão radical e imparcialmente tem um grande medo de ser radical consigo mesmo; e certamente consideraria a utopia de si próprio uma tentativa imoral contra uma pessoa de ocupação séria. (MUSIL, 2006, p. 274)

> Por isso Ulrich sempre fora muito solitário nessa sua indagação: devia adequar todas as suas realizações àquele grupo mais forte de realizações interiores ou não? Em outras palavras: poderemos encontrar sentido e objetivo naquilo que nos acontece e aconteceu? (MUSIL, 2006, p. 274)

Essa pergunta é a chave da Utopia da vida exata, e a resposta para ela envolve toda a gama de sentidos do ato de buscar a *exatidão*. Ela contém, além disso, o significado pleno da busca pela precisão valorizada no romance. A dimensão ética dessa procura se expressa na esfera moral e existencial: deve-se sempre agir e viver de modo a sermos *precisamente* quem somos.

A certa altura, Musil faz uma distinção muito importante entre dois tipos de precisão. O objetivo é claramente o de expurgar as conotações limitadoras e instrumentalizantes que o termo pode vir a adquirir a depender do contexto em que é utilizado. Ele discrimina então dois tipos de precisão, a chamada *precisão imaginária* e a *precisão pedante* (MUSIL apud CAUWER, 2012). Enquanto a primeira "se atém aos fatos "– trata-se da "capacidade imaginar possibilidades ainda não realizadas, mas que poderiam ganhar forma no mundo real" -, a segunda se atém a "constructos imaginários" – ou seja, não possui a preocupação com imaginar possibilidades em termos de sua possibilidade de concretização (MUSIL apud CAUWER, 2012, p. 116). *Precisão imaginária* ou *precisão imaginativa*, portanto, é a capacidade de imaginar possibilidades que poderiam tomar forma e realizar-se. Mais uma vez, o ensaio pode ser associado, aqui, à imaginação como categoria crítica do espírito. Nos termos de Bense, ao mencionar que o ensaio produz "configurações" possíveis e não, simplesmente, "conhecimento puro", situa o ensaísta essencialmente como um "imaginador":

> A configuração é também uma categoria da teoria do conhecimento, uma categoria a que não se chega por via dedutiva e axiomática, mas tão somente por meio dessa combinatória literária que substitui o conhecimento puro pela imaginação. (BENSE, 2014)

Outra passagem de *O homem sem qualidades* que trata desse assunto está no Capítulo 116, intitulado "As duas árvores da vida e a exigência de um secretariado-geral da exatidão e da alma". Em uma reunião de grande importância para manter vivo o fogo da Ação Paralela, Ulrich propõe ao Conde Leinsdorf, com um misto de brincadeira, ironia e seriedade, que a única alternativa válida para os problemas enfrentados naquele momento seria a criação de um

Secretariado Geral da Exatidão e da Alma. O que seria esse secretariado? Abaixo, o trecho do romance no qual esse episódio é narrado:

> O Conde Leinsdorf, a quem o silêncio que se instaurara fez recordar os deveres de um político realista, disse, em tom de exortação:
> — Então, o que vamos fazer? Temos que fazer, ao menos provisoriamente, alguma coisa decisiva, para evitar perigos para a nossa Ação!
> Ulrich fez então uma tentativa absurda.
> *— Alteza — disse ele —, há uma única tarefa para a Ação Paralela: dar início a um inventário intelectual geral! Temos que fazer mais ou menos o que teríamos que fazer se em 1918 começasse o Juízo Final, com respectivo encerramento do velho espírito, e começo de outro, mais elevado. Funde, em nome de Sua Majestade, um Secretariado Terreno da Precisão e da Alma; antes disso, todas as outras tarefas serão insolúveis ou simplesmente aparentes! — E Ulrich acrescentou algo do que ocupara seus pensamentos nos minutos de introspecção.*
> Enquanto falava, pareceu-lhe que não apenas os olhos dos outros saltavam das órbitas, mas que, de tanta surpresa, seus corpos se levantavam dos assentos; esperava-se que, depois do dono da casa, ele quisesse agora contar uma anedota, mas como a anedota não veio, lá estava ele sentado como uma criança entre torres inclinadas que contemplavam, um pouco ofendidas, sua brincadeira pueril.
> Só o Conde Leinsdorf fez uma cara amável.
> — Está tudo muito certo — disse ele, espantado —, mas temos o dever de passar além das alusões e encontrar algo de verdadeiro; e que fizeram a cultura e a propriedade? Deixaram-nos inteiramente na mão!
> Arnheim pensou dever evitar que o aristocrata caísse nas brincadeiras de Ulrich.
> — Nosso amigo é perseguido por uma idéia determinada — explicou. — Pensa que há uma espécie de produção sintética da verdadeira vida, assim como se podem produzir borracha ou nitrogênio sintético. Mas o espírito humano — e virou-se para Ulrich com seu mais perfeito sorriso de cavalheiro — infelizmente sofre de uma limitação: suas formas de vida não se deixam criar como ratos de laboratório; pelo contrário, um grande celeiro basta quando muito para sustentar algumas famílias de camundongos! — Ele desculpou-se com os outros por essa comparação audaciosa, mas estava satisfeito com ela, pois o tom agrícola e feudal combinava com o Conde Leinsdorf, expressando ao mesmo tempo a diferença entre pensamentos responsáveis e irresponsáveis pela execução prática. (MUSIL, 2006, p. 634-635)

Leinsdorf e Arnheim automaticamente desautorizam a ironizam a proposta de Ulrich como vinda de alguém que não tem "responsabilidades reais" na vida. Na visão de Ulrich, pelo contrário, antes de uma iniciativa como a da Ação Paralela – embora ele não seja insciente da sua aplicabilidade prática da sua ideia – "[...] todas as outras tarefas serão insolúveis ou simplesmente aparentes [...]". Ou seja, na sua visão, somente a busca pela exatidão daria conta de encontrar uma solução válida e duradoura para os problemas enfrentados pelo seu tempo, o que todos da Ação Paralela eram simplesmente incapazes de enxergar. Ulrich, como Musil, também deseja assumir uma atitude construtiva, mas num sentido muito diferente do de Arnheim – que é como o seu polo oposto no romance: e exprime-se em termos de uma

racionalização de tudo. Mas essa questão já suficientemente explorada. Passemos, agora, a analisar como Pessoa lidou com esses problemas.

A "ciência das sensações" soariana e o *ensaio*

Como Pessoa lidou com a questão da precisão? Como Soares articula, nas suas "confissões", os reinos da razão e do sentimento? Como essa maneira se relaciona com a Utopia da vida exata musiliana? Veremos que, além de ser possível identificar essa problemática na obra pessoana como um todo e, especialmente, no *Livro do desassossego*, Soares equaciona essa articulação de modo semelhante ao de Musil, pensando a partir de dois planos fundamentais: o das "sensações e da alma", de um lado, e o da "natureza", de outro. Também será possível verificar como a estratégia soariana se realiza por meio das possibilidades expressivas da forma ensaística.

Mas antes de discorrer propriamente sobre essas e outras questões, considero importante mencionar, já agora, que Fernando Pessoa, embora não tivesse uma formação em alguma área técnica ou fosse um cientista treinado, como é o caso de Musil, interessava-se bastante pela ciência:

> O interesse pelos avanços da ciência do novo século é acompanhado bem de perto por Pessoa. Em sua biblioteca constam vários livros de ciência e um crítico eminente, Jorge de Sena, apontou que Pessoa teria sido o primeiro a escrever em português sobre as descobertas einsteinianas na física. E há até o caso em que a relação entre Pessoa e Einstein seja tomado de forma tão estreita, como o fez Kenneth Krabbenhoft, que procura as provas na biblioteca do próprio Pessoa, com suas anotações nas margens dos livros, para tentar consolidar a sua tese de que o relativismo einsteiniano foi a matriz epistemológica da criação dos heterônimos. (BEZERRA, 2008, p. 41)

O interesse de Pessoa pelas questões relacionadas à ciência e aos métodos de análise, racionais e mais rigorosos, por ela viabilizadas se expressou de várias maneiras em toda a sua obra. "Pessoa é um poeta cerebral" (BEZERRA, 2008, p. 59), e a questão de uma abordagem mais precisa, de uma conciliação entre o sensível e o intelectual, de uma mediação possível entre os universos das sensações e da razão, por exemplo, coloca-se como uma preocupação para ele desde a época do Interssecionismo: "Recorrendo ao Interseccionismo, [Pessoa] tenta encontrar a unidade entre a experiência sensível e a inteligência ("o que sente em mim está pensando") entre as dialéticas sinceridade/fingimento, consciência/inconsciência, sentir/pensar (BEZERRA, 2008, p. 59). Como uma das "etapas" de um Sensacionismo que iria, ainda, se "realizar" como projeto – sobre o que discorrerei na Seção 4 –, o Interssecionismo já

contemplava a problemática da elaboração de uma obra – no plano da literatura – que vislumbrasse as fronteiras entre sensação e intelecto, que compreendesse onde um "termina" e o outro "começa", de modo a ser possível articulá-las poeticamente:

> Encontramos no Interseccionismo o processo de realizar o Sensacionismo, na medida em que a intersecção de sensações está em causa e por elas se faz o encontro da sensação com o pensamento. É como se Pessoa elevasse a um outro nível de realidade poética para dar cabo à conciliação dos contraditórios [...] O Interseccionismo, que surge como uma evolução do Paulismo, apresenta-nos o entrecruzamento de planos: intersecção de sensações ou percepções, de realidades físicas e psíquicas, de realidades interiores e exteriores, de sonhos e das paisagens reais, do espiritual e do material, de tempos e de espaços, da horizontalidade com a verticalidade. (BEZERRA, 2008, p. 60)

> O projeto sensacionista de Pessoa coloca a razão como direcionadora das várias emoções que suscitam os diversos fluxos de sensações. É uma complementaridade em que se a razão não estiver como coadjuvante a emoção encarcera-se intransmissível na arte poética. De forma bastante simples e redutora podemos dizer que o conteúdo está para a sensibilidade assim como a forma está para a inteligência. Esta estratégia de dialogia razão/emoção segue parâmetros mais amplos (BEZERRA, 2008, p. 62)

Quanto ao *Livro do desassossego*, especificamente, sabe-se que se trata de uma composição de fragmentos de qualidades e "naturezas" distintas. Além dos aforismos, impressões pessoais, poemas e relatos casuais da "banal" existência de Soares, observa-se também o entrecruzamento de reflexões que transitam entre a "crítica literária, a psicanálise, a política, a estética, a filosofia" – sem contar as análises de cunho científico ou sobre a ciência, com incursões "na biologia, na sociologia e, até mesmo, na economia" (BEZERRA, 2008, p. 10). A ciência, portanto, constitui, como um dos polos de pluralidade de perspectivas – o que também lembra uma marca típica de ensaísmo –, um elemento importante e "presente" na obra.

Soares, contudo, não é um entusiasta acrítico da ciência e de seus avanços – dava-se justo o contrário. Ele também enxergava, na verve quantificadora dos cientistas, não só um falta de sensibilidade superior, mas também uma limitação. Esses "senhores" seriam incapazes de enxergar as "coisas da alma e da consciência" (eu diria, o reino do *nicht-ratioid*) como objeto de interesse, concentrando suas análises apenas no mundo empírico, ou na "natureza" (*ratioid*).

> Os classificadores de coisas, que são aqueles homens de ciência cuja ciência é só classificar, ignoram, em geral, que o classificável é infinito e portanto se não pode classificar. Mas o em que vai meu pasmo é que ignorem a existência de classificáveis incógnitos, coisas da alma e da consciência que estão nos interstícios do conhecimento. (PESSOA, 2011, Trecho 368, p. 198)

Sem se confundir com os cientistas "comuns", ele em vários momentos se enxerga como um pesquisador de uma "ciência atómica da alma" (PESSOA, 2011, Trecho 155, p. 95), que se preocupa com "a análise lenta das sensações". Um elemento presente em boa parte dessas análises e incursões no campo do sentimento, a despeito de sua enorme variedade, pode ser descrito como um substantivo – e indiscutível – "pendor analítico" sobre os diferentes assuntos: as sensações, especialmente.

> De resto, com que posso contar comigo? Uma acuidade horrível das sensações, e a compreensão profunda de estar sentindo... Uma inteligência aguda para me destruir, e um poder de sonho sôfrego de me entreter... Uma vontade morta e uma reflexão que a embala, como a' um filho vivo... [ ] (PESSOA, 2011, Trecho 12, p. 26)

> ... a hiperacuidade não sei se das sensações, se da só expressão delas, ou se, mais propriamente, da inteligência que está entre umas e outra e forma do propósito de exprimir a emoção fictícia que existe só para ser expressa. (Talvez não seja mais em mim que a máquina de revelar quem não sou.) (PESSOA, 2011, Trecho 137, p. 86)

O *Livro do desassossego*, nessa chave, pode ser visto, ele mesmo, como um longo processo de autoanálise e autoinvestigação – o termo autorretrato já foi utilizado por pelo menos um pesquisador da produção pessoana (ORIONE, 2011). Bernardo Soares, o "autor" das páginas do desassossego, mergulha em seus próprios pensamentos, debruça-se sobre si mesmo, sobre seus sentimentos e sensações – o seu próprio "eu", enfim – a fim de se analisar. Ele escreve, por exemplo, no trecho abaixo, sobre a sua familiaridade com a "análise sobrecuriosa das sensações":

> A análise sobrecuriosa das sensações – por vezes das sensações que supomos ter –, a identificação do coração com a paisagem, a revelação anatômica dos nervos todos, o uso do desejo como vontade e da aspiração como pensamento – todas estas coisas me são demasiado familiares para que em outrem me tragam novidade, ou me dêem sossego. Sempre que as sinto, desejaria, exactamente porque as sinto, estar sentindo outra coisa. [ ] (PESSOA, 2011, Trecho 55, p. 46)

É, portanto, a esse conjunto de impressões, sensações e reflexões que o leitor tem acesso, como se de um diário se tratasse – lembremos também que o diário, devido ao objeto (o próprio "eu" do "autor") e à liberdade que lhes são característicos, aproxima-se do ensaio, a ponto de ambos serem lembrados como "formas aparentadas". Para Soares, cada pequeno estímulo ou detalhe, cada acontecimento imprevisto, é um pretexto para que se aprofunde na análise de suas reações; as sensações que, a todo instante, inundam a sua alma – no que também lembra o

"perder-se por aí", a digressão e a liberdade em todas as direções que pode tomar a reflexão ensaística.

> Em mim foi sempre menor a intensidade das sensações que a intensidade da consciência delas. Sofri sempre mais com a consciência de estar sofrendo que com o sofrimento de que tinha consciência.
> A vida das minhas emoções mudou-se, de origem, para as salas do pensamento, e ali vivi sempre mais amplamente o conhecimento emotivo da vida.
> E como o pensamento, quando alberga a emoção, se torna mais exigente que ela, o regime de consciência, em que passei a viver o que sentia, tornava-me mais quotidiana, mais epidérmica, mais titilante a maneira como sentia.
> Criei-me eco e abismo, pensando. Multipliquei-me aprofundando-me. O mais pequeno episódio – uma alteração saindo da luz, a queda enrolada de uma folha seca, a pétala que se despega amarelecida, a voz do outro lado do muro ou os passos de quem a diz juntos aos de quem a deve escutar, o portão entreaberto da quinta velha, o pátio abrindo com um arco das casas aglomeradas ao luar – todas estas coisas, que me não pertencem, prendem-me a meditação sensível com laços de ressonância e de saudade. Em cada uma dessas sensações sou outro, renovome dolorosamente em cada impressão indefinida. Vivo de impressões que me não pertencem, perdulário de renúncias, outro no modo como sou eu. [...] (PESSOA, 2011, Trecho 96, p. 348)

Já se afirmou que a objetividade e o rigor presente em muitas dessas "análises" torna válida a associação da postura de Soares à de um cientista (BEZERRA, 2008). Mas que "ciência" seria essa, exatamente? A *Ciência das sensações*. Esse traço não passou despercebido em outras pesquisas, a ponto de ter sido descrito, até mesmo, com bastante ênfase: "Fernando Pessoa é [...] um pensador com pretensões científicas, ou, dito de outro modo, um artesão de uma nova ciência: a *ciência das sensações*, propondo a dissolução de antinomias num jogo dialógico, mosaico, especular" (BEZERRA, 2008, p. 12, grifo nosso).

Discorrendo simultaneamente sobre temas gerais, impessoais, e sobre suas próprias e "intransferíveis" sensações, Soares teria desenvolvido uma abordagem associável à de uma "metodologia científica": "[...] uma metodologia particular que o poeta desenvolve principalmente em suas considerações sobre doutrina estética, [...] sobretudo os passos que desenvolve em alguns trechos do *Livro do Desassossego*, onde está implícito uma ciência das sensações" (BEZERRA, 2008, p. 12).

> Reduzir a sensação a uma ciência, fazer da análise psicológica um método preciso como um instrumento de micróscopo [sic] - pretensão que ocupa, sede calma, o nexo de vontade da minha vida...
> E entre a sensação e a consciência dela que se passam todas as grandes tragédias da minha vida. Nessa região indeterminada, sombria, de florestas e sons de água toda, neutral até ao ruído das nossas guerras, decorre aquele meu ser cuja visão em vão procuro... (PESSOA, 2011, p. 285)

> O homem de ciência reconhece que a única realidade para si é ele próprio, e o único mundo real o mundo como a sua sensação lho dá. Por isso, em lugar de

> seguir o falso caminho de procurar ajustar as suas sensações às dos outros, fazendo ciência objectiva, procura, antes, conhecer perfeitamente o seu mundo, e a sua personalidade. Nada mais óbjectivo do que os seus sonhos. Nada mais seu do que a sua consciência de si. Sobre essas duas realidades requinta ele a sua ciência. É muito diferente já da ciência dos antigos científicos, que, longe de buscarem as leis da sua própria personalidade e a organização dos seus sonhos, procuravam as leis do "exterior" e a organização daquilo a que chamavam "Natureza". (PESSOA, 2011, p. 286)

Mas se Soares flertou com a ciência das sensações, se ele se enxergou, em algum sentido, como cientista, ele não seria, naturalmente, um cientista comum, mas: "[...] um cientista-artista de uma ciência vindoura [...] um cientista de depois de amanhã, que terá um escrúpulo especial pela sua própria vida interior" (PESSOA apud BEZERRA, 2008, p. 42). Essa disposição científica, objetiva, para os assuntos da alma está presente em vários dos trechos, como o que segue, abaixo – citado, aqui, na íntegra:

> Penso às vezes com um agrado (em *bissecção*) na possibilidade futura de uma geografia da nossa consciência de nós próprios. A meu ver, o historiador futuro das suas próprias sensações poderá talvez reduzir a uma ciência precisa a sua atitude para com a sua consciência da sua própria alma. Por enquanto vamos em princípio nesta arte difícil – arte ainda, química de sensações no seu estado alquímico por ora. Esse cientista de depois de amanhã terá um escrúpulo especial pela sua própria vida interior. Criará de si mesmo o instrumento de precisão para a reduzir a analisada. Não vejo dificuldade essencial em construir um instrumento de precisão, para uso auto-analítico, com aços e bronzes só do pensamento. Refiro-me a aços e bronzes realmente aços e bronzes, mas do espírito. E talvez mesmo assim que ele deva ser construído. Será talvez preciso arranjar a ideia de um instrumento de precisão, materialmente vendo essa ideia, para poder proceder a uma rigorosa análise íntima.
>
> E naturalmente será necessário reduzir também o espírito a uma espécie de matéria real com uma espécie de espaço em que existe. Depende tudo isso do aguçamento extremo das nossas sensações interiores, que, levadas até onde podem ser, sem dúvida revelarão, ou criarão, em nós um espaço real como o espaço que há onde as coisas da matéria estão, e que, aliás, é irreal como coisa. Não sei mesmo se este espaço interior não será apenas uma nova dimensão do outro. Talvez a investigação científica do futuro venha a descobrir que tudo são dimensões do mesmo espaço, nem material nem espiritual por isso. Numa dimensão viveremos corpo; na outra viveremos alma. E há talvez outras dimensões onde vivemos outras coisas igualmente reais de nós. Apraz-me às vezes deixar-me possuir pela meditação inútil do ponto até onde esta investigação pode levar. Talvez se descubra que aquilo a que chamamos Deus, e que tão patentemente está em outro plano que não a lógica e a realidade espacial e temporal, é um nosso modo de existência, uma sensação de nós em outra dimensão do ser. Isto não me parece impossível. Os sonhos também serão talvez ou ainda outra dimensão em que vivemos, ou um cruzamento de duas dimensões; como um corpo vive na altura, na largura e no comprimento, os nossos sonhos, quem sabe, viverão no ideal, no eu e no espaço. No espaço pela sua representação visível; no ideal pela sua apresentação de outro género que a da matéria; no eu pela sua íntima dimensão de nossos. O próprio Eu, o de cada um de nós, é talvez uma dimensão divina. Tudo isto é complexo e a seu tempo, sem dúvida, será determinado. Os sonhadores actuais são talvez os grandes precursores da ciência final do futuro. Não creio, é claro, numa ciência final do futuro. Mas isso nada tem para o caso.

> Faço às vezes metafísicas destas, com a atenção escrupulosa e respeitosa de quem trabalha deveras e faz ciência. Já disse que chega a ser possível que a esteja realmente fazendo. O essencial é eu não me orgulhar muito com isto, dado que o orgulho é prejudicial à exacta imparcialidade da precisão científica. (PESSOA, 2011, Trecho 76, p. 58, grifo nosso)

Dos vários pontos que podem ser destacados do trecho acima, talvez o mais evidente seja valorização geral de uma perspectiva que permita a análise mais "objetiva", precisa, dos assuntos da alma – além de, também, uma curiosa coincidência: Musil descrevia-se, nos diários dos anos de juventude, como "Monsieur le vivisecteur", em referência às "dissecações", ou "vivisseções", que fazia da sua alma e de seus sentimentos (GRILL, 2007, 354). Na leitura aqui sugerida, portanto, a *Ciência das sensações* soariana – mas, também, pessoana, já que pode ser identificada em outros heterônimos – seria um meio fundamental de articulação e entre *Ratio* e *Seele*, entre os reinos da razão e do sentimento; dialogando, assim, com o ensaísmo. Para Pessoa, enfim, "[...] as questões sobre a *realidade da natureza* e sobre *a existência do homem* são inseparáveis e até mesmo orgânicas, fazendo ressonância a [...] uma ciência que é um diálogo entre o homem e a natureza [...]" (BEZERRA, 2008, p. 43). Sugiro, além disso, que o teor do ensaio, como forma híbrida, intermediária, seria, desse modo, a forma privilegiada utilizada por Pessoa para "concretizar" esse intento, "praticar" essa *ciência* – o que explicaria, aliás, o inegável teor ensaístico presente no *Livro*.

> Muitas vezes para me entreter – porque nada entretém como as ciências, ou as coisas com jeito de ciências, usadas futilmente – ponho-me escrupulosamente a estudar o meu psiquismo através da forma como o encaram os outros. Raras vezes é triste o prazer, por vezes doloroso, que esta táctica fútil me causa. Geralmente, procuro estudar a impressão geral que causo nos outros, tirando conclusões. Em geral sou uma criatura com quem os outros simpatizam, com quem simpatizam, mesmo, com um vago e curioso respeito. Mas nenhuma simpatia violenta desperto. Ninguém será nunca comovidamente meu amigo. Por isso tantos me podem respeitar. (PESSOA, 2011, Trecho 77, p. 58)

Sabe-se que Bernardo Soares como que intelectualiza suas emoções (BEZERRA, 2008, p. 60). A dimensão intelectual de sua prosa se manifesta também em um constante processo de (auto)análise, que se volta, especialmente, para as sensações – de que todas as coisas, aliás, inclusive a realidade, são constituídas (sensacionismo). Esse processo contínuo de autoanálise foi identificado por José Gil, para quem, na obra de Pessoa, sempre:

> [...] é preciso analisar as sensações, porque desse modo é possível revelar as mais microscópicas e, portanto, as mais exacerbadas; porque é a melhor forma de as multiplicar, uma vez que cada uma delas contém uma infinidade que é preciso trazer à luz, exteriorizar; porque, ao serem analisadas nesse meio de semi-consciência, segregado pelo estado experimental, as sensações originárias de sentidos diferentes entrecruzam-se naturalmente, o vermelho torna-se agudo, o olfato dota-se de visão – assim se suscitam como que

> metáforas naturais; porque as sensações desdobram um espaço próprio que só pode ser apreendido se o espaço e o tempo normais, macroscópicos, tiverem já deixado de impor a sua dominação – ora a análise, ao decompor os blocos de sensação, desestrutura o espaço euclidiano, fazendo nascer outros espaços, que acompanham as sensações minúsculas, trata-se por fim de testar os processos de abstração das emoções, procurando criar sensações já analisadas. (GIL apud BEZERRA, 2008, p. 48-49).

Vimos na Seção 2 o quanto é característico da forma ensaística a articulação, precisamente, entre a objetividade da ciência e a subjetividade dos conteúdos da alma – essa percepção é quase uma constante nas reflexões sobre o ensaio, e se encontra igualmente presente nas pesquisas desenvolvidas pela "tríade" teórica Lukács, Adorno e Bense. A exposição da "doutrina das sensações", em Soares, é descrita, assim, com um tipo de expressão – e de precisão – muito semelhante à do ensaio, além de formulada como uma ciência.

> É preciso criar a ciência futura das sensações, fundar a objetividade investigando os princípios de método mais adequados. Esta ciência é a ciência do sonho, quer dizer a arte: a arte, mais do que a ciência ou a filosofia, exprime a essência do real. [...] O homem de ciência reconhece que a única realidade para si é ele próprio, e o único mundo real o mundo como a sua sensação lho dá. Por isso, em lugar de seguir o falso caminho de procurar ajustar as suas sensações às dos outros, fazendo ciência objetiva, procura, antes, conhecer perfeitamente o seu mundo e a sua personalidade. Nada mais objetivo do que os seus sonhos. Nada mais seu do que a sua personalidade. Nada mais seu do que a sua consciência de si. Sobre essas duas realidades requinta ele a sua ciência. (PESSOA apud BEZERRA, 2008, p. 49)

A própria ideia de uma *análise* das *sensações* combina polos que remetem às duas esferas acima mencionadas: a racional e a subjetiva, respectivamente – nesse sentido, ela pode ser vista como "ensaística". De qualquer modo, não se trata apenas de se aproximar das emoções por meio de uma descrição objetiva, uma consideração racional dos sentimentos. Trata-se, ao meu ver, de buscar uma *precisão* que, tal qual ocorre em Musil, não neutralize a força e a potência das sensações, reduzindo-as a meros conjuntos de palavras "mortas". No mais, fica evidente, em diversos trechos que essa análise se realiza, no nível do discurso, justo como em um ensaio, lembrando em muitos casos a maneira montaigniana de discorrer sobre os diversos temas e sobre si. De qualquer modo, a ciência exposta no *Livro* articula razão e emoção de modo mais completo, complexo, e de maneira integrada – revelando, mesmo, um projeto "consciente" de autoanálise.

> Dessa perspectiva, a dicotomia entre razão e emoção não se dissolve num processo dialético em que há uma resolução dos opostos numa síntese poética. O jogo tem artifícios mais sutis. Não se trata de abordar as emoções pelo artifício da razão, tampouco realçar tonalidades de sentimentalismo no exercício da razão, mas sim conferir a estes dois estados uma natureza

> complementar em que o projeto da ciência clássica operou diferenciações irreconciliáveis. (BEZERRA, 2008, p. 58)

O modo como essa análise é realizada, vale dizer, não se dá, no *Livro*, exclusivamente por meio das passagens que sugerem a valorização de uma Ciência das sensações. O conjunto dos trechos, dos mais aos menos "objetivos", cumprem esse papel. Ocorre que, tal qual a Utopia da vida exata, a centralidade da Ciência das sensações pode sim ser vista como uma das maneiras pelas quais pessoa-soares equacionou o a questão da articulação entre os reinos do ratioid e do nicht-ratioid. E o ensaio, como se verifica diretamente nas passagens, pode ser visto como uma ferramenta importante nesse processo.

4 O ensaio como conhecimento: a "aventura intelectual" de Ulrich e Bernardo Soares

4.1 "Da comunhão à solidão": rumos de uma autoinvestigação ensaística

Montaigne, Ulrich e Soares como "ensaístas de si mesmos"

Já foi mencionado na Introdução que uma das grandes forças do ensaio, uma das principais marcas que o definem como forma de expressão autônoma, está relacionada à sua "matéria": o "eu" mesmo do autor. Esse é o elemento que, direta ou indiretamente, encontra-se entranhando em cada detalhe do texto ensaístico. No célebre prefácio dos *Ensaios*, Montaigne já deixa isso indicado: "Assim, caro leitor, sou eu mesmo a matéria do que escrevo" (MONTAIGNE, 2010, p. 26), oferecendo antecipadamente a leitores e interessados a "chave de leitura" que vai orientar todo o seu projeto intelectual. Massaud Moisés, mais uma vez, o descreve com precisão e acurácia:

> Em qualquer dos graus [...] o ensaio é invariavelmente a pintura do "eu", como ensinava e praticava Montaigne: plenamente convicto de que o fazia, declara logo à entrada dos *Ensaios*, na advertência preliminar aos leitores: "sou eu mesmo a matéria deste livro", e não poucas vezes retoma o assunto ao longo da obra: "meu único objetivo é analisar a mim mesmo"; "somente a mim mesmo tenho como objetivo de meus pensamentos, somente a mim é que observo e estudo"; "eu que me analiso, a fundo, e tenho os olhos sempre voltados para mim mesmo, como quem não tem muito que fazer alhures". (MOISÉS, 1990, p. 233)

Esse tão importante traço do ensaísmo postula, assim, uma relação que vincula a subjetividade do autor à própria escritura, como já citado na introdução: o "eu" do autor estará presente em cada detalhe e em cada aspecto do texto – estará *plasmado*, por assim dizer, no próprio material escrito. A escolha das palavras, a cadência das frases, a organização sintática, semântica e estilística; a disposição estrutural, as imagens, as figuras de linguagem; o desenho lógico, os "atos falhos"; a seleção dos temas, os intertextos, as associações entre as ideias; a caligrafia, a disposição etc. – tudo isso, todo o conjunto de elementos textuais destacados, explícitos e implícitos, conscientes ou inconscientes, refletirá de alguma maneira a individualidade de quem escreveu. As palavras são, *efetivamente*, o próprio autor. Se isso vale, em algum grau, para qualquer texto, no ensaio vale "duplamente". Isso porque, nele, o sujeito está tanto implicado no "que" quanto no "como" do ensaio. A importância dos *Ensaios*

não se explica somente por Montaigne ter praticado uma forma "nova" de escrita, mas também por ter se mostrado plenamente consciente desse gesto. Ele possuía uma clara noção do seu intuito, como o demonstram diversos de seus ensaios.

Esse é um primeiro aspecto em função do qual os *Ensaios*, *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego* podem ser aproximados: os três textos apresentam uma viva imagem do "eu", do "mundo interior", de Montaigne, Ulrich e Bernardo Soares, respectivamente. Os três casos expõem um pensamento "em curso", ainda que não necessariamente ordenado ou organizado: o registro de sucessivas impressões pessoais. Nos *Ensaios*, o leitor tem diante de si o conjunto de considerações pessoais de um Montaigne que se esforçava conscientemente para mostrar-se em todo o âmago do seu ser – Massaud Moisés, nesse sentido, afirma: "Em qualquer ensaio [mesmo os que se definem mais pelo tema] conhecemos mais do seu autor que do assunto focalizado" (MOISÉS, 1990, p. 240). O romance de Musil, por sua vez, é composto por uma enormidade de inserções ensaísticas que definem o desenvolvimento de Ulrich a partir de seus próprios pensamentos, de seu mais secreto "universo íntimo", o que levou a pesquisadora Érica Gonçalves (2010) a ver no livro um *Bildungsroman* de ideias. Uma distinção, contudo, deve ser pontuada: Ulrich, diferentemente de Montaigne, é um personagem de ficção – ainda que seja considerado pela crítica um vivo *alter ego* de Musil. Nesse sentido, o plano textual do romance se afastaria da concepção de ensaio no sentido "puro", já que as mediações ficcionais nele verificadas não configuram a situação do ensaísta que escreve "diretamente" as suas reflexões. Essa situação, contudo, não torna impossível ou inválida a identificação da presença do ensaísmo no texto musiliano – inclusive no sentido ora destacado –, o que só corrobora a riqueza de dimensões e a variedade das possíveis manifestações do ensaísmo. O texto do ensaio possui um teor inegavelmente ensaístico: as dimensões e características do ensaio foram, afinal, conscientemente exploradas pelo próprio autor.

Algo muito semelhante pode ser dito sobre o *Livro do desassossego*, no qual está fixado antes o que se passa no "mundo interior" de Soares, a matéria mesma de que ele é feito – a sua forma, aliás, se aproxima do registro "diarístico", que também reflete o "eu" de quem escreve. Enquanto Montaigne considerou-se ele mesmo a matéria do seu livro – o que faria dos *Ensaios* a sua verdadeira (auto)biografia (MONTAIGNE, 2010) –, Soares, na condição de semi-heterônimo, não deve ser visto apenas como a "matéria" do livro, mas como *o próprio livro*: Soares não "existe" fora do texto, ele coincide com a obra. Se o ensaísmo montaigniano costuma ser apontado como um dos marcos do processo que relaciona a textualidade ao indivíduo da modernidade, como já citado – segundo o qual o texto, em cada uma de suas palavras, no seu ritmo, no seu *estilo*, enfim, reflete a subjetividade mesma do autor –, o *Livro*

radicaliza essa noção, esse princípio básico do ensaio: a existência de Soares se confunde com o texto, ele *é* o próprio texto.

Essa é uma "consequência" da heteronímia pessoana – e a ideia de semi-heteronímia torna ainda mais complexa a noção de uma identidade vinculada ao texto. Em primeiro lugar porque, em tese, fora da palavra escrita, Soares não tem existência própria, ou "não existe, propriamente falando" (ZENITH, 2011, p. 2). Em segundo, porque, como ele é só "meio" heterônimo, não seria inválida a leitura de que também há uma dimensão do próprio Pessoa plasmada no livro – de modo semelhante, mas não idêntico, ao que ocorre entre o *alter ego* de Musil, Ulrich, e o próprio Musil. Também há, aqui, uma diferença crucial em relação ao "puro" ensaísmo de Montaigne: mesmo que se trate, por assim dizer, de uma "semi-diferença". De qualquer modo, os textos de Musil e Pessoa acabam convergindo exatamente no ponto em que diferem do de Montaigne: tanto o *Livro* quando *O homem sem qualidades* são manifestações literárias de cunho ensaístico que operam por mediações de teor ficcional, e nisso se aproximam – ver, também, o artigo que explora relações entre Musil e Montaigne, da pesquisadora Érica Gonçalves (2011b), já citado e mencionado neste trabalho.

Dessa semelhança entre os textos depreende-se outra marca que aproxima as atitudes de Montaigne, Ulrich e Soares: a *maneira* pela qual suas identidades são plasmadas. Na medida em que, no ensaio, o autor plasma o seu "eu" nas palavras, ele se esforça por fazê-lo de forma transparente, sem subterfúgios, valorizando o atributo fundamental da *honestidade*. Massaud Moisés ressalta essa inescapável característica do ensaio:

> Poucas manifestações literárias implicam, como o ensaio, o temperamento ou o caráter do escritor [...] Sinceridade, ou honestidade, foi a primeira a impor-se. Da mesma forma que não se compreende um ensaísta dissimulado, é de esperar que seja fiel a si próprio. [...] Efetivamente, o ensaísta não se coage, não se constrange; nada lhe tolhe os passos; por outro lado, descontração não significa desabrimento, mas direito a perquirir o seu assunto livremente e com cautela. (MOISÉS, 1990, p. 231)

Em Montaigne, essa marca já está posta desde a origem. Ele não queria se apresentar a partir de sua posição social ou das funções que ele desempenhava na vida pública. Pelo contrário, Montaigne se esforçou para compor um retrato honesto e fiel de si mesmo, um "eu" o mais cristalino possível, incluindo seus "defeitos e imperfeições", "inteiramente nu":

> Quero que me vejam aqui em meu modo simples, natural e corrente, sem pose nem artifício: pois é a mim que retrato. Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de ser hão de se ler ao vivo, tanto quanto a decência pública me permitiu. Pois se eu estivesse entre essas nações que se diz ainda viverem sob a doce liberdade das leis primitivas da natureza, asseguro-te que teria com muito gosto me pintado por inteiro e totalmente nu.

> [...]
> Os autores se comunicam com o mundo por meio de estranhas e peculiares formas; eu sou o primeiro a fazê-lo com todo o meu ser, como Michel de Montaigne, não como gramático ou como poeta, ou como jurisconsulto (MONTAIGNE, 2010, p. 26).

Montaigne pretende oferecer uma imagem transparente de seu "eu" através de seus ensaios. Ao desprezar o ponto de vista funcional, profissional, especializado – neutro, coletivo, impessoal –, ele estabelece um tipo de *escrita leiga*, assim como a existência de um público leitor disposto a consumi-la – *um público leitor leigo*, portanto, definido como um grupo de não especialistas, e interessado no ensaio menos pelo assunto discutido que pelo modo como o ensaísta o discute. Erich Auerbach, no seu conhecido texto sobre Montaigne, captou muito bem esse aspecto associado ao lugar e à época de publicação dos *Ensaios*:

> Comparados a ele, os grandes espíritos do século XVI — os promotores do Renascimento, do Humanismo, da Reforma e da ciência que criaram a Europa moderna — são todos, sem exceção, especialistas. Teólogos ou filólogos, astrônomos ou matemáticos, artistas ou poetas, diplomatas ou generais, historiadores ou médicos: em sentido lato, são todos especialistas. Alguns se especializaram em várias áreas; Montaigne, em nenhuma. Não é absolutamente um poeta. Estudou ciências jurídicas, mas era um jurista indiferente, e suas declarações sobre os fundamentos do direito, embora significativas de outro ponto de vista, não possuem nenhum valor específico para a matéria. (AUERBACH, 2010, p. 12)

A sinceridade da reflexão leiga abre mão de um método de exposição específico, como o de uma disciplina especializada. Antes do ensaio, a indagação sobre certos temas só fazia sentido dentro do campo de saber no qual eles eram tradicionalmente considerados – Deus, na teologia ou filosofia; leis, no Direito etc. A tonalidade leiga das reflexões de Montaigne também foi apontada por Auerbach:

> Toda a sua atividade prática não tem nenhuma relação profissional com sua produção intelectual. Muitas vezes aquela fornece o material para seus pensamentos. Mas tais pensamentos não são de grande importância para nenhuma disciplina específica; não têm caráter jurídico, nem militar, nem diplomático, nem filológico, embora retirem de todos esses campos e outros mais sua encantadora concretude. E também não são propriamente filosóficos: falta-lhes todo sistema ou método. (AUERBACH, 2010, p. 12)

É nesse sentido que o pensador francês favorece o surgimento de imagem moderna do escritor – alguém que, simplesmente, *escreve*, sem ser necessariamente um especialista. O *écrivain*, dedicado à escrita leiga sobre qualquer tema, inclusive dos temas considerados importantes. Tal imagem do escritor "sem formação específica ecoou até os dias atuais. Há escritores de formações variadas, e nem sempre o conteúdo daquilo sobre o que se escreve

precisa possuir relação com sua atividade profissional. A prática da escrita leiga envolve a criação de um tom pessoal, uma forma própria de escrita. Auerbach destaca esses elementos em seu texto:

> Quais são os traços característicos do escritor, encarnados pela primeira vez por Montaigne? Duas características negativas já foram assinaladas: falta de especialização e de método científico. Ambas são percebidas apenas pelo fato de que as obras do escritor tratam de objetos do conhecimento que antes costumavam ser analisados de forma metódica exclusivamente por especialistas. [...] O leigo Montaigne foi o primeiro a escrever de modo leigo sobre temas importantes; muito embora na verdade não escrevesse para ninguém a não ser para si mesmo, formou uma comunidade de leigos, e seu livro tornou-se um livro para leigos. Ele escreveu o primeiro livro da autoconsciência leiga.
> [...]
> *Esse homem independente e sem profissão determinada* criou assim uma nova profissão e uma nova categoria social: o *homme de lettres* ou *écrivain*, o leigo na condição de escritor. (AUERBACH, 2010, p. 15).

Tais considerações sobre o espírito leigo também permitem estabelecer algumas interessantes aproximações entre Montaigne, Ulrich e Soares. De certa maneira, Montaigne projeta-se nos *Ensaios* como um "homem sem qualidades", se quisermos, *avant la lettre* – um "homem independente e sem profissão determinada" (AUERBACH, 2007, p. 14). É justamente esse o sentido de "homem sem qualidades" no romance de Musil. Tal qual Montaigne, Ulrich não se enxerga a partir de suas profissões. Pelo contrário, e ele se apresenta e se procura como sujeito singular, na sua absoluta individualidade, e não através de suas supostas "qualidades" profissionais, sociais, morais etc. Os leigos, tanto o escritor quanto o público leitor, seriam, assim, espécies "sem qualidades". Os casos de Ulrich e Soares são claros: ambos emergem dos textos por meio de suas próprias singularidades, em busca de seus próprios atributos – de modo semelhante ao que pretende Montaigne.

Ulrich, o "homem sem qualidades" – aliás, de modo muito semelhante ao que ocorre na trajetória pessoal do próprio Musil e do próprio Montaigne –, dedica-se inicialmente ao esforço de se tornar um *bedeutende Mann* (alguém "significativo"), com uma profissão reconhecida e identidade social definida (KLINGENSTEIN, 2014). Os primeiros capítulos do romance cumprem a função de preparar o leitor, apresentando-lhe nesses anos iniciais Ulrich. Aqui são mostrados alguns dados de sua posição e personalidade – sua privilegiada posição social, sua relação dúbia com o pai, seu estado civil solteiro etc. O leitor percebe logo que Ulrich é marcado, apesar de sua situação confortável, por um sentimento de não pertencimento, de desconfiança. Ele sente que dispõe de "qualidades" que não lhe são próprias, não são

realmente suas, mas lhe foram legadas pelas circunstâncias de sua classe, pela cultura e pela época. Uma inquietação pessoal o faz buscar realização pessoal em distintas profissões: militar, engenheiro e matemático – processo quase idêntico ao de Musil, que tentou ser militar, depois professor de engenharia e filosofia, e, ainda, bibliotecário, antes de se tornar *écrivain*. Esse processo é mostrado nos capítulos 9, 10 e 11 do romance (KLINGENSTEIN, 2014).

Na última tentativa de se tornar alguém "com qualidades", como matemático, Ulrich era considerado uma "esperança": alguém que se dedica a um objetivo específico, como que tomado por um senso de missão, independentemente das contingências ou da carreira. Com o tempo, observando o comportamento dos seus pares e a distância que os separava dele, mudou de posição. Concluiu que simplesmente não era o que desejava para si, e desistiu de um caminho no qual, apesar de tudo, chegara a lograr algum reconhecimento:

> Para ser exato, ele continuava sendo o que se chama de uma esperança, e, na república dos espíritos, consideram-se uma esperança aqueles republicanos, propriamente ditos, que imaginam ter de dedicar à causa todas as suas forças, em lugar de empregar a maior parte delas para fazer carreira; esquecem que as contribuições individuais são pouca coisa, enquanto a carreira é desejo de todos, e negligenciam o dever social de lutar para subir na vida, começando como carreirista, para, nos tempos de sucesso, poder ser apoio e instigação para outros tentarem subir.
> Certo dia, Ulrich deixou de querer ser uma esperança. [...] (MUSIL, 2006, p. 63)

Pouco depois vemos a famosa descrição e o sentido do que viria a ser a expressão que daria título ao próprio romance. Resolvi citar o texto na íntegra, tamanha a sua importância para o projeto literário de Robert Musil:

> — Não quero saber o que Ulo lhe contou, mas posso dizer que essa força que você tanto admira nele não é senão um vazio!
> Clarisse olhou para o piano e sorriu; involuntariamente, ele voltara a sentar-se junto do piano de cauda aberto. E prosseguiu:
> — Deve ser fácil ter sentimentos heróicos quando por natureza se é insensível, e pensar em quilômetros quando não se sabe que plenitude pode ocultar-se em cada milímetro! — Às vezes o chamavam de Ulo, como tinham feito na infância, e ele gostava, como se conserva pela babá um respeito risonho.
> — Ele parou em ponto morto! — prosseguiu Walter. — Você não nota isso; mas não pense que eu não o conheço!
> Clarisse duvidava. Walter disse, veemente:
> — Hoje em dia está tudo em ruínas! Um abismo de inteligência! Ele também tem inteligência, admito isso; mas nada sabe do poder de uma alma. O que Goethe chama de personalidade, o que Goethe chama de ordem móvel, disso ele não tem idéia: "Esse belo conceito de poder e limites, de arbitrariedade e lei, de liberdade e medida, de ordem móvel..."
>
> [...]

— Ainda se lembra da nossa conversa sobre o artista? — perguntou, inseguro.
— Qual?
— Faz alguns dias. Eu lhe expliquei o que significa um princípio vivo de forma numa pessoa. Não se lembra de como cheguei à conclusão de que antigamente, em vez de morte e mecanização lógica, devem ter reinado sangue e sabedoria?
— Não.
Walter ficou inibido, procurou, hesitou. De repente, explodiu:
— *Ele é um homem sem qualidades!*
— O que é isso? — perguntou Clarisse, com uma risadinha.
— Nada. Esse é que é o problema!
Mas Clarisse ficara curiosa com aquela expressão.
— Hoje há milhões assim — afirmou Walter. — É essa a raça que nossa época produziu! — A expressão imprevista também lhe agradara; como se começasse um poema, ela o impelia adiante, antes mesmo de ele ter encontrado seu sentido.
— Olhe só para ele! O que pensaria que é? Parece um médico, um comerciante, pintor, ou diplomata?
— Mas ele não é nada disso — respondeu Clarisse, lúcida.
— Bom, acaso ele parece um matemático?
— Não sei, pois não sei como se parece um matemático!
— Muito acertado! Um matemático não tem cara de nada; isto é, ele vai parecer tão inteligente, de modo tão geral, que isso não terá nenhum sentido determinado! Com exceção dos padres católicos romanos, hoje em dia ninguém mais parece como devia ser, pois usamos nossas cabeças de maneira ainda mais impessoal do que nossas mãos; mas a matemática é o ponto culminante, ela sabe tão pouco a respeito de si mesma como, quando um dia comerem pílulas em vez de carne e pão, as pessoas haverão de saber a respeito de campos, vitelas e galinhas!

.

[...]

Ele continuou a falar.

— Não se consegue adivinhar nenhuma profissão pela aparência dele, mas por outro lado também não parece um homem sem profissão. Pense um pouco em como ele é: sempre sabe o que deve fazer; sabe olhar nos olhos de uma mulher; *sabe refletir bastante sobre qualquer coisa a qualquer momento*; sabe lutar boxe. É talentoso, cheio de vontade, despreconceituoso, corajoso, resistente, destemido, prudente. *Não quero examinar isso em detalhes, acho que ele tem todas essas qualidades. Mas também não as tem! Elas fizeram dele aquilo que ele é, e determinaram seu caminho, mas não lhe pertencem. Quando fica zangado, alguma coisa nele ri. Quando está triste, rumina alguma coisa. Quando algo o comove, ele o rejeita. Qualquer má ação lhe parecerá boa em algum aspecto. É um possível contexto que vai determinar o que ele pensa de um assunto. Para ele, nada é sólido. Tudo é mutável, parte de um todo, de incontáveis todos, que provavelmente fazem parte de um supertodo, mas que ele absolutamente não conhece. Assim, todas as respostas dele são respostas parciais, cada um de seus sentimentos é apenas um ponto de vista, e para ele não importa o que a coisa é, e sim um secundário "como é". Não sei se estou me fazendo entender.*
— Sim — disse Clarisse. — Mas acho isso tudo muito simpático nele.
Walter falara, manifestando involuntariamente cada vez maior aversão; o velho sentimento de infância de ser o amigo mais fraco aumentava o seu ciúme. Pois embora estivesse convencido de que Ulrich jamais realizara nada exceto algumas demonstrações de inteligência, não se livrava da secreta impressão de ter sido sempre inferior fisicamente. A imagem que agora dava do outro libertava-o, como se tivesse conseguido executar uma obra de arte; não era ele quem a criara de si mesmo; mas, ligadas à consumação misteriosa do início, as palavras se haviam enfileirado umas às outras, fora dele, e no seu interior libertava-se algo de que ele não tinha consciência. Quando terminara,

> reconhecera que Ulrich não significava senão essa substância dissolvida que hoje todos os fenômenos têm.
> — Você gosta disso? — indagou numa dolorosa surpresa. — Não pode falar a sério! Clarisse comia pão com requeijão; só conseguiu sorrir com os olhos.
> — Ora — disse Walter —, antigamente também pensávamos assim. Mas não se deve ver nisso senão um primeiro degrau! Uma pessoa assim não é pessoa! Clarisse terminara de comer.
> — Mas ele mesmo diz isso! — afirmou.
> — O que é que ele mesmo diz?
> Ora, sei lá! Que hoje em dia tudo está dissolvido. Ele diz que agora tudo está em ponto morto, não só ele. Mas não acha isso tão ruim quanto você. Uma vez ele me contou uma longa história: se dissecássemos a natureza de mil pessoas, haveríamos de encontrar duas dúzias de qualidades, sentimentos, estruturas e assim por diante, que constituem todas essas pessoas. E se dissecarmos nosso corpo, encontraremos apenas água e algumas dúzias de substâncias nadando nela A água corre em nós como nas árvores, e forma os corpos dos animais como forma as nuvens. Acho isso muito bonito. Só não sabemos exatamente o que dizer de nós mesmos. Nem o que fazer — Clarisse deu uma risadinha. (MUSIL, 2006, p. 82-85)

O fato é que Ulrich não procura se identificar como militar, engenheiro ou matemático, mas como alguém com "qualidades *próprias*" (Eigen*schaften*). Da mesma maneira, ele não pensa sobre os temas que lhe ocupam a partir de uma perspectiva profissional ou especializada: ele prensa por conta própria, de forma independente. Ao mesmo tempo, por fim, "num nível acima" do romance, o narrador ensaístico do não descreve seus pensamentos a partir de uma disciplina, mas também no mesmo tom livre, leigo, ensaístico e "sem qualidades". A "matriz ensaística" (PIKE, 2007) da obra abrange todas as suas camadas.

O mesmo, enfim, pode ser dito de Soares. O ajudante de guarda livros da Rua dos Douradores escreve para si – não como um especialista, mas como "Soares-ele-mesmo". Sua profissão não lhe define nem o caráter – como é o caso do patrão Vasquez e os demais empregados do escritório – nem os pensamentos, o modo como ele "devaneia". Quer ser livre. Ele reflete da perspectiva de um leigo, um "homem sem qualidades", não de um religioso, um cientista ou um filósofo no sentido estrito. Ele escreve:

> Não se subordinar a nada - nem a um homem, nem a um amor, nem a uma ideia, ter aquela independência longínqua que consiste em não crer na verdade, nem, se a houvesse, na utilidade do conhecimento dela - tal é o estado em que, parece-me, deve decorrer, para consigo mesma, a vida íntima intelectual dos que não vivem sem pensar. Pertencer – eis a banalidade. Credo, ideal, mulher ou profissão - tudo isso é a cela e as algemas. Ser é estar livre. A mesma ambição, se vão orgulho e paixão, é um fardo, não nos orgulharíamos se compreendêssemos que é um cordel pelo qual nos puxam. Não: nem ligações connosco! Livres de nós como dos outros, contemplativos sem êxtase, pensadores sem conclusão, viveremos, libertos de Deus, o pequeno intervalo que a distracção dos algozes concede ao nosso êxtase na parada. Temos amanhã a guilhotina. Se a não tivéssemos amanhã tê-la-íamos depois de amanhã. Passeemos ao sol o repouso antes do fim, ignorantes voluntariamente dos propósitos e dos perseguimentos. O sol dourará nossas frontes sem rugas e a brisa terá frescura para quem deixar de esperar'.

> Atiro a caneta pela secretária fora e ela rola, regressando, sem que eu a apanhe, pelo declive onde trabalho. Senti tudo de repente. E a minha alegria manifesta-se por este gesto da raiva que não sinto. (PESSOA, 2011, Trecho 236, p. 134)
>
> Absurdo
>
> Tornarmo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos ao ponto de já não sabermos quem somos. Porque, de resto (2), nós o que somos é esfinges falsas e não sabemos o que somos realmente. O único modo de estarmos de acordo com a vida é estarmos em desacordo com nós próprios. O absurdo é o divino.
> Estabelecer teorias, pensando-as paciente e honestamente, só para depois agirmos contra elas - agirmos e justificar as nossas acções com teorias que as condenam. Talhar um caminho na vida, e em seguida agir contrariamente a seguir por esse caminho. Ter todos os gestos e todas as atitudes de qualquer coisa que nem somos, nem pretendemos ser, nem pretendemos ser tomados como sendo. (PESSOA, 2011, Trecho 23, p. 29)
>
> [...] Sofro a delicadeza dos meus sentimentos com uma atenção desdenhosa. Tenho todas as qualidades, pelas quais são admirados os poetas românticos, mesmo aquela falta dessas qualidades, pela qual se é realmente poeta romântico. Encontro-me descrito (em parte) em vários romances como protagonista de vários enredos; mas o essencial da minha vida, como da minha alma, é não ser nunca protagonista.
> Não tenho uma ideia de mim próprio; nem aquela que consiste em uma falta de ideia de mim próprio. Sou um nómada da consciência de mim. Tresmalharam-se à primeira guarda os rebanhos da minha riqueza íntima. (PESSOA, 2011, Trecho 107, p. 73)
>
> Mesmo que eu quisesse criar, a única arte verdadeira é a da construção. Mas o meio moderno torna impossível o aparecimento de qualidades de construção no espírito. (PESSOA, 2011, Trecho 250, p. 140)
>
> Cheguei hoje, de repente, a uma sensação absurda e justa. Reparei, nu relâmpago íntimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém.
> Quando brilhou o relâmpago, aquilo onde supus uma cidade era um plaino deserto; e a luz sinistra que me mostrou a mim não revelou céu acima dele. Roubaram-me o poder ser antes que o mundo fosse. Se tive que reencarnar, reencarnei sem mim, sem ter eu reencarnado.
> Sou os arredores de uma vila que não há, o comentário prolixo a um livro que se não escreveu. Não sou ninguém, ninguém. Não sei sentir, não sei pensar, não sei querer. Sou uma figura de romance por escrever, passando aérea, e desfeita sem ter sido, entre os sonhos de quem me não soube completar;
> Penso sempre, sinto sempre; mas o meu pensamento não contém raciocínios, a minha emoção não contém emoções. Estou caindo, depois do alçapão lá em cima, por todo o espaço infinito, numa queda sem direcção, infinitupla e vazia. Minha alma é um maelstrom negro, vasta vertigem à roda de vácuo, movimento de um oceano infinito em torno de um buraco em nada, e nas águas que são mais giro que águas bóiam todas as imagens do que vi e ouvi no mundo - vão casas, caras, livros, caixotes, rastros de música e sílabas de vozes, num rodopio sinistro e semfundo.
> E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não há nisto senão por uma geometria do abismo; sou o nada em torno do qual este movimento gira, só para que gire, sem que esse centro exista senão porque todo o círculo o tem. Eu, verdadeiramente eu, sou o poço sem muros, mas com a viscosidade dos muros, o centro de tudo com o nada à roda.
> Poder saber pensar! Poder saber sentir! (PESSOA, 2011, Trecho 262, p. 148)

A projeção de um "eu" autêntico no texto, típico da reflexão ensaística, se associa também a outra dimensão comum entre as atitudes de Montaigne, Ulrich e Soares. Se há uma

face do ensaio que é, por assim dizer, relacionada à (auto)descrição, o que faz com que ele dialogue com o gênero do autorretrato, uma outra face também se faz presente: o ensaio é, também, uma busca, uma pesquisa, uma investigação que se realiza à medida que se escreve. O ensaísta, enquanto investiga o objeto de seu interesse, também investiga a si mesmo, pois o texto revela-lhe – mesmo os tempos que não elegem o seu próprio "eu" como objeto principal da reflexão –, ao mesmo tempo, novas perspectivas pessoais – muitas das quais são entrevistas "acidentalmente", ao longo do processo de exploração do ensaio.

Além disso, o conjunto de ensaios, escritos em momentos diversos e dispostos em ordem cronológica, funciona como uma "sucessão de imagens", uma espécie de "álbum fotográfico" de sua vida interior, uma "biografia pessoal por meio do transcurso do pensamento", um "registro autobiográfico intelectual" (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999), que apresenta um panorama do seu desenvolvimento "emocional e pessoal" – isso também é válido na escala menor de um único ensaio, pois, nesse gênero, a liberdade é soberana, e os caminhos do pensamento são imprevisíveis. Não se trata, aqui, naturalmente, de uma biografia "em sentido tradicional", que "valoriza o externo e o mecânico" e que se volta para o "eu" do indivíduo de uma perspectiva externa, montando uma narrativa de sua vida a partir dos seus eventos e acontecimentos (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999). No ensaio, não são os seus feitos, não a sua trajetória externa, mas as suas próprias ideias, o seu "universo íntimo", que exprimem a sua subjetividade. Essa ideia já foi muito bem traduzida por Octavio Paz: "Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía" (PAZ apud GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1999, p. 44).

Por essas razões, a prática do ensaio não apresenta somente um autorretrato, mas um esforço de *autoinvestigação*, uma "busca de si" – e, até mesmo, de autocriação – como citado por vários pesquisadores e autores – ideia que será discutida adiante. Da mesma forma que o autorretrato permitido pelo ensaio se constitui no próprio gesto de escrever– a própria imagem se forma à medida que se escreve –, também as ideias e os pensamentos do autor se desenham conforme ele os está escrevendo, no desenrolar mesmo do ato de escrever. Sinal disso é que, no ensaio, o autor não necessariamente estabelece um plano prévio; ou, se estabelece, é-lhe permitida a inserção não calculada, espontânea, de ideias e pensamentos não previstos, como as digressões, as citações imprecisas etc.. Nesse tipo de escrita, a forma final do texto é imprevisível, e suas partes não precisarão possuir uma relação única, nem entre si, nem com um plano preconcebido, nem com uma metodologia prévia. O ensaísta pensa enquanto escreve, "perde-se por aí": lembra-se de referências ao longo do texto – sua memória pode ser ou não ativada enquanto "pensa-escreve" –, ignora-as, se quiser, e despreza ou rejeita os

caminhos que vislumbra, linha a linha, tudo conforme o exercício de seu juízo crítico.

O que os *Ensaios* de Montaigne revelam é um autor que procura se conhecer. Temas variados, com argumentos nem sempre coerentes, revelam o esforço de um indivíduo que busca não só se "mostrar inteiramente nu", mas investigar-se, descobrir seus limites: refletir sobre como lidar com a morte, esclarecer o seu pensamento acerca da amizade ou mesmo buscar compreender – através da circunspecção, ponderação, consulta aos "clássicos" etc. – o fenômeno do canibalismo, por exemplo. São inúmeros os temas sobre os quais se debruça, a fim de compreender-se melhor por meio de um julgamento próprio, pessoal, sobre todos os assuntos, e por meio da autoanálise propiciada pelo autorretrato da forma ensaística. Autorretrato, autoanálise, autoinvestigação e autocriação, portanto, são todas facetas da forma ensaística.

No caso de *O homem sem qualidades*, mais uma vez, é sabido que o arco de um ano no qual Ulrich "busca investigar em que pode empregar suas energias" é descrito por Musil como uma "aventura intelectual". A "busca de si" que ele realiza termina por configurar uma pesquisa por qualidades que ele possa chamar de suas, de próprias. O romance nos oferece, assim, uma imagem de Ulrich, ao mesmo tempo em que nos apresenta a sua "aventura". É importante destacar que, de fato, *O homem sem qualidades* não é um livro de ensaios "puros" – e nisso ele difere do texto de Montaigne. Essa observação, embora pareça trivial, é sem dúvida importante. O livro narra e descreve a sucessão de suas reações intelectuais, estados emocionais e reflexões sobre diversos temas de Ulrich, o protagonista. A sucessão de "pensamentos em movimento" a que o leitor tem acesso no decorrer da narrativa, intercalados com trechos mais propriamente romanescos (com enredo, evento, descrição, narração etc.), compõem, no plano geral da obra, "a vida interior" – o "eu" – de Ulrich (CASTRO, 2010).

Algo de mesmo tom pode ser dito de Soares, no *Livro*. Soares narra "indiferente, suas impressões sem nexo" (PESSOA, 2011, Trecho 442, p. 227), mas está ao mesmo tempo oferecendo uma imagem de si mesmo ao leitor, por meio de seus "pensamentos" mais íntimos, e investigando-se. Além das passagens de cunho ensaístico de tom mais geral – sobre o Romantismo, a Democracia, o Cristianismo etc. –, ele dedica-se em inúmeros trechos a um consciencioso escrutínio de seus próprios sentimentos, a chamada "autoanálise de sensações" – já discutida em parte na Subseção 3.3.

Para viabilizar, contudo, o processo de investigação, esse "debruçar-se sobre si mesmo", "coincidentemente", outro elemento comum pode ser identificado entre Montaigne, Ulrich e

Soares: todos adotaram o *isolamento* como pré-requisito e pré-condição do processo de investigação. Esse *topos* está presente *nos três casos*, por assim dizer. Dedicar-se à escrita do ensaio, na medida em que significa dedicar-se a si mesmo, "pensar por conta própria", de fato representa, por si só, um gesto de recusa às referências e métodos compartilhados e pré-formatados. Praticar o ensaísmo, em algum nível, envolve um mergulho para dentro de si mesmo, e implica, como consequência, algum nível de isolamento. O mergulho no "eu", a autonomização do pensamento, o investimento em um caminho próprio de reflexão – não padronizado, não generalizado, não pré-formatado – demandam algum tipo de recolhimento, de afastamento, de distanciamento das formas disponíveis de expressão e de pensamento.

É no mínimo curioso que Montaigne tenha "concretizado" esse mergulho não apenas em seus textos, mas também na própria vida: desligou-se do trabalho e se isolou na propriedade senhorial herdada pela família, aos 38 anos. Esse acontecimento tão marcante ocorreu durante um período de grandes transformações sociais e culturais. Essas mudanças teriam atuado sobre Montaigne, produzindo, nele, uma crescente necessidade de reflexão individual e pessoal. A necessidade de voltar-se para si mesmo em busca de qualidades próprias envolve um processo de descrença, em geral determinado por um contexto de crise de valores e referências intelectuais legadas pela cultura (WAMPOLE, 2013). Essa mudança de rumos da história de Montaigne também está inscrita no registro clássico do *otium cum literis*, o ócio letrado, marcado pela transição de uma *vida ativa* para uma *vida contemplativa* (KLINGENSTEIN, 2014).

A segunda metade do século XVI, na França, como se viu na Introdução, foi marcada pela crise dos valores do Humanismo da Renascença Francesa, na qual crescera e se formara Montaigne (SCORALICK, 2016). Ele escreveu os *Ensaios* em meio a uma das maiores convulsões sociais da história daquele país. As referências culturais, a escala de valores, os critérios de excelência moral e pessoal, todo esse castelo de princípios e ideais se desestabilizaram ante o esfacelamento da estrutura social francesa. É também nesse clima de desconfiança da tradição que Montaigne se volta para si e escreve os seus ensaios. Ele se desliga da vida social e se entrega ao seu próprio "eu", à procura de si mesmo, em busca de alternativas. Trata-se de um movimento de retirada, da recusa à "servidão dos cargos públicos" (MONTAIGNE, 2016) e do distanciamento de uma vida pública ativa – com a consequente aproximação de uma vida privada contemplativa, isolada e recolhida na sua propriedade senhorial.

As condições e motivações que estão por trás da decisão de Montaigne, portanto, elegem a solidão como condição especial, um estado sem o qual é impossível encontrar-se consigo mesmo, dedicar-se ao próprio espírito e ao autoconhecimento. A professora Rosa Freire D'Aguiar (2016), em nota de explicação que antecede justamente o famoso ensaio "Sobre a solidão", também de tradução sua, comenta de forma muito precisa essa questão:

> Como muitos filósofos da Antiguidade, Montaigne retirou-se do mundo e, na solidão de suas propriedades, teve tempo de ir em busca da sabedoria, da bondade e da tranquilidade de espírito. Sua opinião de que deveríamos ter uma *arrière-boutique* (um cantinho) para nos isolarmos é um lembrete de que a verdadeira solidão é retirar-se espiritualmente do mundo. (D'AGUIAR, 2010, p. 113)

Trata-se de um movimento sem predefinições, sem coordenadas preestabelecidas, pois o estado especial de isolamento não deve estar submetido a qualquer necessidade ou ideia, deve ser livre e espontâneo. A solidão é "metodológica" no sentido de que constitui, antes de tudo, uma atitude pessoal, uma postura vital ante o mundo e o conhecimento. A professora, ainda, captou com grande lucidez esse sutil aspecto do *ethos* montaigniano:

> Sem dúvida ele renova, num certo aspecto, o antigo ideal do sábio solitário; mas o faz sem um programa definido — pelo contrário, é hospitaleiro, interessa-se por tudo, e tem paixão por viagens. Sua solidão é apenas interior, e mesmo aí não o é por princípio. Ela é seu elemento vital. (D'AGUIAR, 2010, p. 20)

O que significa o fato de que Montaigne, considerado o "pai" do ensaio moderno, tenha optado, no mesmo impulso que o propeliu a atividade da escrita, pelo isolamento na torre do castelo? Por mais que seja impossível estabelecer relações necessárias entre essas condições e decisões e o surgimento do ensaio, parece significativo que elas tenham ocorrido simultaneamente. O ensaio, nessa linha de raciocínio, possuiria características que estão intimamente relacionadas a esse contexto. Ou, no mínimo, as circunstâncias que cercam o ensaio são capazes de "dizer" alguma coisa sobre a forma. Elas demandam que se escute à "própria voz interior" Apenas por meio da defesa da privacidade seria possível "pensar" por conta própria. Mais uma vez o afirma Auerbach, referindo-se a Montaigne:

> O verdadeiro objeto de sua defesa é seu cerne interior, o esconderijo de seu espírito, a arrière-boutique [cantinho] que soube conservar para si. *Il faut faire comme les animaux, qui effacent la trace à la porte de leur tanière*.[2] É preciso fazer como os animais, que apagam seu rastro na porta da toca (AUERBACH, 2010, p. 10-11)

Da desconfiança diante da vida comum, social, deriva, portanto, uma postura de desconfiança diante das estruturas coletivas de conhecimento. O saber escolar e especializado é transmitido por meio de um repertório compartilhado de teorias e práticas, legado por uma tradição comum de métodos que precisam ser previamente assimilados. Pensemos nas disciplinas científicas, na teologia, na filosofia. Voltando-se para si mesmo, Montaigne está à busca de referências alternativas, de um caminho que é seu e de mais ninguém.

O tópico do isolamento também é muito marcante em Ulrich, em *O homem sem qualidades*. O seu processo de recusa se configura numa gradação que se inicia nas três tentativas de se tornar alguém importante, como comentado antes, e culmina em um evento específico, aparentemente banal, que motivou sua decisão de desistir, mais uma vez, de uma possibilidade para a sua vida (KLINGENSTEIN, 2014). O modo como esse evento é descrito é bastante curioso. Em um dia comum, sem qualquer expectativa, de maneira inesperada, Ulrich se depara com uma notícia de jornal que contém a expressão "cavalo de corrida genial". Não sem uma sutil dose de humor, esse evento dispara uma inusitada cadeia de pensamentos, como uma máquina cujas engrenagens só se tornam definidas e conhecidas à medida que se movimentam. Também aqui vemos o tal "perder-se por aí": o movimento básico, não linear, da reflexão ensaística, que, de um ponto de partida qualquer, pode seguir qualquer rumo, e termina nas "conclusões" mais inesperadas:

> Naquela época já se começava a falar de gênios do futebol ou do boxe, mas para no mínimo dez inventores, tenores ou escritores geniais, os jornais não citavam mais do que, no máximo, um centromédio genial, ou um grande tático de tênis. A nova mentalidade ainda não estava muito segura de si. Mas foi exatamente aí que Ulrich leu em alguma parte, como antecipação de verão, a expressão "cavalo de corrida genial". Era uma notícia sobre um grande sucesso nas pistas de corrida, e o autor talvez nem tivesse consciência de toda a dimensão da sua ideia, que o espírito dos tempos lhe inspirara. Mas Ulrich compreendeu que ligação inevitável existia entre a sua vida e aquele cavalo de corrida genial. (MUSIL, 2006, p. 63).

Não é que ele não enxergue um potencial em si mesmo. Nem, tampouco, que ele duvide da existência de qualidades quando se trata de compreender a vida social. Contudo, a descabida atribuição do adjetivo "gênio" a um cavalo de corrida despertou, nele, a desconfiança de que todas as qualidades com as quais ele se acostumou a se enxergar pudessem não lhe dizer respeito (KLINGENSTEIN, 2014).

Podemos, talvez, "pôr" a questão em outros termos. É como se Ulrich se fizesse a seguinte indagação: "Se a palavra *genial* está sendo utilizada, nesta época, para descrever cavalos de corrida, o que me garante que os adjetivos – ou qualidades – com os quais eu me

acostumei a me pensar dizem, de fato, algo de mim mesmo?". O ponto de inflexão, portanto, decorre de um estranhamento, um sentimento de choque, uma postura de alerta contra os outros. Como pôr a mão no fogo pelo bom senso da coletividade? Como garantir que as referências morais e espirituais disponibilizadas são balizas seguras para as minhas próprias ações e para a imagem que faço de mim mesmo? Devo mesmo confiar em uma época que chama de geniais seus esportistas e seus cavalos de corrida? Como é possível aceitar o sentido e a posição que a coletividade atribui às palavras e às qualidades? Como confiar na aplicação dada a essas palavras?

As qualidades, assim, seriam tão gerais, impessoais e tão fundamentalmente desconectadas dos indivíduos reais – a ponto de ninguém poder dizer, no fundo, que o âmago do seu ser coincidia com alguma delas –, que o que havia, na realidade, era um mundo "de qualidades sem homens [despersonalizados]" (CAUWER, 2012; PIKE, 2007). O que se perdera, na realidade, teria sido a capacidade de empregá-las de modo autêntico, de aplicá-las:

> [...] a capacidade de aplicá-las [as qualidades] perdera-se; e como, finalmente, agora que jogadores de futebol e cavalos de corrida têm gênio, apenas o uso que dele se fizer nos resta para salvarmos nossa singularidade, decidiu tirar um ano de *férias da sua vida*, e procurar uma aplicação adequada para suas capacidades. (MUSIL, 2006, p. 66, grifo nosso)

Esse evento do cavalo teria sido, para ele, a "gota d'água". Ulrich então tira um ano de "férias da vida", "isola-se" e dedica-se à autoinvestigação. Resolve parar tudo para pensar exclusivamente no que poderia ser um sentido para a sua existência, em que ele poderia empregar suas energias. Outra forma de relacionar as "férias da vida" de Ulrich ao ensaísmo está na oposição entre *vida ativa* e *vida contemplativa* (KLINGENSTEIN, 2014). Essa questão se inscreve numa problemática colocada desde a Antiguidade: o afastamento do comum em favor do particular.

A professora D'Aguiar (2010), referindo-se ao ensaio "Sobre a solidão", de Montaigne, menciona de forma clara a questão: "A reflexão sobre a solidão inscrevia-se num debate entre a vida ativa e a vida contemplativa, ilustrado por uma rica tradição filosófica e retórica que data de Aristóteles e Platão". À vida ativa, produtiva, dedicada à esfera pública, a uma causa suprapessoal – como Ulrich, antes, entregava-se à matemática –, opõe-se a vida contemplativa, solitária, dedicada ao cultivo do espírito – como Ulrich, depois, quando resolveu abandonar essa escolha. Na Antiguidade, essa opção era reservada aos homens que tinham cumprido grandes atos na política, e que possuíam certa legitimidade para viver uma vida de ócio letrado. Isso ocorria mais ou menos na idade dos 60 anos.

A opção de Ulrich por um ano de "vida contemplativa" após largar a sua profissão, se assemelha à de Montaigne, que também, depois de largar sua função de magistrado, buscou dar livre curso aos seus pensamentos quando se isolou na torre do castelo – semelhança essa também notada e por Érica Gonçalves (2011b, p. 86), que cita Obaldia (1996), e vários outros estudiosos. É possível associar esse gesto do autor dos *Ensaios* a uma postura ensaística – ou que, pelo menos posteriormente, veio a ser fortemente associada ao ensaísmo –, verificada, também, na "aventura intelectual de Ulrich". Em Montaigne, afinal, o registro do isolamento ganha uma dimensão toda única pelo fato de ele estar na base da sua escrita. A escrita dos *Ensaios* não se resume a um capricho intelectual ou textual, mas tem na sua origem um impulso de cunho ético: o da busca de uma forma de pensar própria, a eleição do próprio "eu" como objeto de investigação. Auerbach identifica de modo muito direto esse traço:

> E como ele mesmo é seu objeto, ele próprio aparece perfeitamente nu; não houvesse observado algumas regras de decência — e o fez apenas a contragosto, como confessa no prefácio —, haveria antecipado muito daquilo que ensinaram alguns escritores de nosso século. (AUERBACH, 2010, p. 17)

Como Ulrich, Montaigne se sente à vontade consigo mesmo, em sua própria companhia, pois é apenas assim que será possível trilhar o caminho do autoconhecimento por ele perseguido:

> Montaigne sente-se tão feliz em sua solidão — e isso sem qualquer ferida romântica ou sentimental — que ela mais se assemelha a um vício do que a uma virtude. Não é, porém, nem uma coisa nem outra. Ela é como a água para o peixe (AUERBACH, 2010, p. 24)

A solidão de Ulrich, contudo, não é uma solidão radical. Ainda que tenha optado pelo isolamento de um ano, ele acabou aceitando a posição de secretário do Conde Leinsdorf, o principal responsável pela Ação Paralela. No entanto, em vez de ver nesse gesto uma contradição, Ulrich aceita para si a tarefa sem se envolver diretamente com o projeto, sem se comprometer pessoalmente com ele. Desconfiado dos objetivos e da própria ideia de uma Ação dessa natureza, ele se coloca como um observador distanciado, quase indiferente, como já chegou a ser analisado e discutido em tantas outras pesquisas (CASTRO, 2017, p. 366, CAUWER, 2012; PAYNE et al, 2007). Mantém, assim, sua "parede de solidão" (MUSIL, 2015) erguida em torno de si, ao mesmo tempo em que cria as condições para, por contraste, e no contato com os desenvolvimentos de tão inusitada experiência, "testar" os desdobramentos de suas próprias análises, decisões e reflexões (CASTRO, 2017). O contato com os outros termina sendo a baliza, a referência em função da qual ele dimensiona o "sucesso" ou o

"fracasso" de suas experiências. Caso contrário, no completo desligamento de tudo, sem poder se orientar por qualquer parâmetro, ele simplesmente perder-se-ia no caos de suas emoções e pensamentos.

De qualquer maneira, para Ulrich, não se trata de uma fuga. Ele não segue o perigoso caminho da autoinvestigação sem olhar para trás. Auerbach destaca bem essa mesma característica na decisão de Montaigne, quando ele resolve se mudar para a propriedade da família. Para ele:

> Viver na solidão não significa viver como um eremita, mas viver com distanciamento — se possível longe das cortes e da agitação do mundo. Montaigne faz uma nítida distinção entre a solidão dos santos, que chegam ao êxtase, e a dos homens comuns. (D'AGUIAR, 2010, p. 126).

A professora D'Aguiar lembra bem que em seu caso não se trata de um *completo* isolamento. Daí a importância do envolvimento de Ulrich na Ação Paralela. Não se trata de um ensimesmamento radical, e sim de uma solidão madura, equilibrada, necessária ao exercício intelectual e à autonomia do espírito. Em um plano mais geral, portanto, o afastamento de Ulrich se relaciona ao ensaísmo não apenas porque se isolar, em alguma medida, é condição para o exercício da liberdade, mas também porque todas essas noções e conceitos que perpassam *O homem sem qualidades* – "ensaísmo da vida", "utopia do ensaísmo", "férias da vida", "vida experimental", "vida hipotética" etc. –, e que aproximam o romance ao ensaio, a ponto de a crítica costumar designá-lo justamente como "romance ensaístico", estabelecem entre si relações de interdependência, e devem ser vistas como partes inseparáveis de uma mesma constelação, na qual não se pode prescindir da própria ideia de "isolamento". Essa ideia é muito bem ilustrada no capítulo em que Walter, amigo de Ulrich, é apresentado:

> Por fim, ele atingira o ponto em que nada mais o impedia; o serviço sossegado, recolhido, protegido de todas as impurezas do mercado de arte, no seu cargo vagamente intelectual, lhe dava bastante independência e tempo para atentar inteiramente à sua voz interior; a posse da amada tirava os espinhos do seu coração; a casa "à beira da solidão", onde fora morar com ela depois do casamento, parecia feita para o ato de criação [...] (MUSIL, 206, p. 70)

Walter, apesar das condições favoráveis que construiu em torno de si, não consegue cumprir os objetivos a que se propôs. A ideia da criação de um espaço independente de reflexão, contudo, não só está bem descrita nesse trecho, como é capaz de recuperar a sua ligação com o ensaísmo. Pré-condição para "atentar inteiramente à sua voz interior", afastar-se dos outros é imprescindível e necessário, e no caminho da exploração de outras possibilidades o ensaio é a principal ferramenta.

Quanto a Ulrich, são diversas as passagens nas quais a sua condição de solitário é enfatizada. Citarei algumas delas com a intenção de demonstrar como essas situações de isolamento se associam ao pleno exercício da reflexão, nos mais distintos contextos – indicados nas passagens abaixo:

> "É outro comportamento; estou mudando, e com isso muda o que se liga a mim!", pensou ele, julgando ser bom observador de si mesmo. Mas também se poderia dizer que sua solidão — estado que não havia só nele mas ao redor dele, ligando as duas coisas —, se poderia dizer, e ele próprio sentia isso, que essa solidão era cada vez mais densa, ou maior. Ela atravessava paredes, crescia na cidade, sem realmente se estender; crescia no mundo. "Que mundo? Não há mundo algum!", ele pensou. Parecia-lhe que esse conceito não tinha mais significação. Mas Ulrich ainda mantinha tamanha vigilância sobre si mesmo que essa expressão, exaltada demais, o atingiu desagradavelmente no mesmo instante; não procurou outras palavras, ao contrário, a partir daí aproximou-se de novo da lucidez total, e, poucos segundos depois, levantou-se. O dia clareava, misturando sua luz pálida na claridade da luz artificial que murchava depressa. (MUSIL, 2006, p. 703-74)

> Assim, resta-nos de modo geral a impressão de que teríamos primeiro de afastar inteiramente das relações humanas a alma mal embutida dentro delas; e no momento em que pensou isso, Ulrich sentiu que sua vida, se tinha algum sentido, era exatamente este, de que as duas esferas básicas da humanidade se mostravam nela apartadas, opondo-se em seu efeito. Tais pessoas existem hoje, sem dúvida, mas ainda estão sozinhas, e, sozinho, Ulrich não era capaz de recompor a unidade perdida. Não se iludia quanto ao valor de suas experiências intelectuais; talvez jamais conseguisse encadear pensamentos fora de uma sequência lógica, mas era como se colocasse uma escada sobre a outra, e a ponta finalmente oscilasse numa altura muito afastada da vida real. E isso lhe causava profunda repulsa. (MUSIL, 2006, p. 632)

> Embora Ulrich apenas pensasse ter brincado com aquelas pessoas, de repente sentiu-se abandonado entre elas. Recordou que sentira algo semelhante há algumas semanas, ou meses: a resistência de um pequeno sopro da criação na petrificada paisagem lunar aonde entra; e pareceu-lhe que todos os momentos decisivos de sua vida eram acompanhados dessa sensação de assombro e solidão. Mas dessa vez não seria medo o que o importunava? Não conseguia entender direito seus próprios sentimentos; eles lhe diziam que nunca soubera decidir-se na vida, e em breve teria de fazê-lo, mas não pensava isso com palavras adequadas, apenas o sentia no seu desconforto, como se algo o quisesse arrancar do meio das pessoas entre as quais estava sentado; e embora lhe fossem bastante indiferentes, sua vontade resistiu subitamente com pernas e braços! (MUSIL, 2006, p. 634)

> Sem notar, Ulrich erguera a seu redor essa parede de solidão, e agora, por uma brecha, jorrava a vida, o pulso de outra pessoa, e era uma sensação boba, ridícula, mas um pouco excitante. (MUSIL, 2006, p. 682)

Nota-se, com esses exemplos, que são diversas as passagens e múltiplos os sentidos nos quais esse tema se manifesta, em contextos descritivos, narrativos e ensaísticos distintos. É possível identificar, nessa chave de leitura, uma gradação, uma intensificação, da solidão. Ulrich vai se desatando, intelectual e emocionalmente, dos laços que o mantém ligado à "vida",

e adota uma postura de crescente desconfiança frente à realidade, tudo em prol da busca das possibilidades alternativas para a existência. Esse trajeto é preparado por Musil ao longo da primeira parte do livro, para que, a partir da segunda parte, o personagem se esforce para preencher essa liberdade com conteúdo (KLINGENSTEIN, 2014). Logo, sua atitude se aproxima mais uma vez da de Montaigne – e, também nesse sentido, da do ensaísmo. Como afirma, mais uma vez, Auerbach:

> É o veneno da liberdade, do afastamento de toda realidade concreta, da autonomia humana. Em sociedade, junto aos outros, Montaigne é comedido e observa os costumes; sozinho consigo mesmo, ele é diferente. Usos, costumes, leis e religiões desaparecem. Estou sozinho, a morte é certa. Não estou em casa, estou em viagem — não sei de onde venho nem para onde vou. O que possuo, o que me resta? Eu mesmo.
> [...]
> Pois de fato, o mundo em que nasceu e que abandonará a contragosto, mas sem medo, dá-lhe, com a plenitude da vida, a plenitude da liberdade. A vida oferece-lhe inúmeras possibilidades de examinar a si mesmo, mas não lhe impõe leis. (AUERBACH, 2010, p. 20)

Além disso, também se nota um isolamento, desta vez literal, na segunda parte do livro: quando vive os "diálogos sagrados" com sua irmã, Agathe. Em uma longa reflexão sobre a nova relação que se desenhava entre ele e sua irmã, o narrador conclui: "Apesar de toda essa ocupação, ele não conseguia pensar noutra coisa senão, ininterruptamente, em que vivera sozinho a vida toda [...]" (MUSIL, 2015). Não esqueçamos que Musil também foi um solitário – o que será visto adiante, na Seção 5.

Soares é, também, um "indivíduo" profundamente isolado. Sozinho, sem família e sem amigos. O seu pouco convívio se dá somente com os funcionários do escritório no qual trabalha. O prefácio, escrito pelo próprio Fernando Pessoa, nos dá algumas pistas de quem poderia ser essa figura discreta, vista "de fora".

> Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado. Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava – parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito. Jantava sempre pouco, e acabava fumando tabaco de onça. Reparava extraordinariamente para as pessoas que estavam, não suspeitosamente, mas com um interesse especial; mas não as observava como que perscrutando-as, mas como que interessando-se por elas sem querer fixar-lhes as feições ou detalhar-lhes as manifestações de feitio. Foi esse traço curioso que primeiro me deu interesse por ele. (PESSOA, 2011, p. 18)

O curto trecho do prefácio, apesar dos poucos indícios e informações, postula com bastante ênfase a solidão de Bernardo Soares: "[...] e timidamente observou que, não tendo para

onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, soía gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também" (PESSOA, 2011, p. 19). A única "intimidade" de que chegou a desfrutar, uma relação discreta, casual e distante, foi com ninguém menos que Pessoa ele-mesmo – o responsável pela publicação de seus escritos. No prefácio ao *Livro*, Pessoa escreve:

> Nada o obrigara nunca a fazer nada. Em criança passara isoladamente. Aconteceu que nunca passou por nenhum agrupamento. Nunca frequentara um curso. Não pertencera nunca a uma multidão. Dera-se com ele o curioso fenómeno que com tantos - quem sabe, vendo bem, se com todos? - se dá, de as circunstâncias ocasionais da sua vida se terem talhado à imagem e semelhança da direcção dos seus instintos, de inércia todos, e de afastamento. [...] Nunca teve de se defrontar com as exigências do estado ou da sociedade. Às próprias exigências dos seus instintos ele se furtou. Nada o aproximou nunca nem de amigos nem de amantes. [...] (PESSOA, 2011, p. 19)

Ao longo da obra, são numerosas as passagens nas quais Soares ressalta, comenta ou reflete sobre sua condição de solitário. A solidão é claramente descrita como uma condição superior, um estado privilegiado, reservado a indivíduos como ele mesmo. Resolvi transcrever na íntegra apenas alguns poucos desses trechos, com a finalidade de oferecer uma imagem mais completa da riqueza desse aspecto no *Livro do desassossego*; que, também nesse sentido, pode ser considerado.

> Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sozinho como sempre tenho sido sozinho como sempre serei.
> Vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores, assisto-me com sono; olho, sobre o papel meio escrito, a vida vã sem beleza e o cigarro barato que a expender estendo sobre o mata-borrão velho. Aqui eu, neste quarto andar, a interpelar a vida!, a dizer o que as almas sentem!, a fazer prosa como os génios e os célebres! Aqui, eu, assim!... (PESSOA, 2011, Trecho 6, p. 23)

> São horas talvez de eu fazer o único esforço de eu olhar para a minha vida. Vejo-me no meio de um deserto imenso. Digo do que ontem literariamente fui, procuro explicar a mim próprio como cheguei aqui. (PESSOA, 2011, Trecho 17, p. 27)

> Encaro serenamente, sem mais nada que o que na alma represente um sorriso, o fechar-se-me sempre a vida nesta Rua dos Douradores, neste escritório, nesta atmosfera desta gente. (PESSOA, 2011, Trecho 18, p. 27)

> O isolamento talhou-me à sua imagem e semelhança. A presença de outra pessoa - de uma só pessoa que seja - atrasa-me imediatamente o pensamento, e, ao passo que no homem normal o contacto com outrem é um estímulo para a expressão e para o dito, em mim esse contacto é um contra-estímulo, se é que esta palavra composta é viável perante a linguagem.
> Pesa-me, aliás, toda a ideia de ser forçado a um contacto com outrem. Um simples convite para jantar com um amigo me produz uma angústia difícil de definir. A ideia de uma obrigação social qualquer - ir a um enterro, tratar junto de alguém de uma coisa do escritório, ir esperar à estação uma pessoa qualquer,

conhecida ou desconhecida -, só essa ideia me estorva os pensamentos de um dia, e às vezes é desde a mesma véspera que me preocupo, e durmo mal, e o caso real, quando se dá, é absolutamente insignificante, não justifica nada; e o caso repete-se e eu não aprendo nunca a aprender.
"Os meus hábitos são da solidão, que não dos homens"; não sei se foi Rousseau, se Senancour, o que disse isto. Mas foi qualquer espírito da minha espécie - não poderei talvez dizer da minha raça. (PESSOA, 2011, Trecho 18, p. 42)

Afinal eu quem sou, quando não brinco? Um pobre órfão abandonado nas ruas das sensações, tiritando de frio às esquinas da Realidade, tendo que dormir nos degraus da Tristeza e comer o pão dado da Fantasia. De meu pai sei o nome; disseram-me que se chamava Deus, mas o nome não me dá ideia de nada. Às vezes, na noite, quando me sinto só, chamo por ele e choro, e faço-me uma ideia dele a que possa amar... Mas depois penso que o não conheço, que talvez ele não seja assim, que talvez não seja nunca esse o pai da minha alma... (PESSOA, 2011, Trecho 88, p. 64)

Colaborar, ligar-se, agir com outros, é um impulso metafisicamente mórbido. A alma que é dada ao indivíduo, não deve ser emprestada às suas relações com os outros. O facto divino de existir não deve ser entregue ao facto satânico de coexistir.
Ao agir com outros perco, ao menos, uma coisa - que é agir só.
Quando me entrego, embora pareça que me expando, limito-me. Conviver é morrer. Para mim, só a minha autoconsciência é real; os outros são fenómenos incertos nessa consciência, e a que seria mórbido emprestar uma realidade muito verdadeira. (PESSOA, 2011, Trecho 209, p. 123)

Estética do desalento
Publicar-se – socialização de si próprio. Que ignóbil necessidade! Mas ainda assim que afastada de um acto - o editor ganha, o tipógrafo produz. O mérito da incoerência ao menos. (PESSOA, 2011, Trecho 210, p. 123)

Não se subordinar a nada - nem a um homem, nem a um amor, nem a uma ideia, ter aquela independência longínqua que consiste em não crer na verdade, nem, se a houvesse, na utilidade do conhecimento dela - tal é o estado em que, parece-me, deve decorrer, para consigo mesma, a vida íntima intelectual dos que não vivem sem pensar. Pertencer - eis a banalidade. Credo, ideal, mulher ou profissão - tudo isso é a cela e as algemas. Ser é estar livre. A mesma ambição, se vão orgulho e paixão, é um fardo, não nos orgulharíamos se compreendêssemos que é um cordel pelo qual nos puxam. Não: nem ligações connosco! Livres de nós como dos outros, contemplativos sem êxtase, pensadores sem conclusão, viveremos, libertos de Deus, o pequeno intervalo que a distracção dos algozes concede ao nosso êxtase na parada. Temos amanhã a guilhotina. Se a não tivéssemos amanhã tê-la-íamos depois de amanhã. Passeemos ao sol o repouso antes do fim, ignorantes voluntariamente dos propósitos e dos perseguimentos. O sol dourará nossas frontes sem rugas e a brisa terá frescura para quem deixar de esperar'. (PESSOA, 2011, Trecho 236, p. 134)

A liberdade é a possibilidade do isolamento. És livre se podes afastar-te dos homens, sem que te obrigue a procurá-los a necessidade do dinheiro, ou a necessidade gregária, ou o amor, ou a glória, ou a curiosidade, que no silêncio e na solidão não podem ter alimento. Se te é impossível viver só, nasceste escravo. Podes ter todas as grandezas do espírito, todas da alma: és um escravo nobre, ou um servo inteligente: não és livre. E não está contigo a tragédia, porque a tragédia de nasceres assim não é contigo, mas do Destino para si somente. Ai de ti, porém, se a opressão da vida, ela própria, te força a seres escravo. Ai de ti, se, tendo nascido liberto, capaz de te bastares e de te separares, a penúria te força a conviveres. Essa, sim, é a tua tragédia, e a que

> trazes contigo. (PESSOA, 2011, Trecho 283, p. 157)
>
> Ninguém compreende outro. Somos, como disse o poeta, ilhas no mar da vida; corre entre nós o mar que nos define e separa. Por mais que uma alma se esforce por saber o que é outra alma, não saberá senão o que lhe diga uma palavra - sombra disforme no chão do seu entendimento.
> Amo as expressões porque não sei nada do que exprimem. Sou como o mestre de Santa Marta: contento-me com o que me é dado. Vejo, e já é muito. Quem é capaz de entender? (PESSOA, 2011, Trecho 359, p. 190)
>
> Amigos, nenhum. Só uns conhecidos que julgam que simpatizam comigo e teriam talvez pena se um comboio me passasse por cima e o enterro fosse em dia de chuva. (PESSOA, 2011, p. 251)
>
> A arte é um isolamento. Todo o artista deve buscar isolar os outros, levar-lhes às almas o desejo de estarem sós. O triunfo supremo de um artista é quando ao ler suas obras o leitor prefere tê-las e não as ler. Não é porque isto aconteça aos consagrados; é porque é o maior tribute. (PESSOA, 2011, Trecho 470, p. 263)

Para finalizar, concluo, ainda com a indicação de uma última "semelhança" entre as atitudes e os casos de Montaigne, Ulrich e Soares. Vários intérpretes e estudiosos da obra do filósofo de Bordeaux sublinham a "coincidência" temporal entre a sua decisão, aos 38 anos, de "se livrar da servidão dos cargos públicos", e a *morte de seu pai* (lembremos que, curiosamente, Ulrich tinha 32 anos no ano da narrativa, enquanto Pessoa nos diz, no prefácio ao *Livro*, que Soares "aparentava uns 30 anos"). Em 1571, apenas três após a morte de Pierre Montaigne, em 1568, o filho retira-se para o seu famoso isolamento na torre do castelo.

Consta que o pai depositava muitas expectativas na carreira pública do filho. Como indivíduo de uma família recém-enobrecida, ele desejava ardentemente que Montaigne se destacasse como magistrado, conquistado o prestígio e o reconhecimento que ele mesmo nunca pôde desfrutar: "[Montaigne] Defendia-se contra vínculos coercivos com a mesma obstinação e gentileza com que se defendia contra os inimigos externos" (AUERBACH, 2010, p. 12).

Do ponto de vista biográfico, a morte de seu pai é uma das explicações mais aventadas para ele ter tomado coragem de finalmente se dedicar ao que considerava mais próprio e digno de seu tempo: a leitura e a escrita, no "convívio com as doutas musas" (ARAÚJO, 2013). Esse marcante acontecimento em sua vida se relaciona com a decisão pelo isolamento, e talvez faça sentido ao menos associar essa circunstância ao mergulho no "eu" dos *Ensaios*.

A "morte do pai", em certo sentido, portanto, pode ser vista como um tipo de "libertação". Simbolicamente, ela teria representado uma cisão das expectativas comuns sobre sua vida e o consequente passo dado em direção a si mesmo: ele se sentira desimpedido e não mais obrigado a seguir o caminho antes dele esperado. A morte do seu pai, embora natural, foi seguida de um *parricídio* simbólico – dado que Montaigne abandona os valores e esperanças

paternos, do *outro*, sobre sua vida –, no aprofundamento de seu próprio *isolamento*, intensificando sua "busca de si", seu mergulho no seu próprio "eu". Se a imagem do pai pode associada à representação dos valores e saberes herdados da cultura, a figura do filho órfão indica a perspectiva de uma busca pessoal, livre e desimpedida: não há mais quem lhe induza caminhos ou oriente na vida – ele precisa aprender a trilhar com suas próprias pernas, lidar com sua própria liberdade.

Essa mesma "situação" ocorre com Ulrich e Soares. Em *O homem sem qualidades*, no capítulo 123, intitulado, indicativamente, "Reviravolta", Ulrich descobre a morte de seu pai. O livro primeiro termina, assim, num alto "grau de desorientação". Se ele tinha até então uma "liberdade negativa", a morte do pai lhe coloca numa posição de efetivamente decidir os seus próprios rumos, a de uma "liberdade positiva" (KLINGENSTEIN, 2014): Ulrich vai, assim, procurar preencher a sua liberdade com algum "conteúdo", buscar uma alternativa, uma formulação "concreta" para a sua vida – essa busca pelo conteúdo coincide com a terceira parte do romance e as explorações dos "diálogos sagrados" com sua irmã na casa do falecido pai.

> Ulrich abriu o telegrama e leu enquanto escutava só pela metade as palavras de Clarisse; ficou muito pálido, e leu mais uma vez, incrédulo, aquelas frases estranhas. Há algum tempo, embora deixasse de responder a várias indagações do pai sobre a Ação Paralela e a responsabilidade reduzida, não recebia nenhuma reclamação, mas isso não o surpreendera. Agora, o telegrama lhe dizia num estilo circunstanciado, singular mistura de censura contida e solenidade fúnebre, certamente redigido em minúcias pelo próprio pai, que seu genitor falecera. Não tinham sido muito ligados, a lembrança do pai sempre fora desagradável para Ulrich, apesar disso pensou, lendo pela segunda vez aquele texto sinistro e grotesco: "Agora estou sozinho no mundo!" O que ele queria dizer não correspondia exatamente ao sentido textual dessas palavras que nem mesmo combinavam com o relacionamento agora concluído; sentia-se emergir, surpreso, como se se tivesse rompido um cabo de âncora; ou sentia-se totalmente estrangeiro num mundo ao qual estivera ligado apenas pelo pai.
> — Meu pai morreu! — disse para Clarisse, e ergueu a mão com o telegrama, com involuntária solenidade. (MUSIL, 2015, Capítulo 123)

O mesmo pode ser dito de Soares. Ele não é somente um indivíduo solitário: ele é *órfão e solitário*. A mãe, ele não a conheceu: "Minha mãe morreu muito cedo, e eu não a cheguei a conhecer..." (PESSOA, 2011, p. 149). O pai, também nunca o conheceu: matou-se quando ele "tinha três anos". Soares, nesse caso, é radicalmente solitário, a ponto de viver "mais" devaneando e sonhando que participando do mundo real, no convívio com os demais.

> Reconheço, não sei se com tristeza, a secura humana do meu coração. Vale mais para mim um adjectivo que um pranto real da alma. O meu mestre Vieira. Mas às vezes sou diferente, e tenho lágrimas, lágrimas das quentes dos que não têm nem tiveram mãe; e meus olhos que ardem dessas lágrimas mortas ardem dentro do meu coração. Não me lembro da minha mãe. Ela morreu tinha eu um ano. Tudo o que há de

> disperso e duro na minha sensibilidade vem da ausência desse calor e da saudade inútil dos beijos de que me não lembro. Sou postiço. Acordei sempre contra seios outros, acalentado por desvio.
> Ah, é a saudade do outro que eu poderia ter sido que me dispersa e sobressalta! Quem outro seria eu se me tivessem dado carinho do que vem desde o ventre até aos beijos na cara pequena? Talvez que a saudade de não ser filho tenha grande parte na minha indiferença sentimental. Quem, em criança, me apertou contra a cara não me podia apertar contra o coração. Essa estava longe, num jazigo – essa que me pertenceria, se o Destino houvesse querido que me pertencesse.
> Disseram-me, mais tarde, que minha mãe era bonita, e dizem que, quando mo disseram, eu não disse nada. Era já apto de corpo e alma, desentendido de emoções, e o falarem ainda não era uma notícia de outras páginas difíceis de imaginar.
> *Meu pai, que vivia longe, matou-se quando eu tinha três anos e nunca o conheci. Não sei ainda por que é que vivia longe. Nunca me importei de o saber.*
> Lembro-me da notícia da sua morte como de uma grande seriedade às primeiras refeições depois de se saber. Olhavam, lembro-me, de vez em quando para mim. E eu olhava de troco, entendendo estupidamente. Depois comia com mais regra, pois talvez, sem eu ver, continuassem a olhar-me. Sou todas essas coisas, embora o não queira, no fundo confuso da minha sensibilidade fatal. (PESSOA, 2011, Trecho 30, p. 32, grifo nosso)

A mesma situação, nos três casos, pode ser associada, de alguma maneira, ao ensaísmo: como crítica por excelência da ideologia, capaz de garantir ao indivíduo a perspectiva necessária para buscar a sua própria identidade, libertar-se das expectativas externas – nesse caso, simbolicamente, paternas – é um passo fundamental.

4.2 *Senso de possibilidade* e *Sonho*: as poéticas do possível e a potência heurística do ensaísmo

Que tipo de "conhecimento" a literatura propicia? Qual o seu sentido, seus "resultados"? A preocupação com o estatuto da arte, com o lugar da literatura e com as relações entre conhecimento e produção literária atravessa diversas dimensões das obras de Musil e Pessoa. Veremos que a dimensão ensaística de suas poéticas, ou ao menos a identificação de alguns traços particularmente associáveis ao ensaísmo, está na base do caminho por eles trilhado para lidar com essas preocupações. Se uma das funções da literatura consiste em suspender a realidade para, a partir dessa operação, estabelecer critérios de interpretação e inteligibilidade dessa mesma realidade, então o ensaísmo, dado o seu lugar especial tanto em *O homem sem qualidades* quanto no *Livro do desassossego*, constitui-se como uma poderosa ferramenta literária.

No ensaio intitulado *Literature and the sense of possibility*, a professora e pesquisadora Elisabeth Strowick (2010) destaca o ensaio como "forma representacional do possível", inserindo-o no quadro das produções literárias que se associam à tradição do que ela chama de *poéticas do possível*. Para explicar e retomar essa ideia, ela parte do conto kafkiano *A construção* para refletir sobre relações entre o que ela chama de "pensamento de possibilidades" (*Möglichkeitsdenken*) e a literatura – ou, se tivéssemos de simplificar a formulação, entre o *possível* e o *literário*.

No texto de Kafka, obcecado pela ideia de que estaria sob constante ameaça, um animal subterrâneo sente-se impelido a reconstruir permanentemente a sua toca, para torná-la mais segura. Sem nunca o conseguir, sua imaginação tensa e fértil o condena a uma vida na qual o real e o possível mesclam-se de um modo radical, tomando a forma de uma perene suspeita frente à realidade. Para ele, "o mundo das coisas" e os estímulos que formam suas impressões – de medo, insegurança, euforia etc. – pertencem a um mesmo plano de "realidade". Ele é incapaz de distingui-los – o que, aliás, leva o leitor a refletir sobre os limites e contradições de suas próprias estruturas de percepção. O animal resta, assim, preso à armadilha de um duplo labirinto: o externo, o da própria construção em que ele vive, com seus intrincados corredores e ambientes, nunca seguros o suficiente; e o interno, formado pela agitação de pensamentos e sentimentos contraditórios, imaginários ou não, que povoam o seu mundo interior.

A sua existência, por assim dizer, hipotética – já que dominada por condicionantes e cenários que nunca se concretizam – se deve, sem dúvida, a uma extraordinária capacidade de imaginar possibilidades, expressa na frase "Pense em tudo o que poderia acontecer!".

É justamente essa frase que dispara a reflexão da pesquisadora, na qual dois caminhos muito caros aos estudos literários, em geral, e a esta pesquisa, em particular, são explorados. O primeiro deles é o contemplado pela definição das chamadas *poéticas do possível*, cujas origens remontam a Aristóteles, mas que também passa por autores como Leibniz, Wolff, Bodmer, Bretinger e Kierkegaard.

O segundo, por sua vez, é a noção de que apenas no início do século XX "a relação entre literatura e possibilidade é integralmente articulada numa epistemologia literária do possível" (STROWICK, 2010). Não à toa, um dos aspectos tidos como mais representativos das produções modernas é verificado na "aliança entre o pensamento de possibilidades e a suspeita [diante do real]" (STROWICK, 2010). Além do mencionado exemplo de Kafka, essa chave de leitura pode ser muito útil na elucidação de alguns traços da obra de autores modernos como Robert Musil e Fernando Pessoa – sobretudo o de nosso maior interesse, o ensaísmo.

A definição da poesia com relação ao possível costuma ter sua origem identificada na *Poética* de Aristóteles. A sua clássica distinção entre o historiador, que se volta para o que "aconteceu", e o poeta, cuja tarefa é conceber o que "poderia acontecer", traz consigo uma importante postulação: a do alinhamento entre imaginação e o próprio processo poético. Isso significa que a mera capacidade de conceber universos possíveis não define um poeta, e sim a condição de concebê-los como "imitação da natureza em suas possibilidades" nos termos de uma expressividade poética. Aristóteles já associa, portanto, pensamento de possibilidade e criação literária como definidores da atividade poética. Tal associação entre o possível o literário ocupou várias mentes até o início do século XX, e foi fruto de uma "longa história de reflexão mútua entre filosofia, literatura e poéticas do possível" (STROWICK, 2010).

Na medida em que o século XX continuou lidando com o problema da representação, e que as consequências disso para essa questão surgem de forma mais nítida na literatura moderna, também enxergo mobilizadas em Pessoa diversas tentativas e modos de lidar com esse desafio – como é o caso da dimensão do sonho, como se verá a seguir. Dito de outro modo, também no *Livro* as formas representacionais do possível proliferam, incluindo, em diversos planos, as dimensões de uma escrita ensaística, o que tanto interessa neste estudo comparado.

No caso de Musil, ainda, essas concepções remetem a um importante aspecto de sua obra que deve ser enfatizado: o de que, nela, são conscientemente exploradas diversas potencialidades de uma poética do possível, e de várias formas.

A forma de vida hipotética buscada por Ulrich, as utopias da vida exata, do ensaísmo e da "outra condição", as tentativas de experimentação sensorial e ética etc. Em outros recortes – forma, estrutura etc. – a própria autora reconhece e aponta alguns elementos desse tão definidor aspecto do projeto literário de Musil:

> Considering literature as a mode of cognition, Musil develops a rich repertoire of *representational forms of the possible*: irony, subjunctive, *essay*, an experimentation with conjunctions (as if, if, and, depending on), as well as an exploration of forms and operations of thinking (if-then, comparison, thought experiment) all the way to "the other state". (STROWICK, 2010, p. 508).

A crítica de Musil costuma identificar que o autor austríaco explorou esse potencial do texto literário, em um sentido muito especial, para formular possibilidades no campo da ética (mas não somente nele) – era essa, enfim, a "grande" questão que se colocava no horizonte daquele intervalo. Segundo Tim Mehigan (2003, p. 109), a "longa meditação de Musil sobre a ação possível conferiu ao romance aspectos clássicos da disposição ética no sentido de Charles Alteri":

> Enquanto definimos nossas categorias de julgamento com base em predicados já estabelecidos, como o vocabulário operacional para especificar a natureza das ações, nossas avaliações enfatizarão [simplesmente] conformidade ou não-conformidade com uma norma. Mas suponha-se que possamos imaginar ações que pedem para ser lidas como "ações possíveis": como no gesto de associar uma pessoa a certos grupos possíveis de características ou no de especificar qualidades que justificam reivindicar uma identidade particular para ela mesma. (ALTERI apud MEHIGAN, 2003, p. 109, tradução nossa)

A mesma linha descritiva poderia ser adotada para o *Livro do desassossego*, no sentido de que também nele são exploradas as diversas potencialidades de uma poética do possível, com a presença de alguns dos mesmos marcadores acima identificados na obra de Musil: ironia, subjuntivo, experimentação com conjunções e, também, o *ensaio*, cuja expressão associo ao elemento do sonho, o do devaneio etc., e aqui chegamos, finalmente, à análise dessas dimensões propriamente ditas. Analisar o senso de possibilidade e o sonho, nas duas obras, como expressões de uma poética do possível, nas suas relações como ensaio.

Senso de possibilidade em *O homem sem qualidades*: relações com o ensaio

De que maneira o *senso de possibilidade*, mencionado na introdução e nas páginas anteriores, se relaciona com o ensaio? Que vínculos o próprio Musil enxergou entre os dois?

Como a "busca de si" de Ulrich é viabilizada ou auxiliada pelo ensaísmo? São essas as questões de que me ocuparei nas páginas seguintes. O procedimento de análise será aqui tão objetivo quanto possível: partindo da "definição" do conceito de senso de possibilidade, a partir da análise de trechos de *O homem sem qualidades*, explorarei, a seguir, seu papel no romance de Musil como "forma" da investigação operada por Ulrich; para, por fim, relacioná-lo aos aspectos epistemológicos do ensaio. Torna-se oportuno, portanto, já aqui, um esclarecimento: embora a noção de senso de possibilidade seja desenvolvida no seio de uma típica inserção ensaística – o que, aliás, faz todo sentido, considerando que ele e o ensaísmo encontram-se profundamente integrados no projeto literário de Musil –, a maneira pela qual ele será aqui analisado enfatiza, sobretudo, o seu caráter crítico, de modo a aproximá-lo das características crítico-teóricas do ensaio como forma de conhecimento.

Deixemos já claro que essa noção possui um valor absolutamente central no romance e no projeto literário de Robert Musil como um todo. O senso de possibilidade, por exemplo, já foi objeto de análises que o tomaram como conceito-base para a compreensão da estrutura do romance. Já foi lido, pela crítica existencial, como o fundamento da "vida hipotética" que Ulrich procura levar no intervalo da narrativa. Ele está no cerne da crítica de Musil ao que ele define como "moralidade petrificada", relativa àquele período, como já estudou Stijn de Cauwer (2010). Chegou a ser considerado uma forma privilegiada e esteticamente elaborada de imaginar alternativas à realidade estabelecida (nas suas dimensões espiritual, social, ética etc.), na formulação de Tim Mehigan (2003). Está na origem, também, da exploração ensaística levada a cabo no projeto estético-literário de Musil. Mas como aproximar dois elementos tão importantes para a obra de Musil? Até que ponto faz sentido essa abordagem?

Comecemos com sua definição. É no conhecido Capítulo 4 de *O homem sem qualidades* que esse conceito-chave, tanto para a economia do romance quanto para os estudos que o submeteram a variadas formas de interpretação, é introduzido. O título do capítulo já o anuncia: *Se existe senso de realidade, tem de haver senso de possibilidade*. *Möglichkeitsinn*, ou *senso de possibilidade*, é, aliás, muito bem explicado pelo próprio narrador:

> Quem deseja passar bem por portas abertas deve prestar atenção ao fato de elas terem molduras firmes: esse princípio, segundo o qual o velho professor sempre vivera, é simplesmente uma exigência do *senso de realidade*. Mas se existe senso de realidade, e ninguém duvida que ele tenha justificada existência, tem de haver também algo que se pode chamar *senso de possibilidade*. (MUSIL, 2006, p. 34)

Nessa passagem, percebe-se que o conceito é abordado por aproximação; especificamente, por meio de um contraste, uma oposição. O narrador apresenta inicialmente a noção mais intuitiva, supostamente mais simples, de *senso de realidade*, para, em seguida, desenvolver mais detidamente a noção "oposta" de *senso de possibilidade*.

> Quem o possui [o senso de possibilidade] não diz, por exemplo: aqui aconteceu, vai acontecer, tem de acontecer isto ou aquilo; mas inventa: aqui poderia, deveria ou teria de acontecer isto ou aquilo; e se lhe explicarmos que uma coisa é como é, ele pensa: bem, provavelmente também poderia ser de outro modo. Assim, o senso de possibilidade pode ser definido como capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser, e não julgar que aquilo que é seja mais importante do que aquilo que não é. (MUSIL, 2006, p. 34)

O trecho deixa claro que essa noção se constitui, sobretudo, como um tipo específico de *capacidade*: a de "pensar tudo aquilo que também poderia ser". Uma sensibilidade específica para o *possível*; uma habilidade de conceber configurações distintas, alternativas, ao real; um olhar capaz de enxergar com nitidez o invisível, o potencial, o imaginado, em todas as suas dimensões. Há ainda outro aspecto "moral" muito interessante nessa passagem que precisa ser realçado: o indivíduo dotado de um acurado senso de possibilidade não considera "aquilo que é mais importante do que aquilo que não é". O senso de possibilidade e seus possíveis significados são bastante explorados na fortuna crítica de Musil (CAUWER, 2012, 2010; CASTRO, 2017, 2011a; PAYNE et al, 2007). Trata-se de um tema nuclear, central.

Vê-se, aqui, uma sutil "inversão" da escala de valores, típica das sociedades modernas, que elege o real e o dado como a única instância verdadeira, e o possível e imaginado como construções falsas e desimportantes – crítica que está na base do projeto crítico-estético de Musil. As reflexões ensaísticas sobre o senso de possibilidade passam pela crítica a um estado de coisas que despreza tudo o que não é prático, mensurável ou imediatamente útil, como veremos. Essa noção fica ainda mais clara no trecho abaixo, quando o narrador aponta o senso de possibilidade em função de como os indivíduos que os possuem costumam ser considerados:

> Essas pessoas com senso de possibilidade vivem, como se diz, numa teia mais sutil, feita de nevoeiro, fantasia, devaneio e condicionais; crianças com essa tendência são educadas para se libertarem dela, e lhes dizemos que tais pessoas são utopistas, sonhadores, fracos, e presunçosos ou críticos mesquinhos.
> [...]
> Quando os queremos elogiar, também chamamos esses loucos de idealistas, mas obviamente tudo isso apenas se relaciona aos espécimes frágeis, que não podem entender a realidade, ou talvez fujam dela; portanto, pessoas nas quais a ausência de senso de realidade é uma falha. (MUSIL, 2006, p. 34-35)

O indivíduo com senso de possibilidade é visto, pela sociedade, como indesejado,

"presunçoso" ou "mesquinho": "crianças com essa tendência são educadas para se livrarem dela". Sua marca e seu talento são desestimulados, indesejados e vistos como sinais de uma incontornável fraqueza. Esses "sonhadores", que não comungam dos valores da sociedade, são também rotulados de "inseguros na vida". Musil, contudo, relativiza esse rótulo, indicando que os ditos inseguros, na realidade, simplesmente estimam atributos possíveis ou, em geral, não valorizados: "Talvez também esses conceitos expressassem certa insegurança na vida; mas, por vezes a insegurança não é senão insatisfação diante das seguranças comuns [...]" (MUSIL, 2015, Capítulo 4). Nessa perspectiva, essas pessoas também são taxadas como "indivíduos sem qualidades":

> E como a posse de qualidades pressupõe certa alegria por serem reais, podemos entrever como uma pessoa que não tenha senso de realidade nem em relação a ela própria pode sentir-se de repente um homem sem qualidades. (MUSIL, 2006, p. 278)

Por que essa habilidade é tão atacada? Porque a fantasia e a imaginação são tão desvalorizadas? Nos termos do projeto crítico-estético de Musil, a razão disso é que esses "idealistas" e "sonhadores" são vistos como perigosos dentro da ordem vigente. Eles possuem o raro dom de apontar soluções alternativas, sugerir caminhos antes impensados e sempre introduzir no debate um inquietante "e se".

Vê-se, portanto, que a capacidade de imaginar possibilidades se traduz em um raro tipo de inteligência questionadora, perquiridora, ativa. A imaginação é a condição de possibilidade da crítica. Quem mais consegue imaginar possibilidades outras, mais é capaz de perguntar, duvidar, sugerir. A valorização do possível e do potencial em relação do real e do atual é um dos principais fundamentos da poética musiliana, muito discutido em sua fortuna crítica (CAUWER, 2012; PAYNE et al, 2007; CASTRO, 2017, p. 364). Nessa perspectiva, os "idealistas" e "utopistas" mostram um maior grau de comprometimento com a realidade do que os próprios ditos "realistas". Afinal, enxergar o real a partir de suas múltiplas configurações possíveis seria uma forma mais interessante e sofisticada de prestar-lhe homenagem – em vez de simplesmente tomá-lo por apenas uma de suas possíveis variantes, uma realidade estanque e fixa.

> Mas o possível não abrange apenas os sonhos de pessoas de nervos fracos, e sim os desígnios divinos ainda desconhecidos. Uma experiência possível, ou uma verdade possível, não são iguais à experiência real e verdade real menos o valor da realidade; ao contrário, ao menos do ponto de vista de seus seguidores, têm em si algo divino, um fogo, um voo, um desejo de construção e uma utopia consciente, que não teme a realidade, mas a trata como missão e invenção. (MUSIL, 2006, p. 35)

Merece destaque a expressão "utopia consciente". O olhar atento ao possível, de certo ponto de vista, pode apresentar uma dimensão fundamentalmente utópica. O "utopista" vislumbra o real a partir de suas transformações possíveis, tratando-o como "missão e invenção". A crítica da realidade é o primeiro passo para que se deseje uma versão "melhorada" dela mesma, que se deseje transformá-la. Essa visão fundamentalmente relativizadora daquilo que é tido por real está presente em todos os campos e em todos os âmbitos do romance. Mas quais são as origens dessa perspectiva? Qual a sua base?

A crítica de Musil costuma rastrear a matriz do conceito de senso de possibilidade no funcionalismo de Ernst Mach, sobre o qual já se discorreu. Lembremos que Mach postulava que o mundo só pode ser concebido em termos de experiências (pessoas ou coisas não passam de símbolos que evocam grupos de sensações). Justamente esse ponto de vista é formulado na ideia de um senso de possibilidade, ou seja, o de que realidade é apenas uma entre suas várias versões possíveis: mais ainda, é apenas uma entre as várias formas pelas quais a experiência pode ser organizada – ao lado da imaginação, do sonho, do devaneio, da revelação mística etc.. Sem sombra de dúvida esse elemento – e não só a presença da "forma representacional" do ensaio – é um dos que permitem a associação entre a obra de Musil e as chamadas poéticas do possível (STROWICK, 2010). No processo de revisão dos conceitos e qualidades, Ulrich formula até mesmo a ideia de abolição da realidade.

Mesmo a *realidade* se revela como apenas mais uma configuração possível entre as demais. Um obstáculo, no limite, contra as disposições mais próprias, mais íntimas, ou pelo menos contra o esforço de explorá-las, de "descobri-las". Isso significa que, quando ele se refere à realidade, não é apenas ao "concreto", empírico, externo. A realidade, efetivamente, é uma composição indissociável de elementos visíveis e invisíveis. Ela é também constituída de sentimentos, valores, ideias e emoções.

> Nesta passagem, Musil aborda um tema que será central no romance: a realidade é mais uma ficção entre outras, por trás da aparente estabilidade das coisas há uma trama à qual não temos acesso. Agora a imagem de abertura do texto se torna ainda mais esclarecedora: menos relevante que o fato de o autor elencar "opiniões" que, muitas vezes, se contradizem, é a iniciativa de fazê-lo, pois, das possibilidades de relações entre elas, pode-se vislumbrar novamente o contorno do "saco" – aquela parcela de imponderável que sempre faz parte da investigação do real. (CASTRO, 2011a, p. 107)

A realidade terminou por tornar o homem uma "massa moldável", determinando a suas condições, suas qualidades e sua personalidade. A realidade, para o indivíduo que vive a modernidade, parece a única dimensão possível da experiência e da existência; logo, estável. No

entanto, por trás dela, inúmeras forças atuam no sentido de impedir-lhe o encontro com sua própria "identidade". É por isso que, quando perguntado por sua prima que faria se tivesse poderes ilimitados, Ulrich responde:

> Ulrich virou-se para trás e riu:
> — Ilustre prima, a senhora está fazendo algo de muito perigoso. As pessoas ficam imensamente contentes quando as deixamos em situação de não conseguirem concretizar suas idéias!
> — E o que o senhor faria se um dia governasse o mundo? — perguntou Diotima aborrecida.
> — Provavelmente só me restaria *acabar com a realidade*!
> — Eu gostaria de saber como ia fazer isso!
> — Também não sei. Nem sei direito o que quero dizer com isso. Nós supervalorizamos muito o presente, a sensação do presente, o que existe; quero dizer, assim como a senhora agora está comigo neste vale, como se nos tivessem metido numa cesta e jogassem em cima a tampa do instante. Damos valor demais, e isso fica na lembrança. Talvez dentro de um ano ainda possamos contar que estávamos aqui parados. Mas o que realmente nos move, a mim ao menos, sempre está — falando cautelosamente, não quero procurar explicação nem nome para isso! — de certa forma em oposição a esse tipo de experiência. O presente o repele; o que nos move não consegue se concretizar dessa maneira! (MUSIL, 2006, p. 317, grifo nosso).

"Acabar com a realidade", no trecho citado, é uma forma de aplicar o senso de possibilidade em favor da exploração de qualidades próprias. De qualquer maneira, o mais importante a ser destacado, por ora, é que há, no Capítulo 4, uma clara associação, operada por Musil, entre o senso de possibilidade e a capacidade de relativizar as estruturas estabelecidas – de conhecimento, valores, legitimação política, estética, cultural etc.. Quando se expõe a alguém com um bom senso do possível uma dada "verdade" ou uma dada "realidade", "ele pensa: bem, provavelmente também poderia ser de outro modo".

> Vê-se que as consequências dessa tendência criativa [senso de possibilidade] podem ser notáveis, e lamentavelmente não raro fazem parecer falso aquilo que as pessoas consideram verdadeiro, e parecer permitido o que proíbem, ou ainda fazem as duas coisas parecerem indiferentes. (MUSIL, 2006, p. 34)

Fazer parecer *falso* o que, em geral, se considera *verdadeiro* (dimensão epistemológica), e *permitido* o que, em geral, é visto como *proibido* (dimensão ética) é um raro tipo de disposição. Esse constante "cruzamento" de fronteiras conceituais e categoriais é uma das mais notáveis marcas do senso de possibilidade. Nos termos do projeto literário de Musil, essa ideia surge justamente como uma utópica contra um mundo no qual as condições dadas por moldar a personalidade.

A crítica de Musil discrimina essas condições, pondo-a, por exemplo, na "aventura" de Ulrich, que formula o seu nefasto efeito sobre indivíduo da seguinte maneira: "É como um ator que perde a consciência dos bastidores e da maquilagem, e pensa estar atuando de verdade" (MUSIL apud CASTRO, 2010, p. 93). Um ator se "veste" de todas as fantasias morais e intelectuais que concernem à "sua" personagem. A vida moral daquele período era vista por Musil como um conjunto de regras que serviam de baliza para as ações dos indivíduos, de forma inconsciente. Para Musil, tratava-se de uma inconsciência semelhante à do ator que perde a consciência de que está atuando, que utiliza a maquiagem que vem a revestir de traços e valores o seu personagem e esquece que se trata de uma forma controlada, artificial, de "identidade". "Eis a operação que Musil se propõe em seu romance: recuperar essa 'consciência dos bastidores'", despertar a transitoriedade e o caráter contingente da suposta "realidade das coisas" (CASTRO, 2010, p. 93).

No quadro da reflexão aqui desenvolvida, o importante é ter em mente que o senso de possibilidade está na base de um tipo de postura epistemológica que compreende o valor relativo da ideia de verdade. Qualquer que seja a "verdade" considerada – científica, teológica, filosófica –, ela estará mais ou menos situada dentro de um quadro metodológico e de um recorte epistêmico determinado, marcado por critérios de verificabilidade específicos e por procedimentos preestabelecidos – e aqui chegamos ao ponto de uma primeira aproximação entre o senso de possibilidade e o ensaísmo.

Uma das características mais lembradas do ensaio é a sua abertura estrutural e metodológica. A reflexão ensaística prescinde da adoção de um método pré-definido, como ocorre com a produção do conhecimento científico (ADORNO, 2003). A forma do ensaio, portanto, instaura a possibilidade de seguir caminhos inauditos. A prática do ensaio permite o pleno desenvolvimento da capacidade de imaginar possibilidades, favorece o amadurecimento do pensamento livre dos rigores do método e propicia um campo formal de exercício, nos termos aqui propostos, do *senso de possibilidade*. O ensaio, por essas características, não presente alcançar um conhecimento universal, a "alcançar" uma verdade. É nessa linha de raciocínio que, no conhecido texto de Musil, *Sobre o ensaio*, o autor austríaco cita a afirmação de Maeterlinck, de que "Em vez de oferecer *uma* verdade, o ensaio oferece *três* boas probabilidades" (MUSIL, 1990, p. 51, tradução nossa), e que Theodor Adorno formula, com grande precisão, esse aspecto tão importante do exercício de pensamento ensaístico:

> O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados. (ADORNO, 2003, p. 30-31)

A própria efetividade da forma do ensaio, à medida que vai se definindo e se sedimentando em termos práticos e teóricos, contribui para a caracterização, por contraste, dos demais "modos" de conhecimento – científico, artístico, filosófico etc. – e de como eles funcionam discursivamente. No ensaio, o pensamento é livre para explorar os caminhos que melhor julgar, e não os passos prescritos pela ciência, por exemplo, na sua busca por "verdades universais". Essa outra importante dimensão do erro-e-tentativa, exploratória, e tateante do ensaísmo já foi amplamente apontada por pensadores como Bense e Adorno:

> Como a maior parte das terminologias sobrevive historicamente, a palavra "tentativa" (*Versuch*), na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma [do ensaio], e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é consequência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante. (ADORNO, 2003, p. 35)

Para Musil, a dimensão formal na qual o senso de possibilidade melhor encontra as condições de se desenvolver é justamente a do ensaísmo (MUSIL, 1990). Por meio do ensaio, portanto – no qual essa *exploração* é permitida –, seu passo seguinte é aplicar essa noção não só à realidade e ao conhecimento sobre ela (verdadeiro/falso), mas também à moral e ao modo como em geral se opera no mundo ético (certo/errado, permitido/proibido) (MUSIL, 1990; CAUWER, 2012). No projeto de Musil, essas implicações no campo da ética partem de um conceito que se "desdobra" do senso de possibilidade, a noção de *Utopia do ensaísmo* – a ser estudada em mais detalhes ao final desta seção.

O que merece ser aqui realçado é a relação entre esse aspecto específico do *senso de possibilidade* e o que se chamou de "potência heurística" do ensaio – sobretudo, o voltar- se para "o que *poderia* ser". Essa habilidade configura como que uma postura epistemológica, que se afina com a proposta do ensaio: quem a possui é especialmente dotado da capacidade de contextualizar e problematizar aquilo que já está configurado, propondo visões e relações alternativas. No romance, a "prática" do senso de possibilidade – por exemplo, no plano da longa autoinvestigação de Ulrich – se plasma, efetivamente, na liberdade metodológica, no

caráter não sistemático e, também, na não linearidade das incontáveis passagens de cunho ensaístico.

Acredito ter discutido suficientemente, até aqui, como o ensaísmo se relaciona com o importante conceito de senso de possibilidade – destacando os aspectos críticos desse conceito, tal como se apresentam no romance, em face dos aspectos críticos do ensaio, sobretudo, como princípio epistemológico. É preciso deixar claro que cada noção ou conceito em Musil possui sua importância na estrutura intelectual do romance como um todo – estrutura essa que também sugere, em boa medida, o desenho geral de seu projeto literário. Afinal, especialmente por se tratar de um romance reconhecido como "ensaístico", são vários os caminhos pelos quais é possível concebê-lo a partir do ensaio. O que pretendi enfatizar até aqui, contudo, foram os movimentos críticos embutidos nessa ideia e as relações entre ela e o ensaísmo em sua dimensão crítica.

Nas páginas seguintes, realizarei uma análise semelhante. Explorarei as relações entre o *sonho,* dado o seu papel central no *Livro do desassossego,* e o ensaísmo, enquanto princípio crítico. A ideia, logo, é contextualizar a importância do "sonho" no *Livro*, situar o seu papel como estratégia estética – que é, aliás, muito semelhante à do *senso de possibilidade* em *O homem sem qualidades* –, e, por fim, relacioná-lo às virtualidades epistemológicas do ensaio, comparando-o sempre com o caso de Musil.

Sonho e ensaio no *Livro do desassossego*

Embora o crítico e estudioso francês Gaston Bachelard não cite uma única vez o heterônimo Bernardo Soares em seu livro *Poética do devaneio,* uma breve análise do sumário poderia dar a entender, a um desavisado, que se trataria de uma reflexão justamente sobre o heterônimo. Ao falar de "devaneio sobre o devaneio", "sonhador de palavras" e de um "*cogito* do sonhador", ele parece estar descrevendo diretamente essa figura pra quem o sonho, o devaneio e o espaço onírico são alçados à condição de "realidade" privilegiada, primordial, onde ele mais *vive*. O "espaço onírico" – tema também explorado por Bachelard em outro livro seu, *O direito de sonhar* – é, sem dúvida, o espaço de sua morada.

Ainda que a abordagem bachelardiana não seja a ênfase desta pesquisa, é inegável que ela seria bastante rica para iluminar os processos do *Livro do desassossego*. Afinal, o *sonho* e suas manifestações, seja como objeto de reflexão, seja como elemento de criação estética – explorado tanto como substância poética quanto no plano da linguagem –, possui grande

importância na obra de Pessoa, como um todo, e no *Livro*, em particular. Pessoa-ele-mesmo, ortônimo, heterônimos, semi-heterônimo: toda a plêiade de figuras e personalidades do universo pessoano sentiu-se atraída pela força criadora do sonho. Sua atmosfera fluida, sua incrível riqueza simbólica, sua condição ilusória, irreal, sua configuração toda especial de formas e temas, sua potência crítica, todos esses e outros elementos intrigaram e atraíram fortemente o poeta e suas "*personas*".

São inúmeras as pistas e indícios dessa indisfarçável atração pelo sonho. Alexander Search teria já escrito em um epigrama: "I love the real when I love my dreams" (PESSOA apud MARTINS, 2010, p. 817), indicando que a verdadeira realidade é feita de sonhos. A frase "O universo é o sonho de um sonhador infinito e onipotente" (PESSOA apud MARTINS, 2010, p. 817) aparece precocemente em um texto composto por uma série de reflexões filosóficas. Álvaro de Campos também não se furtou a esse fascínio, e escreveu, em um dos mais impressionantes versos de "Tabacaria": "A sensação de tudo é sonho, como coisa real por dentro", sugerindo uma vez mais que o sonho deve ser encarado como a única realidade. No texto narrativo, "A hora do diabo" vemos que "Só os sonhos são sobre o que são. É o lado de nos em que nascemos e em que somos sempre naturais e nossos" (PESSOA apud MARTINS, 2010, p. 817). O drama estático *O marinheiro* e seus ecos simbolistas – "sabe-se como, para o Simbolismo e o Decadentismo, o artista é um náufrago do sonho, que vive em exílio neste mundo" (PESSOA apud MARTINS, 2010, p. 818) – também apontam a centralidade desse tema. Uma das três veladoras da peça efetivamente *sonha* a figura do marinheiro – no que lembra o conto borgiano "As ruínas circulares" – e a série de sonhos que se sucedem provoca na segunda veladora a seguinte conclusão: "Porque não será a única cousa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?" (PESSOA apud MARTINS, 2010, p. 817). O enredo, aliás, é semelhante ao de Sá-Carneiro no seu texto *O homem dos sonhos*, que narra a história de um homem que tanto sonha que acaba por emigrar para o seu sonho. O sonhador poderia então vir a participar do seu próprio sonho.

Há também produções que exploram, por exemplo, o componente messiânico do sonho, como os artigos da revista *A águia* – "E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas "daquilo de que os sonhos são feitos" – e o "pequeno livro de poemas", *Mensagem*, no qual a imagem do Império Português e o sebastianismo são figurados, também, nessa chave: "Sonhava, anônimo e disperso, / O Império por Deus mesmo visto" e "Quando virás, ó Encoberto, / Sonho das eras português". (PESSOA apud MARTINS, 2010, p. 818). O trabalho do poeta, o artífice por excelência dos

mitos e fantasias, seria o de impregnar a realidade de sonho, enriquecendo-a, modificando-a, alterando-a.

Em outras passagens, vemos o sonho sendo utilizado, por assim dizer, como categoria de análise e conceito-chave tanto do *pensamento crítico sobre a poesia* quanto do próprio *pensamento poético* pessoano – ou seja, no trabalho de reflexão sobre elementos e linhas de força de sua própria atividade poética. Como exemplo do primeiro caso, podemos citar a consideração sobre a poesia moderna presente em um texto de 1913:

> Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra sonho. A arte moderna é a arte do sonho. [...] O maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho (PESSOA apud MARTINS, 2010, p. 818)

Como exemplo do segundo, de como o sonho estrutura a sua poética e embasa, ao mesmo tempo, a sua reflexão sobre ela, posso citar a própria Carta dos Heterônimos, texto verdadeiramente nuclear da produção literária pessoana. O sonho é colocado aqui como a substância mesma de que os heterônimos são feitos: são "seres de sonho, que habitam um mundo mais verdadeiro". Tamanho é o encanto pelas potencialidades e características do "mundo do sonho" que, em detrimento da realidade comum, a este é atribuída a condição de verdadeiramente existente. É nesse sentido que, a respeito dos heterônimos, ainda na carta, está escrito: "Não sei, bem entendido, se realmente não existiram ou se sou eu que não existo" (PESSOA apud MARTINS, 2010, p. 818). Os próprios heterônimos serão, evidentemente, considerados "figuras de sonho".

Embora o sonho tenha uma importância global na obra de Pessoa, o foco aqui é o seu lugar no *Livro do desassossego* e suas possíveis relações com as virtualidades do ensaio. É preciso deixar claro, logo, o quanto o elemento-sonho é realmente central nas diversas camadas e aspectos dessa obra – temas, "estrutura", linguagem etc.. Não é à toa que Zenith também o chame, justamente, de o *livro-sonho*:

> [...] O que temos aqui não é um livro, mas a sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro, além de qualquer literatura. O que temos nestas páginas é o gênio de Pessoa no seu auge. (ZENITH, 2011, p. 2)

O sonho atravessa, literalmente, *todo* o *Livro*. São dezenas e dezenas de passagens que poderiam ser utilizadas como exemplo. Ele é simultaneamente colocado como "única realidade verdadeira", expressão mais perfeita da individualidade, plano privilegiado de conhecimento,

filosofia de vida, refúgio do real, princípio de criação estética etc.. Um dos mais precisos relatos da gritante centralidade do sonho em sua obra é, mais uma vez, de Richard Zenith: "Pessoa sustentava que para viver bem era preciso manter sempre vivo o sonho, sem nunca realizá-lo, dado que a realização seria sempre inferior ao sonhado" E continua: "E deu-nos Bernardo Soares para mostrar como se faz. Como se faz então? Não fazendo. Sonhando. Cumprindo os nossos deveres quotidianos, mas vivendo, simultaneamente, na imaginação. Viajando imenso, na imaginação [...]" (ZENITH, 2011, p. 13). Essa condição do sonho no livro também é exemplarmente descrita na passagem abaixo:

> No *Livro do desassossego*, o tema do sonho é fulcral. Com uma acepção mais próxima de "devaneio", lê-se: "Eu nunca fiz senão sonhar. Tem sido esse, e esse apenas, o sentido da minha vida. Nunca tive outra preocupação verdadeira senão a minha vida interior" (LD 120). Ou ainda: "Em mim o que há de primordial é o hábito e o jeito de sonhar" (LD 485). Assim, Bernardo Soares, é quase uma personagem de autor que se define quase exclusivamente pelo sonho, e por essa via, torna-se também um revelador dos mecanismos profundos da heteronímia, pois a "pulverização de personagens" é assim definida por si (com o itálico): "*Substituí os meus sonhos a mim próprio*" (LD 444), ou ainda: "O mais alto grau do sonho é quando, criado um quadro com personagens, vivemos *todas elas* ao mesmo tempo – *somos todas essas almas conjunta e interativamente*" (LD 444). (PESSOA apud MARTINS, 2010, p. 818)

Mas em que sentido o sonho, nos termos dessa análise comparada, pode ser vinculado à linguagem do ensaio? Em que sentido se aproxima do ensaísmo, como princípio crítico? Na minha visão, em dois planos principais: um mais geral e outro mais específico. Em primeiro lugar, num sentido geral, de modo semelhante ao que ocorre com o senso de possibilidade em *O homem sem qualidades*, o sonho é fundamentalmente explorado, no *Livro do desassossego*, como espaço do possível, das fronteiras fluidas, do indefinido e do fragmentário. Essa é a sua potência *crítica*.

O sonho permite a visualização de realidades antes não imaginadas, favorece a combinação de fragmentos do real em formas e corpos "impossíveis" no mundo empírico. A entrega às possibilidades do universo onírico produz como consequência uma relativização da "realidade", que passa a ser considerada apenas mais uma entre os planos possíveis da existência. A sensibilidade para as potencialidades do sonho desperta, também, no sonhador, a consciência de que uma dada realidade poderia, perfeitamente, assumir outra configuração, outra disposição. O sonho é o lugar do possível, do intercambiável e da liberdade. No plano do onírico, não é só permitido desafiar as leis da natureza e da física; é permitida, também, uma liberdade de percepção e formulação absolutamente vedadas no âmbito da consciência e da

razão. O sonho desafia a realidade, devir capaz até mesmo de "relativizar" e reformular os rigores da lógica:

> Sim, sonhar que sou, por exemplo, simultaneamente, separadamente, inconfusamente, o homem e a mulher dum passeio que um homem e uma mulher dão à beira-rio. Ver-me, ao mesmo tempo, com igual nitidez, do mesmo modo, sem mistura, sendo as duas coisas com igual integração nelas, um navio consciente num mar do sul e uma página impressa dum livro antigo. Que absurdo que isto parece! Mas tudo é absurdo, e o sonho ainda é o que o é menos. (PESSOA, 2011, Trecho 157, p. 97)

Nesse sentido mais geral, uma série de analogias, ainda que preliminares, já poderia ser estabelecida entre sonho e ensaio: 1) a linguagem simbólica do sonho é assistemática, assim como, no limite, a linguagem do ensaio: a "expressão" onírica não obedece a um plano de formulação prévio, é livre e aberta. O sonho possui "[...] uma dramaturgia noturna espontânea e incontrolada" (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p. 845). 2) Enquanto o ensaísmo pode ser visto como expressão do pensamento em sua realização mais espontânea, em sua "respiração natural" – que não exclui necessariamente as lacunas e falhas da memória, associações inesperadas, conclusões imprevistas etc. –, a gramática do sonho também obedece a uma lógica espontânea, não dirigida (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p. 845).

Outro 3) ponto que pode ser indicado relaciona o repetido traço do ensaio de que, nele, projeta-se de modo intenso o "eu" do autor, ao aspecto absolutamente individual da linguagem do sonho. O sonhador está no âmago de seu sonho. Assim como no ensaio, o sonho, tanto no seu conteúdo quanto na sua linguagem, é uma expressão profunda da individualidade – o próprio Soares afirma: "Só o que sonhamos é o que verdadeiramente somos, porque o mais, por estar realizado, pertence ao mundo e a toda a gente". Sobre o sonho, nessa mesma chave, Fréderic Gaussen disse muito bem: "[...] símbolo da aventura individual, tão profundamente alojado na intimidade da consciência que se subtrai a seu próprio criador, o sonho nos aparece como a expressão mais secreta e mais impudica de nós mesmos" (GAUSSEN apud CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p. 847). E ainda, Roland Cahen, sintetizando o pensamento de Jung, afirma, "Manifestando [o que está] inscrito no mais profundo do ser, o sonho exprime as aspirações profundas do indivíduo [...]" (CAHEN apud CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p. 847).

De qualquer modo, esse nível de aproximação entre sonho e ensaio, a partir do *Livro do desassossego*, é muito geral, embora seja plausível e justificado. Por esse motivo, é em um plano mais específico que vale a pena aproximar sonho e ensaísmo no texto soariano. Nos diversos trechos e fragmentos, ele não só está representado nos fragmentos de "sonho vivido",

nos quais se encontra descrita e traduzida a experiência "propriamente dita" do sonho, "drama sonhado", fixado em imagens e símbolos, em linguagem poética, metáforas, comparações etc., como no caso do trecho abaixo, intitulado "Sonho triangular":

> No meu sonho no convés estremeci - é que pela minha alma de Príncipe Longínquo passou um arrepio de presságio.
> Um silêncio ruidoso a ameaças invadia como uma brisa lívida a atmosfera visível da saleta.
> Tudo isto é haver um brilho excessivo a inquietá-lo no luar sobre o oceano que não embala já mas estremece; tornou-se evidente - e eu ainda os não ouvi - que há ciprestes ao pé do palácio do Príncipe.
> O gládio do primeiro relâmpago volteou vagamente no além... E cor de relâmpago o luar sobre o mar alto e tudo isto é ser ruínas já e passado afastado o meu palácio do príncipe que nunca fui...
> Com um ruído soturno e aproximando-se o navio entre as águas, a saleta escurece lividamente, e não morreu, não está preso algures, não sei o que [é] feito dele - do príncipe - que gélida coisa desconhecida lhe é o destino agora?... (PESSOA, 2011, Trecho 300, p. 164)

Em uma passagem de teor semelhante, vê-se, também, a representação do sonho sonhado, por meio de diversas figuras e imagens, recursos poéticos e metáforas – abaixo, o ritmo incerto mesmo do sonho parece ter sido traduzido na cadência das frases utilizadas:

> Escuto-me sonhar. Embalo-me com o som das minhas imagens... Soletra-se-me em recônditas melodias
> O som duma frase imageada vale tantos gestos! Uma metáfora consola de tantas coisas! Escuto-me... São cerimoniais em mim... Cortejos... Lantejoulas no meu tédio...
> Bailes de máscaras... Assisto à minha alma com deslumbramento...
> Caleidoscópio de fragmentadas sequências, de Pompa das sensações demasiado vívidas... Leitos régios em castelos desertos, jóias de princesas mortas, por seteiras de castelos
> enseadas avistadas; virão sem dúvida as honras e poderio, para os mais felizes, haverá cortejos nos exílios... Orquestras adormecidas, fios de bordando sedas... [...]
> Veio da Noite e brilha em mim como uma estrela... Todo o meu esforço não o produziu nem o apagou... Sou uma ponte entre dois mistérios, sem saber como me construíram... (PESSOA, 2011, p. 255)

Uma pergunta, contudo, se coloca. Como o sonho poderia se aproximar da perspectiva do ensaio se, nele, o sonhador não "controla" o rumo de suas possíveis formas e configurações? Como ele poderia ser aproximado das virtualidades epistemológicas do ensaísmo se não há, no "drama sonhado", qualquer chance de direcionamento que pudesse explorar suas potencialidades críticas e de forma planejada, consciente e livre? A resposta a essas indagações está no modo como o sonho se manifesta majoritariamente no *Livro*: como devaneio – e, como veremos a seguir, é esse o nível mais específico no qual o sonho, tal como se manifesta no livro, pode ser aproximado das dimensões críticas do ensaísmo.

O devaneio, ou "sonho acordado", ou sonho dirigido, é a versão mais "livre" da prática onírica, por permitir, até certo grau, a atuação voluntária do sonhador, mergulhado apenas parcialmente na lógica e da atmosfera do sonho. "Guardadas todas as proporções, o sonho acordado pode ser comparado ao sonho noturno, tanto pelos símbolos que coloca em ação, como pelas funções psíquicas que é capaz de cumprir" (CAHEN apud CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p. 847). Soares está a todo instante mobilizado no e entregue ao gesto de sonhar (ensaiar). "Eu nunca fiz senão sonhar. Tem sido esse, e esse apenas, o sentido da minha vida. Nunca tive outra preocupação verdadeira senão a minha vida interior" (PESSOA, 2011, Trecho 92, p. 66). Sua vida se resume à constante dedicação de viver em sonho: "Nunca pretendi ser senão um sonhador" (PESSOA, 2011, Trecho 92, p. 66).

A prática do sonho acordado deu origem a uma técnica, a *onirotécnica*, que "consiste num devaneio dirigido, a partir de uma imagem ou de um tema" (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p. 848). O devaneio é um estado especial no qual elementos oníricos e conscientes atuam simultaneamente. Trata-se propriamente de uma vivência singular, uma experiência única, distinta e simultaneamente equidistante do sono profundo e do estado de vigília consciente.

> Ela [a técnica] utiliza a faculdade que o homem possui, quando colocado em estado de hipovigília, de viver um universo arcaico de cuja existência nem suspeita quando acordado e do qual o sonho noturno dá apenas uma ideia muito infiel e desalinhavada. (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p. 845)

O plano do devaneio articula diversas instâncias da poética pessoana, mostrando grande riqueza crítica na elucidação de vários de seus aspectos. Posso citar, a título de exemplo, a própria heteronímia. "A experiência mostra que esses estados são *vividos*, isto é, que o sujeito tem um Eu Corpóreo Imaginário e que age num mundo visionário sobre o qual projeta as estruturas de seu Eu [originário]" (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p. 848). O que seriam os heterônimos, esses "seres de sonho", senão projeções mais ou menos oníricas do "eu originário" de Fernando Pessoa ele mesmo? O que ou quem seria o *semi*-heterônimo Bernardo Soares, esse ser meio onírico, meio real, senão a projeção propriamente de um *devaneio* – metade sonhado, metade pensado – de Pessoa? Para José Gil:

> [...] sonhar consiste assim na transformação da realidade percepcionada, graças ao cruzamento e à convergência (sem mistura, porém) de vários fluxos. E, a partir daqui, compreende-se que toda a técnica do sonho seja um processo essencial para o devir-outro, e como que uma etapa decisiva na gênese dos heterônimos. (GIL apud BEZERRA, 2008, p. 56)

O devaneio, especialmente, por sua condição de encruzilhada, de intercâmbio constante entre as fronteiras do real e do sonhado, suscita como consequência uma revisão quase que espontânea, ou a relativização, do estatuto da realidade. O que é o real e o que é o sonho, afinal?

> Estou quase convencido de que nunca estou desperto. Não sei se não sonho quando vivo, se não vivo quando sonho, ou se o sonho e a vida não são em mim coisas mistas, interseccionadas, de que meu ser consciente se forme por interpenetração. (PESSOA, 2011, Trecho 285, p. 158).
>
> Em mim o que há de primordial é o hábito e o jeito de sonhar. As circunstâncias da minha vida, desde criança sozinho e calmo, outras forças talvez, amoldando-me, de longe, por hereditariedades obscuras a seu sinistro corte, fizeram do meu espírito uma constante corrente de devaneios. Tudo o que eu sou está nisto, e mesmo aquilo que em mim mais parece longe de destacar o sonhador, pertence sem escrúpulo à alma de quem só sonha, elevada ela ao seu maior grau. Quero, para meu próprio gosto de analisar-me, ir, à medida que a isso me ajeite, ir pondo em palavras os processos mentais que em mim são um só, esse, o de uma vida devotada ao sonho, de uma alma educada só em sonhar. (PESSOA, 2011, p. 286)

Ainda a respeito do devaneio, a filosofia e crítica literária Maria Zambrano mostra, ao mesmo tempo, seus riscos e vantagens:

> Na vigília, o sonho apodera-se imperceptivelmente da pessoa e engendra um certo esquecimento, ou antes uma lembrança cujo contorno se transfere a um plano da consciência que não pode acolhê-lo. *O sonho torna-se então germe da obsessão, de mudança da realidade*. Ao contrário, se é transferido a um plano adequado da consciência, ao lugar onde a consciência e alma entram em simbiose, torna-se forma de criação, tanto no processo da vida pessoal, como na realização de uma obra. (ZAMBRANO apud CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p. 849)

Os termos destacados na citação acima descrevem muito bem a condição do próprio Soares/Pessoa. O sonho é o plano privilegiado por Soares para compor a sua própria realidade. "Vejo as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fito as reais. Se me debruço sobre os meus sonhos é sobre qualquer coisa que me debruço. / Se vejo a vida passar, sonho qualquer coisa" (PESSOA, 2011, Trecho 102, p. 69). Com ele, além disso, Soares pode refletir sobre os mais variados temas a partir de uma perspectiva pessoal, como num ensaio. O devaneio assume a condição de realidade privilegiada, porque, nele, encontram-se imbricados de forma profunda os elementos subjetivo e objetivo, a partir de cujo encontro se forma o real. Ao mesmo tempo, segundo Zambrano, ele, o devaneio, se configura como forma de criação "tanto no processo da vida pessoal, como na realização de uma obra" – seria a vida pessoal de Soares a sua obra, seus mundos de sonho, suas próprias palavras fragmentariamente reunidas, o próprio "livro-sonho" do desassossego?

Os importantes trechos intitulados "Maneira de bem sonhar", identificados por Zenith como "pedagógicos", são bons exemplos do lugar privilegiado dessa arte no *Livro*. "Repara bem que a obra que te propões fazer é no mais alto de tudo. Sonhar é encontrarmo-nos. Vais ser o Colombo da tua alma! [...] O sonhador verdadeiro entrega-se a si próprio, deixa-se possuir por si próprio" (PESSOA, 2011, p. 257). No formato de uma série de instruções e recomendações, nesses trechos são elaborados os principais temas e aspectos da técnica do devaneio, tal como praticadas e pensadas por esse exímio sonhador que é Soares:

> Há várias maneiras de sonhar. Uma é abandonar-se aos sonhos, sem procurar torná-los nítidos, deixar-se ir no vago e no crepúsculo das suas sensações. É inferior e cansa, porque esse modo de sonhar é monótono, sempre o mesmo. Há o sonho nítido e dirigido [...] o artista supremo, o sonhador como eu o sou, tem só o esforço de querer que o sonho seja tal, que tome tais caprichos... e ele desenrola-se diante dele assim como ele o desejaria, mas não poderia conceber, sem justificação de fazê-lo. Quero sonhar-me rei... Num acto brusco quero-o. E eis -me súbito rei dum país qualquer. (PESSOA, 2011, p. 257)

Voltemos, contudo, à pergunta: como, afinal, as considerações e características até aqui levantadas podem ser relacionadas ao ensaio e ao ensaísmo? No *Livro do desassossego*, o devaneio, como lugar do possível, permite uma liberdade crítica que cumpre a função de relativizar verdades e, até mesmo, os elementos tidos por constitutivos da própria realidade. A forma pela qual o devaneio é "plasmado" no texto, muitas vezes, se aproxima da linguagem do ensaio: uma forma híbrida por excelência – capaz de articular temas normalmente tocados na esfera da arte (sentimentos, sensações, valores etc.) a partir de uma abordagem mais ou menos consciente, ainda que livre e assistemática. Sigamos, mais uma vez, por etapas.

De modo análogo ao que ocorre com o senso de possibilidade no romance de Musil, o sonho é explorado no *Livro* como o lugar por excelência potencial, do hipotético, do criativo. Por meio das criações de Soares, de sua inclinação a tudo o que é "irreal", termina-se por produzir uma percepção capaz de relativizar as fronteiras entre o imaginado e o que é usualmente aceito como realidade. Essa tendência é encontrada em inúmeros trechos. A consequência dessa disposição é a conclusão de que é impossível definir exatamente onde termina o sonho e onde começa a realidade. Além disso, não há nenhum motivo especial para o que o real seja tal qual é – poderia ser outro bem diferente, tal qual um sonho. Soares está sempre cruzar essas fronteiras, entrevendo, a todo momento, a absoluta contingência das estruturas formadoras da realidade; enxergando, na tessitura do real, os elementos invisíveis, "feitos de sonho", que o constituem: "O mundo de imagens sonhadas de que se compõe, por igual, o meu conhecimento e a minha vida... (PESSOA, 2011, Trecho 14, p. 27)".

Há várias passagens em que o sonhado e o possível – numa "inversão de valores" semelhante à que se verifica em Musil – é, até mesmo, eleito como "melhor", mais verdadeiro, do que o real, o definido, o acabado. Esse caminho leva Soares a desenvolver um olhar mais "abrangente", capaz de enxergar "além, nos dois "sentidos": muito do que é tido por sólido e concreto não passa, para ele, de fantasia, de criação, de sonho, sendo verdadeiro também o oposto. É interessante que Pessoa/Soares pareçam ter uma percepção muito semelhante à de Musil sobre o real, inspirada no já citado funcionalismo de Ernst Mach. Se o real não passa de uma composição símbolos mentais – construídos e "imaginados" – e se os dados do mundo empírico só podem ser concebidos em termos de experiência e sensações, então "A única realidade para mim são as minhas sensações. Eu sou uma sensação minha" (PESSOA, 2011, p. 298). A realidade, enfim, para Soares, também se constitui como apenas uma entre as várias formas pelas as quais as sensações podem organizar a experiência. "Ficamos, portanto, com as nossas sensações por única 'realidade', realidade que 'realmente' até tem aqui certo valor. [...] De 'real' temos apenas as nossas sensações" (PESSOA, 2011, p. 299).

É nessa linha de raciocínio que o sonho possui uma importante força crítica no *Livro*. Assim como no romance musiliano, também noto em diversos trechos uma crítica à homogeneização dos indivíduos. As pessoas se enxergam a partir de ideias e de qualidades que não lhes são próprias – são "sonhos" que lhe foram disponibilizados, não são seus *próprios* "sonhos": "irrita-me a felicidade de todos esses homens que não sabem que são infelizes" (PESSOA, 2011, Trecho 313, p. 170). A vida do homem comum é cheia de tudo quanto constituiria uma série de angústias para uma sensibilidade verdadeira. "A vida, para a maioria dos homens, é uma maçada sem dar por isso". Inconscientes do próprio sofrimento, obtusos quanto ao resto, são o oposto de Soares – e de Ulrich. Percebemos, portanto, uma crítica à representação padronizada, massificada, em todas as instâncias, inclusive naquela do âmbito da moralidade. "Dorme, porque todos dormimos. Toda a vida é um sonho. Ninguém sabe o que faz, ninguém sabe o que quer, ninguém sabe o que sabe" (PESSOA, 2011, Trecho 70, p. 54). O sonho, ao mesmo tempo, é o único remédio: o único caminho que permite ao homem "encontrar" (ou "criar") seus próprios caracteres. De modo semelhante a Ulrich, para quem ser inseguro às vezes significa simplesmente sintoma de uma insatisfação diante das seguranças disponíveis, para Soares, ser desassossegado pode significar simplesmente uma insatisfação diante dos "sossegos" disponíveis.

A visão "ambígua" de Soares permite identificar como pura ilusão muitos dos sentimentos e valores que fundamentam e norteiam a existência dos "homens práticos", os

"rústicos", como o Patrão Vasques e a "maioria" das pessoas. "Esses são os felizes porque lhes é dado o sonho mentido da estupidez. Mas aos que, como eu, têm sonhos sem ilusões" (PESSOA, 2011, Trecho 59, p. 49), lhes é dado o desassossego. Assim, a ficção de Soares (a quase-realidade de Pessoa), é proposta como "modelo de vida" para todas as pessoas que não se adaptam à vida real normal e quotidiana. Por essas razões, o sonho se aproxima do senso de possibilidade musiliano – o que nos permite aproximá-lo, também, do ensaio.

Vimos que o ensaísmo é fundamentalmente livre, aberto e assistemático. O espírito ensaístico recusa o ideal de uma verdade absoluta, e apresenta uma grande liberdade crítica e de caminhos de reflexão possíveis. Soares, a partir de seu constante esforço de sonho, percebe a grande ilusão contida por trás da noção de verdade: trata-se de algo "criado", um conteúdo psicológico. "A verdade? É uma coisa exterior? Não posso ter a certeza dela, porque não é uma sensação minha, e eu só destas tenho a certeza" (PESSOA, 2011, p. 298). Ou, ainda: "A Verdade é, portanto, uma ideia ou sensação nossa [...] como qualquer outra sensação nossa" (PESSOA, 2011, p. 298).

Um dos modos pelos quais essa dimensão do sonho se traduz, em termos discursivos e estéticos, no *Livro do desassossego*, é por meio de uma linguagem que se aproxima do ensaio. É possível afirmar, assim, que o devaneio é privilegiadamente *plasmado*, portanto, na expressão de cunho ensaístico. O sonho, lugar do indefinido, é conscientemente explorado por Soares como ferramenta crítica, imaginativa e, em última análise, de conhecimento. Soares "sonha" metodicamente, *exploratoriamente*, e é também nesse sentido que o devaneio pode ser aproximado do ensaísmo. Trata-se, enfim, de um meio igualmente aberto, exploratório, imagético, não linear, não universalizante (porque diz algo apenas do próprio indivíduo), não sistemático etc. de abordar um determinado tema. Já tive condições de discutir os aspectos e dimensões do caráter fragmentário do ensaísmo. Também as passagens de devaneio se desdobram a partir de um "desenvolvimento fragmentário", multidirecional, exatamente como no "perder-se por aí" da construção ensaística.

> Desde que possamos considerar este mundo uma ilusão e um fantasma, poderemos considerar tudo que nos acontece como um sonho, coisa que fingiu ser porque dormíamos. E então nasce em nós uma indiferença subtil e profunda para com todos os desaires e desastres da vida. Os que morrem viraram a uma esquina, e por isso os deixámos de ver; os que sofrem passam perante nós, se sentimos, como um pesadelo, se pensamos, como um devaneio ingrato. E o nosso próprio sofrimento não será mais que esse nada. Neste mundo dormimos sobre o lado esquerdo e ouvimos nos sonhos a existência opressa do coração. Mais nada... Um pouco de sol, um pouco de brisa, umas árvores que emolduram a distância, o desejo de ser feliz, a mágoa de os dias passarem, a

> ciência sempre incerta e a verdade sempre por descobrir... Mais nada, mais nada...
> Sim, mais nada... (PESSOA, 2011, Trecho 471, p. 241)

Outra maneira pela qual o devaneio poderia ser elucidado em função do ensaísmo toma como base a cifra lukacsiana – consideradas as diferenças já mencionadas entre o sonho (experiência involuntária) e o devaneio (experiência voluntária). Como resultado de um esforço consciente, o devaneio refletiria na sua estrutura o hibridismo do ensaio: uma exploração aberta e fragmentária, mas até certo ponto consciente, dos temas da vida e da arte – sentimentos, emoções, valores, sensações etc. Desse modo, o sonho vivido involuntariamente, como experiência vivida sentimental (a *vida*), seria fixado de maneira privilegiada nas formas literárias poéticas e narrativas; enquanto o devaneio, ou "sonho consciente", como experiência vivida intelectual (*a* vida), e, portanto, híbrida, na forma do ensaio. Além disso, o devaneio pode ser associado ao "espírito ensaístico" – no sentido de que é próprio do autor, e no sentido de possibilitar um pensamento livre de "amarras".

Acredito ter demonstrado, até aqui, o quanto faz sentido aproximar sonho das virtualidades epistemológicas do ensaio (sonho, literatura e ensaio, assim, comunicam-se como vetores de uma *poética do possível*). O sonho, como ferramenta de conhecimento, é a própria matéria, a própria substância e o próprio caminho pelo qual Soares realiza a sua busca – que, no seu caso, é o mesmo que criação, de si mesmo.

4.3 “Viver tudo de todas as maneiras”: possibilidade e conhecimento na *Utopia do ensaísmo* e no *Sensacionismo*

As ideias desta Subseção, ao lado das questões levantadas na Subseção 3.3 sobre a Utopia da exatidão, são de importância crucial em *O homem sem qualidades*. Nele, o conceito de Utopia do ensaísmo, de que me ocupo agora, será explorado. Enquanto ficarão cada vez mais claras as relações dessa noção com o ensaísmo (nada mais cristalino que a presença do termo no próprio nome da utopia), explorarei, em seguida, de que maneira o Sensacionismo também pode ser iluminado a partir do ensaio. Aqui também, como nos casos das outras utopias musilianas, recorremos, em especial, aos estudos de Stijn de Cauwer (2012), mas também aos de outros pesquisadores e comentadores da obra de Musil.

Mas antes de refletir sobre o que é essa utopia musiliana e suas relações com o ensaio, é fundamental acompanhar o “desdobramento” do capítulo, acompanhar a sua “lógica”, além de alguns dos raciocínios e argumentos nele desenvolvidos. O pretexto inicial dessa parte do romance – o ponto de partida básico das “divagações” ensaísticas de Ulrich – consiste em sua resistência em tomar ou observar determinada “configuração da vida”, um arranjo específico de circunstâncias e condições, como se fosse a única possível. Para ele, nada do que seja *a priori* tomado por dado e certo resiste ao que ele define como uma persistente “vigilância das sensações”. Quase sem se dar conta, o leitor é já “jogado” diretamente para o centro do “problema”:

> Se vigiar suas sensações, a nada poderá dizer um sim sem reservas: procura a possível amada, mas não sabe se é a certa; é capaz de matar sem ter certeza de precisar fazê-lo. A vontade de sua própria natureza, de se desenvolver, proíbe-o de crer no acabado; mas tudo o que enfrenta parece ser acabado. Ele pressente: essa ordem não é tão sólida quanto finge ser; nenhuma coisa, nenhum eu, nenhuma forma, nenhum princípio é certo, tudo se encontra numa transformação invisível e incessante, no instável há mais futuro do que no estável, e o presente não é senão uma hipótese que ainda não superamos. (MUSIL, 2006, p. 277)

Sem pretender aceitar acriticamente quaisquer ideias ou qualidades com as quais ele sempre tendeu a se enxergar, e adotando a postura de um “pesquisador”, que “se mantém livre diante dos fatos que os querem seduzir e fazer acreditar neles precipitadamente”, Ulrich na realidade está dizendo um metódico não a certas noções de si mesmo, do mundo e da vida. Ele não enxerga mais sentido na escolha por um caminho que o torne um “homem com qualidades”, ou seja, alguém que enxerga a vida e a existência de uma perspectiva existencial e moralmente já dada, definitiva.

> O que ele poderia fazer de melhor senão manter-se livre desse mundo, naquele bom sentido com que um pesquisador se mantém livre diante dos fatos que o querem seduzir e fazer acreditar neles precipitadamente?! Por isso, hesita em fazer algo consigo mesmo: um caráter, uma profissão, uma maneira sólida de ser, são conceitos em que já aparece a caveira que por fim sobrará de sua pessoa. (MUSIL, 2006, p. 277)

Ao saber ao que ele resiste, o que o incomoda e o que, ao fim e ao cabo, ele, em definitivo, não deseja, Ulrich começa naturalmente a vislumbrar uma "alternativa". Ele começa a intuir, desse modo, uma forma de "compreender-se" que não seja engessada, definida, acabada, como a dessa "ordem que não é tão sólida quanto finge ser" (MUSIL apud CAUWER, 2012, p. 116). Alimentando a disposição para a abertura, para o dinamismo, e disposto a explorar de novos ângulos e mesmo o que seja "moral ou intelectualmente proibido", ele quer sempre manter-se livre, sentindo que pode dar um passo "em todas as direções" que desejar.

> Ele procura compreender-se de outra forma; *com inclinação para tudo o que o multiplique interiormente*, ainda que moral ou intelectualmente proibido, sente-se como um passo livre em todas as direções, mas que leva de um equilíbrio a outro equilíbrio, seguindo sempre em frente. E se alguma vez pensa ter a idéia certa, percebe que uma gota de indizível fogo caiu no mundo, e sua luz faz tudo parecer diferente. (MUSIL, 2006, p. 277, grifo nosso)

Essa postura não preconcebida, que procura a todo custo manter-se não comprometida, ele inicialmente associava à palavra "hipótese" – como no caso dos que enxergam ou pensam especialmente em termos de hipóteses –; afinal, pode-se dizer que eles possuem um senso de possibilidade mais aguçado. Essa ideia está presente, por exemplo, na proposta de Ulrich de viver "uma história das ideias", viver no plano das hipóteses – sobre o que a fortuna crítica também destaca bastante, e amplamente –, em vez de uma vida concreta, efetiva – o que lembra, curiosamente, a "vida em sonho" de Bernardo Soares:

> Ulrich elaborava o programa de viver-se uma história de idéias em vez de uma história do mundo. Pressupunha que a diferença estaria menos nos acontecimentos do que no significado que lhes conferissem, na intenção que ligassem a eles, no sistema que abrangesse os acontecimentos isolados. O sistema agora vigente era o da realidade, e parecia uma peça de teatro ruim. Não era à toa que se dizia "teatro do mundo", pois na vida sempre surgem os mesmos papéis, tramas e fabulações. A gente ama, porque e do modo que o amor existe; sentimos orgulho como os índios, os espanhóis, as virgens ou o leão; assassinamos até, em noventa por cento dos casos, apenas porque isso se considera trágico e grandioso. E principalmente as figuras políticas bem-sucedidas da realidade, com grandes exceções, têm muito em comum com os autores de sucessos de bilheteria: os vivazes acontecimentos que produzem nos entediam pela falta de espírito e novidade, mas exatamente por isso nos deixam naquele estado inerte e sonolento em que aceitamos qualquer mudança. Considerada sob esse aspecto, a História consta de rotina ideal e de ideal indiferença, e a realidade consta principalmente de não acontecer nada em

> favor das idéias. Segundo Ulrich, isso se podia resumir dizendo que pouco nos interessa o que acontece, interessa-nos demais a quem, onde e quando acontece, de modo que não é o espírito dos acontecimentos mas sua fabulação, não o surgimento de novo conteúdo de vida mas a distribuição do já existente que importam, exatamente como na diferença entre peças de teatro boas, e outras apenas populares. Daí resultaria ser necessário fazer o contrário e renunciar primeiro à nossa avidez pessoal de experiências. Seria preciso encará-las menos do ponto de vista pessoal e real, e mais como algo geral e imaginado, com tanta isenção pessoal como se fossem pintadas ou cantadas. Não devemos querer relacionar essas experiências conosco mesmos, mas dirigi-las para fora, e para cima. E se isso valia individualmente, também deveria acontecer, coletivamente, alguma coisa que Ulrich não sabia descrever bem, mas que chamava de guardar, envelhecer e fermentar o licor espiritual, sem o qual o indivíduo naturalmente só pode sentir-se impotente e à mercê de seu próprio arbítrio
>
> — Você apresenta isso de maneira sedutora! — disse. — Como se pudéssemos optar entre viver idéias ou viver a vida! Mas, quem sabe, você conhece a citação: "Não sou um livro sutil, sou um ser humano com suas contradições"? Por que não vai mais adiante? Por que não pede de uma vez que, por amor às nossas idéias, eliminemos nossa barriga? Mas eu lhe respondo: "O ser humano é feito de coisas comuns!" O fato de estendermos o braço e o recolhermos sem saber para onde nos devemos dirigir, à direita ou à esquerda; o fato de consistirmos de hábitos, preconceitos e terra, e mesmo assim caminharmos segundo nossas forças, exatamente isso é que nos torna humanos! Portanto, basta medir o que você disse pela realidade, para ver que, no máximo, é mera literatura!
>
> — Se você me permite incluir nisso todas as outras artes, as filosofias de vida, as religiões e assim por diante — concedeu Ulrich —, vou afirmar algo parecido: que nossa existência deveria constar unicamente de literatura!
>
> — Ah, é? Você diz que a bondade do Salvador, ou a vida de Napoleão são literatura? — exclamou Walter. Mas então ocorreu-lhe coisa melhor, ele se voltou para o amigo, com a calma de quem tem um bom trunfo, e explicou: — Você pensa que os legumes em lata são o verdadeiro sentido dos legumes frescos! (MUSIL, 2006, p. 395-396)

Curiosa a referência à busca do personagem como uma "inclinação a tudo o que o multiplique interiormente", o que lembra, de imediato, a "multiplicação interior" da heteronímia pessoana. O perspectivismo permitido pelo ensaio, portanto – o fato de, nele, nunca haver algo como uma visão única, unidimensional ou definitiva, mas plural, dinâmica e diversificada – converge com a multiplicidade de visões propiciada pela heteronímia – discorrerei mais sobre esse tema na Seção 5. Essa associação não é trivial. Há uma curiosa menção à "multiplicidade interior" que Musil enxergava em si mesmo em reflexões em seu diário ou outros suportes: "In an early diary entry, Musil gave himself the name 'Monsieur le vivisecteur', presumably in reference to his experimental tendency to analyse and dissect. This critical, fragmenting, separating Musil, however, is only one segment of his many-faceted persona; the 'other Musil'" (GRILL, 2007, p. 354). De qualquer maneira, há uma passagem no Capítulo 62 que narra diretamente a transição paulatina, na vida de Ulrich, da palavra "hipótese" para a palavra "ensaio" a fim de designar a sua atitude:

:

> Mais tarde, com maior capacidade intelectual, isso se transformou em Ulrich numa idéia que já não ligou à incerta palavra hipótese, mas, por determinadas razões, ao conceito singular de *ensaio*. Mais ou menos como um ensaio examina um assunto de muitos lados em seus vários capítulos, sem o analisar inteiro — pois uma coisa concebida inteira perde de repente sua abrangência e se derrete num conceito —, ele acreditava ver e tratar corretamente o mundo e a própria vida. O valor de um ato ou de uma qualidade, sim, até sua natureza e essência, lhe pareciam dependentes das circunstâncias que os rodeiam, dos objetivos a que servem, em suma, do todo constituído ora assim ora assado, ao qual pertencem. De resto, isso é apenas a simples descrição do fato que um assassinato nos pode parecer crime ou ato heróico, e a hora de amor a pluma caída da asa de um anjo ou de um ganso. Mas Ulrich generalizava. Desta forma, todos os acontecimentos de ordem moral ocorriam num campo de força cuja constelação lhes conferia sentido, e continham o bem e o mal como um átomo contém possibilidades de combinações químicas. Eram de certa forma aquilo que se tornavam; e assim como a palavra duro designa quatro coisas diferentes, caso dureza se relacione com amor, grosseria, ambição ou severidade, todos os fatos morais lhe pareciam, em seu significado, funções dependentes de outras. Assim, surgia um infinito sistema de relações em que não havia mais quaisquer significados independentes como a vida comum os atribui, numa primeira aproximação grosseira, aos atos e qualidades; o que parecia ser sólido tornava-se pretexto permeável para muitos outros significados, o que acontecia tornava-se símbolo de algo que talvez nem acontecesse, mas que era sentido; e o ser humano enquanto resumo de suas possibilidades, o ser potencial, o poema não escrito de sua existência, opunha-se ao ser humano como texto, realidade e caráter. (MUSIL, 2006, p. 277-278)

Lembremos que, para Musil, no seu texto "Sobre o ensaio", a forma ensaística é a "[...] a forma mais exata possível em um campo onde não se pode trabalhar com precisão" (MUSIL, 1990 apud CAUWER, 2012). Segundo Stijn de Cauwer (2012, p. 120), não se pode adotar a lógica formal para analisar e considerar a dimensão do *nicht-ratioid* – o" reino da ética e da arte" –, com a intenção de estabelecer regras que pudessem dar conta de explicar os seus "fenômenos". Ao mesmo tempo, afirma o pesquisador, não é válido concluir que *nenhuma* precisão, algum grau de regularidade formal, seja possível – caso contrário, também não seria possível sequer discorrer sobre esse âmbito da experiência: ele seria, simplesmente, inacessível. O ensaio, portanto, como já foi visto algumas vezes nesta pesquisa, é a forma mais adequada para abordá-lo. Para Musil – tal qual Ulrich no seu esforço de permanente abertura –, o ensaio é uma forma "que explora as coisas de vários ângulos sem nunca envolvê-las completamente – pois as coisas totalmente envolvidas perdem o seu escopo e derretem-se em um conceito" (MUSIL, 2015 apud CAUWER, 2012).

Esse é o motivo de Ulrich mudar cada vez mais a palavra hipótese pela palavra ensaio para descrever sua própria postura ante à vida. O ensaio se mostra, assim, como o fundamento de um modo de encarar a vida, o centro de uma postura que se define como permanentemente aberta, exploratória, dinâmica e sempre "tateante". Do mesmo modo que o ensaio "renuncia ao

ideal da certeza absoluta" (ADORNO, 2003) e persegue uma verdade mais, por assim dizer, contingente, negociada e provisória, Ulrich abre mão da "verdade" no sentido do conhecimento tradicional – e de todas as categorias compartilhadas socialmente –, para abraçar as possibilidades do ensaio. Do ponto de vista ético, todo um imenso conjunto de possibilidade se desvela para Ulrich, que poderá explorá-lo sem julgamentos ou ideias preconcebidas – inclusive o que é considerado tabu ou proibido. É isso o que o faz ironizar, sempre, qualquer ideia de atividade moral como um conjunto de regras ou preceitos fixos, como também já foi possível discutir na Subseção 4.3 No trecho abaixo, vê-se como essa questão é colocada no próprio capítulo:

> No fundo, nessa concepção Ulrich sentia-se capaz de qualquer virtude ou maldade, e o fato de tanto os vícios quanto as virtudes serem de modo geral, embora inconfesso, considerados igualmente indesejáveis numa sociedade equilibrada provava-lhe exatamente isso que sempre acontece na natureza: que com o tempo todo o jogo de forças busca um valor médio e um estado médio, uma compensação e uma cristalização. A moral no sentido comum não era, para Ulrich, senão a forma envelhecida de um sistema de forças que não pode ser confundido com ela sem perda de força ética. (MUSIL, 2006, p. 278)

O ensaio se coloca, assim, como uma forma muito peculiar, única, de explorar diferentes possibilidades com algum tipo de "precisão". Uma "exploração precisa" que, diferentemente da ciência ou da filosofia, não reduz a dinamicidade e a organicidade do que é analisado a um "sistema rígido" uma "categoria fixa" ou um "molde engessado" (CAUWER, 2012). O ensaio não comete a violência ordenadora da ciência ou da filosofia. Há um correspondente dessa atitude de redução no campo moral: as leis morais cristalizadas, externa e rigidamente impostas, reduzem o espectro de possibilidades éticas. Essa noção, aliás, também vale para o protagonista do romance: "A moral no sentido comum não era, para Ulrich, senão a forma envelhecida de um sistema de forças que não pode ser confundido com ela sem perda de força ética" (MUSIL, 2006, p. 278 apud CAUWER, 2012).

Reduz-se bastante, desse modo, o rol das ações possíveis, bem como o modo de se conduzir do âmbito das decisões – o pensamento tradicional é essencialmente binário, há o certo e o errado, e nada mais, como foi visto na Subseção 4.2. O ensaio como fundamento de uma Utopia do ensaísmo dispara e estimula, também, outro tipo de atitude ética, outros caminhos que não os apenas apontados pelo mero " pensamento tradicional". Essa ideia também é relativizada explicitamente neste capítulo:

> Toda a sentença moral fornece exemplos do que fica "entre", como a simples e conhecida: não matarás. Vê-se ao primeiro olhar que ela não é nem verdadeira nem subjetiva. Sabemos que em muitos aspectos nos mantemos rigorosamente conformes a ela; por outro lado, admitem-se certas exceções, bem numerosas mas claramente delimitadas; mas num grande número de um terceiro tipo de casos, como na fantasia, nos desejos, nas peças de teatro ou ao saborear notícias de jornal, oscilamos desordenadamente entre repulsa e atração. Às vezes se chama aquilo, que não é nem verdadeiro nem subjetivo, de exigência. Ligamos essa exigência aos dogmas da religião e da lei, conferindo-lhe o caráter de uma verdade derivada. Mas os romancistas nos contam de exceções, começando pelo sacrifício de Abraão até a mais recente beldade que assassinou seu amante a tiros, e de novo dissolvem tudo isso em subjetividade. Portanto, podemos nos agarrar às estacas, ou deixar que a grande onda nos leve de um lado para outro entre elas: mas, com que sensação?! A sensação de um homem diante dessa frase é um misto de obediência obstinada (incluindo a "natureza saudável" que se nega a pensar numa coisa dessas, mas, levemente transtornada pelo álcool ou por uma paixão, a cumpre imediatamente), e um despreocupado chapinhar numa onda de possibilidades. Deveremos realmente compreender só assim essa sentença? Ulrich sentia que um homem que deseja de todo o coração fazer uma coisa, não saberá dessa maneira se a deve fazer, ou se a deve ignorar. E pressentia que a poderia realizar ou ignorar com toda a intensidade. Uma idéia passageira ou uma proibição não lhe diziam nada. Seguir uma lei do alto, ou de dentro, despertava seu espírito crítico; mais que isso, havia uma desvalorização nessa necessidade de enobrecer, através da origem, um instante de certeza. (MUSIL, 2006, p. 281-282)

A repetição irrefletida, a aceitação involuntária, a assimilação das regras legadas pela tradição e pelos conceitos convencionais são capazes de "automatizar" o indivíduo – que se torna, assim, um indivíduo repleto de qualidades, mas com nenhuma que possa chamar de realmente sua. As noções que Ulrich vai desenvolvendo terminam por desestabilizar esses "hábitos" mentais consolidados, forçando à revisão a "calma moral dos rígidos":

> Essas noções levam pois a não ver mais na norma moral a calma dos estatutos rígidos, mas um equilíbrio móvel, que exige a todo momento atos que o renovem. Temos a sensação cada vez mais nítida de que é limitado considerar como caráter de um homem tendências repetitivas involuntariamente adquiridas, para então responsabilizar seu caráter pelas repetições. Aprendemos a reconhecer a alternância entre interior e exterior, e exatamente pela compreensão do impessoal no ser humano encontramos novos caminhos para o pessoal, certas maneiras simples de comportamento básico, um instinto de construção do ego que, como o instinto de construção de ninhos dos pássaros, arma com várias matérias e depois de algumas tentativas o seu próprio eu. [...] e aos poucos sentimos necessidade de modificar na forma básica uma moral que há dois mil anos vem sendo adaptada ao gosto mutável, e trocá-la por outra que se adapte melhor à mobilidade dos fatos. (MUSIL, 2006, p. 279)

Um exemplo de como esse problema se coloca no romance se relaciona ao episódio do julgamento do personagem Moosbruger (CASTRO, 2017), carpinteiro que comete assassinato

bárbaro de uma prostituta. Como afirma a pesquisadora Érica Gonçalves (2017), sua situação mobiliza a opinião pública, e intriga, particularmente, Ulrich e alguns de seu círculo mais íntimo, como Walter e Clarisse, que discutem longamente sobre o tema em várias passagens do romance. A questão toda envolve o problema da responsabilidade. A grande celeuma criada em torno do caso vai tornando cada vez mais evidente, pela pluralidade de posições divergentes, que há um problema fundamental na determinação da condição do criminoso: ele é, ou não, mentalmente doente? Considerando que não se pode considerá-lo apenas "meio" louco, o que significaria afirmar que é só "meio" responsável – o que, para as vozes envolvidas no problema, não faz o mínimo sentido: ou se é ou não se é responsável "integralmente" –, todos se debruçam sobre a pergunta fundamental "ele é ou não verdadeiramente culpado?".

A leitura do problema – que atravessa toda a obra, em passagens e capítulos interpolados – mais claro que a sociedade, no seu conjunto, vai "se perdendo" cada vez mais, sem conseguir articular um consenso ou uma solução para o caso. Os longos argumentos desenvolvidos vão se complexificando quase ao ponto da completa esterilidade, tornando-se cada vez mais vagos, evidenciando mais e mais seus próprios limites. Para Ulrich, as categorias da medicina, das leis e do pensamento jurídico, e, também, da religião (CASTRO, 2017, p. 367), não conseguem, simplesmente, atacar o problema com *precisão* – a miríade de posições contrastantes se apresenta tanto no interior desses campos, quanto nas relações recíprocas *entre* eles. Depois de todo um longo processo de julgamento e mobilização da opinião pública, resolve-se, enfim, condená-lo à morte.

Como se resolve, contudo, eliminá-lo? Nesse mesmo capítulo, o narrador distingue dois "tipos" de exatidão: a *da fantasia* (que não existe ainda) e a circunspecta. A primeira é a exatidão que ele mesmo busca, a legítima – tal como foi descrito na Subseção 3.3. A segunda é "falsa", instrumental, pretensiosa e infelizmente generalizada. É com ela que os "homens sem qualidade" operam – e foi isso que fizeram também no caso de Moosbruger –, violentando os fenômenos do mundo segundo sua própria visão, encaixando-os nos "moldes" de suas próprias categorias fixas e engessadas. Segundo Ulrich, Moosbruger teria sido "vítima" da exatidão desse tipo, a exatidão circunspecta:

> Na realidade, não existe apenas a exatidão da fantasia (que na verdade ainda não existe), mas também uma exatidão circunspecta, e as duas se diferenciam porque a fantasiosa se atem aos fatos, e a circunspecta às imagens da fantasia. Por exemplo, a exatidão com que o singular espírito de Moosbrugger foi inserido num sistema de conceitos jurídicos de dois mil anos assemelhava-se aos circunspectos esforços de um louco que quer espetar com uma agulha um pássaro que voa livre; mas não se interessava pelos fatos, e sim pelo conceito fantasioso da lei. De outro lado, a atitude dos psiquiatras diante da grande

> indagação: deviam ou não sentenciar Moosbrugger à morte — era absolutamente exata, pois só se atreviam a dizer que seu perfil clínico não correspondia exatamente a nenhum dos perfis clínicos até ali observados, e deixaram o resto da decisão para os juristas. (MUSIL, 2006, p. 275)

Para Ulrich, é claro, resolveu-se eliminá-lo principalmente não porque tenha sido *possível* compreender o problema com precisão, mas porque não houve nenhum esforço nesse sentido. Ninguém está interessado em relativizar seus próprios conceitos, em duvidar de suas próprias convicções, em explorar outras possibilidades. É assim que, na Kakânia – a crítica, naturalmente, se dirige à mentalidade de sua época como um todo –, resolvem-se os problemas ante os quais não sabe como agir. Por "medo", por "receio", por "ignorância", o Estado "soluciona" a questão simplesmente fazendo- a desaparecer, e, no seu conjunto, a sociedade "aprova" tal decisão. O desconhecido é sempre mais temível que a injustiça ou, mesmo, a indefinição – pois esse raciocínio pode ser aplicado a todas as esferas da vida, como a das emoções, religiosidade, decisões éticas etc. Moosbruger foi condenado, assim, porque não se imaginou "uma terceira via" (CASTRO, 2017, p. 367):

> Naquela ocasião, a sala do tribunal era um retrato da vida, pois todas as pessoas vivas da vida, que julgariam impossível usar um caminhão com mais de cinco anos ou mandar tratar uma doença segundo princípios de dez anos atrás; todas as que além disso dedicam seu tempo integral, voluntária ou involuntariamente, ao incentivo dessas invenções, e pretendem racionalizar tudo o que está a seu alcance; todas elas deixam a questão da beleza, da justiça, do amor e da fé, em suma: todas as questões da humanidade — enquanto não tenham nelas interesses comerciais — entregues às suas mulheres; e quando essas não são suficientes, entregam-nas a uma subespécie de homens que lhes falam do cálice e da espada da vida em frases milenares, e a quem escutam sem muita atenção, céticas e aborrecidas, sem acreditar em nada, e sem pensar na possibilidade de agir de outra maneira. (MUSIL, 2006, p. 275)

Ulrich vai assim formulando aos poucos que a forma de contornar essa postura é não só "agitar-se constantemente", explorar outras searas, ideias e parâmetros de como se conduzir na vida, mas ao mesmo tempo parar de desejar qualquer coisa que se possa chamar de estática, certa e fixa – próximo do sentido de ensaio como *atitude*, nos termos propostos por Massaud Moisés (1990), aliás. O ensaísmo não pode ser considerado, por outro lado, uma tentativa infrutífera, mas a maneira mais precisa de olhar o campo do que realmente importa para o indivíduo, a sua própria vida e suas dimensões – os sentimentos, a identidade, a moral (CAUWER, 2012). Para Musil, "[…] an essay is not a provisional or incidental expression of a conviction capable of being elevated to a truth under more favorable circumstances or of being exposed as an error […]; an essay is rather the unique and unalterable form assumed by a man's inner life in a decisive thought." (MUSIL, 1990 apud CAUWER, 2012). Para Ulrich, o caminho do ensaísmo também se encontrava nesse caminho:

> Ulrich estava convencido de que para isso faltava apenas a fórmula; aquela expressão que deve encontrar, num momento de sorte, o objetivo de um movimento antes mesmo de o atingir, de modo que o último trecho do caminho possa ser vencido; é sempre uma expressão ousada, ainda não justificada pelo estado das coisas, uma ligação entre exato e não-exato, precisão e paixão. (MUSIL, 2006, p. 280)

Em outras palavras, o ensaio não é o mesmo que puro relativismo, ao mesmo tempo (ADORNO, 2003). Também, nele, existe certo senso de erro – na medida em que se falseia seus propósitos e características fundamentais. O ensaio não é a mera "exploração subjetiva", radicalmente pessoal, arbitrária. Trata-se de um tipo de precisão possível dentro de um campo subjetivo, como é o caso da ética, a respeito do qual ideias universais não podem ser concebidas (CAUWER, 2012). O fundamental, porém, é a consciência que de que todo conhecimento é provisório, inacabado e provavelmente será reajustado no futuro. Ulrich manteve por muito tempo essa postura, a de um espírito exato, mas com o tempo foi se dando conta de estava sendo impossível manter-se "de pé" nessa posição, tal qual um soldado cai desmaiado num exaustivo desfile de verão:

> E, assim como não se pode construir uma verdade com as partes legítimas de um ensaio, também não se consegue obter nenhuma convicção num estado desses; pelo menos não sem renunciar a ele, assim como um amante tem de se afastar do amor para poder descrevê-lo. A ilimitada emoção que por vezes o movia, embora inerte, contradizia o impulso de agir de Ulrich, que o impelia para formas e fronteiras. Mas provavelmente é correto e natural querer saber, antes de deixar falar a emoção; e involuntariamente imaginava o que um dia queria encontrar: ainda que não fosse a verdade, não teria menos solidez que ela. Mas no seu caso particular ele se assemelhava, por isso, a um homem que vai juntando suas ferramentas enquanto perde o desejo de trabalhar. Seja o que for que lhe tivessem perguntado quanto aos seus objetivos quando trabalhava em seus tratados matemáticos ou lógico-matemáticos, ou na pesquisa das ciências naturais, teria respondido que só uma questão realmente recompensava o ato de pensar, e era a da vida justa. Mas quando se sustenta uma exigência sem que nada aconteça, o cérebro adormece exatamente como o braço quando segura por muito tempo um objeto, e nossos pensamentos não conseguem ficar de pé o tempo todo, assim como soldados não o conseguem num desfile de verão; se tiverem de esperar tempo demais, caem desmaiados. (MUSIL, 2006, p. 282-283)

Se a postura ensaística pode ser considerada um sinal de indesejável insegurança por alguns – os ditos "homens com qualidades" –, ao mesmo tempo, afirma Musil, muitas vezes a "insegurança não é senão uma insatisfação diante das seguranças [morais, sociais, espirituais] comuns". E se mesmo a humanidade, no seu conjunto, tão longeva e experiente, já passou por tantas mudanças, aceitou e desprezou ideias, testemunhou maneiras radicalmente distintas pelas quais os sentimentos são percebidos, transformou, em sua "vida" – ao longo da história,

portanto –, crimes em atos heroicos, e vice-versa; então por que não adotar a mesma postura que ela?

> Talvez também esses conceitos expressassem certa insegurança na vida; mas, por vezes a insegurança não é senão insatisfação diante das seguranças comuns, e deve-se lembrar que mesmo alguém tão experiente como a humanidade aparentemente age segundo princípios bem parecidos com esses. Ela revoga constantemente tudo o que já fez, e coloca outra coisa em seu lugar; também para ela, com o tempo crimes se transformam em virtudes ou vice-versa; ela elabora grandes contextos de idéias com tudo o que acontece, e depois de algumas gerações deixa-os desmoronar de novo; mas isso vem em sequência, em vez de transcorrer num único sentimento de vida, e a cadeia dessas tentativas não revela ascensão. (MUSIL, 2006, p. 278)

O ser humano é um ser em potência, e não definido por características ou papéis que, muitas vezes, são externos a ele. Essa visão remonta à inspiração musiliana no funcionalismo de Ernst Mach, para quem não há algo como um "eu" autônomo e separado do mundo, uma instância de percepção independente da realidade na qual ele se encontra. Ele defendia que o "eu", ou o *self*, era constituído de uma sequência de percepções. Isso significa que não há algo como uma alma ou uma "consciência histórica que manteria o *self* unido", conferindo-lhe uma unidade extemporânea (KLINGENSTEIN, 2014). O "eu" seria, portanto, o ponto de encontro de "tudo o que é impessoal". É o centro de organização de sensações e estímulos altamente instável, mutável e circunstancial, de modo que uma determinada configuração de sensações é infinitamente fugaz, sempre cedendo espaço para outra. Nas palavras de Burton Pike (2007, p. 363):

> Musil, like Mach, William James, and Husserl, sees life [and the self] as a bundle of the individual's discrete momentary sensations and perceptions. For Musil's characters life consists not in a sequence of actions – he portrays actions as accidental and arbitrary – but in successive states of feeling within which thought is wrapped, feeling that breaks through to the outside in actions that are irrational irruptions, not coherently organized sequences.

Em outra passagem do livro, na mesma linha de recusa ao predeterminado, ele restabelece a contraposição já explorada entre o homem com qualidades e o indivíduo sem qualidades: "[...] o homem como a quintessência de suas possibilidades, homem potencial, como poema não escrito da sua existência, confronta o homem como fato registrado, como realidade, como qualidade" (MUSIL, 2006 apud CAUWER, 2012). São os homens idealistas, sonhadores, enfim, que nutrem naturalmente uma consciência mais despretensiosa e aberta à

pluralidade da experiência. Como transformar essa disposição não em um "programa de vida", mas ao menos em uma disposição definida? De novo, através do ensaio. Ulrich também se "encaixava" nesse rótulo, "correspondia" a esse tipo de homem:

> Na natureza de Ulrich havia algo que agia de modo distraído, paralisante e desarmante, contra toda a ordem lógica, contra a vontade clara, contra os ordenados impulsos da ambição; também isso se ligava ao nome que ele escolhera: ensaísmo, embora contivesse elementos que, com o tempo e com cuidados inconscientes, ele apartara desse conceito. Até a tradução da palavra ensaio como tentativa, segundo se fez, contém apenas vagas alusões à imagem literária; pois um ensaio não é a expressão secundária nem provisória de uma convicção que em melhores condições poderá ser considerada verdade ou reconhecida como erro (só os textos e tratados que os eruditos apresentam como "dejetos da sua oficina" pertencem a essa espécie); mas um ensaio é a forma única, e irrevogável, que a vida interior de uma pessoa assume num pensamento decisivo. Nada lhe é mais estranho do que a irresponsabilidade e incompletude das idéias eventuais que chamamos subjetividade; mas também verdadeiro e falso, inteligente e não-inteligente não são conceitos que se possam aplicar a tais pensamentos, apesar de tudo submetidos a leis tão severas quanto parecem delicadas e inefáveis. Houve muitos desses ensaístas entre os mestres da vida interior flutuante, mas não faz sentido mencioná-los; seu reino fica entre religião e saber, entre exemplo e doutrina, entre amor *intellectualis* e poesia; são santos com e sem religião, e por vezes também são simplesmente homens que se perderam numa aventura. (MUSIL, 2006, p. 280-281)

O ensaio, como uma forma livre e aberta, espelha a dinâmica de uma ética que não se define como por uma "intenção programática" (impessoal, linear e fixa), mas uma "intenção tateante" (pessoal, exploratória, dinâmica). Adorno reconhece os ecos utópicos de uma tal empreitada – e Musil, afinal, exprime o seu diagnóstico e suas possíveis terapias como utopias: a aqui considerada Utopia do ensaísmo. Essa dimensão, típica do ensaio, se encontra destacada em seu texto, *O ensaio como forma*, analisado na Seção 2.

Enquanto o ensaio, portanto, mantém-se sempre flexível, sem deixar de buscar algum grau de precisão, ele sugere uma "imagem" do indivíduo como uma mistura de "precisão e absoluta indefinição" (MUSIL, 2006, apud CAUWER, 2012). Para Stijn de Cauwer (2012), o que Musil pretende para esse indivíduo, por meio de suas explorações e experimentos intelectuais, é tentar "construir um *éthos*". Ainda para o pesquisador, já que não faz sentido fundamentá-lo em balizas estanques, por definição essas pesquisas são intermináveis, devem sempre "estar acontecendo": o se o caminho não pode ser visto como uma ascese ou uma evolução – uma espécie de progresso é veementemente rechaçada por Musil –, então é preciso concluir que "novas e distintas propostas utópicas", sempre tenderão a surgir, de modo a reforçar, retroalimentar e reoxigenar esse éthos.

É nesse período, aliás, como já foi tantas vezes mencionado, que o ensaio se insere no romance. Essa disposição especial, entre outras coisas, seria o caminho mais promissor de autoconhecimento: o novo terreno de possibilidades assim descoberto permitiria ao indivíduo "investigar- se" e investigar seus próprios sentimentos de forma nova e objetiva, livre das amarras do conhecimento e das categorias tradicionais da arte, da ciência e da filosofia.

Segundo Stijn de Cauwer (2012), para Musil, efetivamente, o romance seria capaz de "induzir" esse *éthos* no leitor, estimulando o seu senso de possibilidade. Ainda segundo esse pesquisador, favorecendo a experimentação e a exploração de alternativas e possibilidades, ao romance nunca caberia "orientar" quem quer que seja em um caminho. Ao operar com os conteúdos da experiência, o escritor não deve "violentar" as iluminações do *nicht-ratioid* de movo a prover uma resposta única, oferecer um caminho. O romance, tal qual o ensaio, para ele, é sinônimo de experimentação, e de oferecer ao leitor um caminho para que ele mesmo experimente, sem se fiar em supostas verdades últimas: "A maior conquista ética que o romance poderia atingir é neutralizar a visão da moral "como um conjunto de regras, e sim como um equilíbrio móvel que a cada momento exige esforço e renovação contínuas" (CAUWER, 2012).

Por meio de uma pergunta, enfim, Musil define como essa atitude poderia ser colocada nos termos da atividade intelectual exercida por um indivíduo: a literatura. Ele escreve: "O homem de saber torna-se erudito, o homem que liberar a subjetividade torna-se, talvez, escritor, mas o que fará um homem que quer qualquer coisa entre esses dois polos?" (MUSIL apud CASTRO, 2010, p. 94). Torna-se ensaísta, é a resposta. Exatamente como ocorre com o ensaio, Musil não pretende desenvolver uma teoria formada nem apontar um caminho específico, uma solução (CAUWER, 2012). Ele pretende mesmo "infundir um novo *éthos*", definido pelo princípio fundamental da (auto)investigação permanente. Conhecer as próprias emoções, pensamentos, valores e sensações, os próprios sentimentos, analisá-los de todos os lados, à maneira ensaística, seria o meio mais promissor para indivíduo compreender as características definidoras de sua própria identidade, eleger os critérios norteadores de seu comportamento e mesmo "alcançar" com a vista uma nova ordem de problemas. Para Cauwer (2012, p. 19-20), enfim:

> This new ethic, which would redefine both human life and the organization of society as we know it, should combine the precision of the sciences with the drive of the feelings and the creative possibilities of the imagination. How such

> a combination could be achieved was the central question Musil was trying to resolve throughout his life. […] Musil was of the opinion that people were lacking the concepts to come to terms with modern life.

Agora que já foi possível explorar Utopia do ensaísmo e suas múltiplas, flagrantes e significativas relações com o ensaio, vejamos como o Sensacionismo pessoano, tal como se manifesta no *Livro do desassossego*, também pode ser iluminado a partir de suas relações com a forma ensaística.

(A utopia) Do Sensacionismo e o ensaísmo

Na famosa carta a seu editor inglês, Pessoa assim resume a sua conhecida "doutrina" das sensações: "1) A única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação; 2) não há filosofia, ética ou estética, mesmo na arte, seja qual for a parcela que delas haja na vida. Na arte existem apenas sensações e a consciência que dela temos; [...] 3) a arte, na sua definição plena, é a expressão harmónica da nossa consciência das sensações, ou seja, as nossas sensações devem ser expressas de tal modo que criem um objecto que seja uma sensação para os outros. [...]" (PESSOA, 1976, p. 424).

Nesse "projeto", a sensação seria a base de uma doutrina mais ampla, com intenções estéticas e literárias – mas também éticas, como se verá adiante –, nas quais a sensação possui a condição de elemento central. As impressões e sensações seriam, então, a chave, a fonte primordial da experiência: a única realidade, portanto, a partir de cuja "combinação" todas as experiências possíveis se dão. Ele também se "manifesta" no *Livro do dessassossego*, e de diversas formas, em várias passagens:

> O sensacionista
> Neste crepúsculo das disciplinas, em que as crenças morrem e os cultos se cobrem de pó, as nossas sensações são a única realidade que nos resta. O único escrúpulo que preocupe, a única ciência que satisfaça são os da sensação. (PESSOA, 2011, p. 275)

O Sensacionismo se origina a partir do desenvolvimento de outros projetos estético-literários de Pessoa, o Paulismo e Interseccionismo. O Paulismo surgiu antes mesmo dos heterônimos. Segundo Paula Cristina Costa (2010, p. 788) é "onde a intersecção entre planos se estabelece na superfície das imagens [...] tentando objetivar [...] a sensação, tornando-a esteticamente visualizável". O Interseccionismo, por sua vez, é uma evolução do Paulismo, pois trata de intercalar a realidade e o sonho (COSTA, 2010, p. 788).

Quanto à sua visão das sensações, chama atenção a grande semelhança existente entre elas e a visão funcionalista de Ernst Mach, que tanto inspirou Musil. Nos dois casos, essas noções aplicam-se não só à realidade, mas também a todas as demais formas de organização da experiência e, também, ao próprio "eu" – que, nessa leitura, não *existe*, propriamente falando: trata-se de nada mais que uma série de percepções que se "cruzam" em determinado ponto, uma combinação de impressões que assumem uma determinada, e sempre provisória e mutável, "configuração":

> Psychology and philosophy shifted their focus from the external world to the world of the mind. Sensation, perception, consciousness, memory, feeling, and emotion were what set the limits of our ability to form picture of the world. […] Mach declared that the individual self to be irrelevant. (PIKE, 2007, p. 364)

A gênese do Sensacionismo, portanto, se associa à atração e ao interesse de Pessoa pelas diversas possibilidades, pela multiplicidade. A "imensa panóplia de cores de sensações diferentes e aparentemente contraditórias consentida por" essa "corrente" (COSTA, 2010, p. 790) estava, de algum modo, na origem de seu grande entusiasmo pelos tantos *ismos* que criou – Paulismo, Intersseccionismo, Sensacionismo, já mencionados. Diante do problema da multiplicidade da experiência humana e de sua relação com as artes – especialmente, o da possibilidade de fixá-la literariamente, fazendo jus à sua "complexidade" –, o Sensacionismo lhe pareceu o caminho mais próximo de "uma hipótese [capaz de viabilizar uma] conciliação de contrários" (COSTA, 2010, p. 786). Criado com a colaboração de Sá-Carneiro, Pessoa dedicou-se por muito tempo – e com grande afinco – à sua teorização, sua divulgação e a seu exercício. Um de seus aspectos mais básicos, e possivelmente o que costuma ser mais lembrado e que quase sempre é descrito como primordial – aliás, com justiça – encontra-se "resumido" na passagem abaixo:

> Tendo como princípio fundamental, *sentir tudo de todas as maneiras e ser tudo e ser todos*, o Sensacionismo foi, para Pessoa *a arte da soma-síntese*, como lhe chamou, um todo no qual as partes, mesmo as mais díspares, se harmonizavam, como se de um atanor alquímico se tratasse. (COSTA, 2010, p. 786)

O salto talvez mais significativo permitido pelo Sensacionismo em relação aos demais *ismos* se relaciona com a sua grande amplitude e o seu alto grau de "abertura". Nos escritos teóricos sobre essa corrente, Pessoa afirma que ela admite "todas as outras correntes, assim como a literatura englobava todas as artes, apresentando-se, assim, híbrido e interdisciplinar" (COSTA, 2010, p. 786). É bem verdade que o Intersseccionismo já se definia pela exploração do entrelaçamento de planos, "entre objeto/sensação e paisagem/estado de alma" (COSTA,

2010, p. 786), como foi visto na Subseção 3.3, mas essa tendência vai se intensificar e se potencializar no Sensacionismo. Tendo como meta – eu acrescentaria, já aqui, "utópica" – a "síntese de tudo", ele se configuraria idealmente como nada menos que a "arte-de-todas-as-artes" (COSTA, 2010, p. 786), englobando todas as sensações, todas as demais possibilidades expressivas e todas as dimensões artísticas no oceano da linguagem literária – vale lembrar que o Cubismo (a decomposição da sensação em poliedros) e o Futurismo também influenciaram Pessoa no seu utópico projeto interartes (COSTA, 2010).

De modo geral, os heterônimos talvez mais imediatamente associados a essa corrente-mestra da poética pessoana são Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Alberto Caeiro, o "sensacionista puro e absoluto" (COSTA, 2010, p. 787), também – uma versão mais "pacífica" e tranquila, por sua ênfase irrestrita no sentir, simplesmente; no experienciar as coisas de modo imediato, como elas são; no evitar a todo o custo o pensamento, as ideias e teorias insidiosas, enganosas; e no viver a natureza, completamente. Embora essa corrente atravesse toda a poética pessoana, o mais comum é que ela seja associada ao "mestre" Caeiro. Versos como "Eu não tenho filosofia: tenho sentidos" ou "Os meus pensamentos são todos sensações", do *Guardador de rebanhos* (COSTA, 2010, p. 790). dão conta de situá-lo como a figura, talvez central do Sensacionismo. Aliás, o caráter aberto, dinâmico e multifacetado do Sensacionismo também pode ser atribuído à notável variedade de suas manifestações em função dos heterônimos que o "praticam". Pessoa distribui as sensações por "divisões do eu distintas, consoante os desejos e a natureza de cada uma delas" (COSTA, 2010, p. 787). De qualquer modo, vale a pena transcrever aqui um dos poemas mais emblemáticos dessa vertente, um de seus "hinos" fundamentais, o "Sentir tudo de todas as maneiras", de autoria de Álvaro de Campos:

> Sentir tudo de todas as maneiras, Viver tudo de todos os lados,
> Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
> Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
> Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.
>
> Eu quero ser sempre aquilo com quem simpatizo,
> Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,
> Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,
> Seja uma flor ou uma ideia abstracta,
> Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.
> E eu simpatizo com tudo, vivo de tudo em tudo.
> São-me simpáticos os homens superiores porque são superiores,
> E são-me simpáticos os homens inferiores porque são superiores também,
> Porque ser inferior é diferente de ser superior,
> E por isso é uma superioridade a certos momentos de visão. (PESSOA, 2014)

Uma perspectiva tão flagrantemente dinâmica, uma corrente que abrange tantas

possibilidades de combinação e criação literárias, poderia facilmente ser acusada de híbrida ou complexa em excesso. Acontece que, aparentemente, nenhuma complexidade está à "exata" altura do inesgotável jogo heteronímico de Pessoa. A variedade de suas muitas "maneiras de sentir" e a pluralidade de dimensões e sentimentos, de experiências envolvidas, correspondem de forma muito à multidão de "eus" que habita o poeta português. Ele mesmo não deixou de identificar essa relação entre os dois – Sensacionismo e heteronímia – e suas virtualmente ilimitadas implicações:

> Rapidamente Pessoa também compreendeu a relação feliz entre Sensacionismo e a heteronímia: uma corrente literária multímoda que albergava no seu amplo alpendre os estilhaços de vários do eu, podendo deste modo fazer corresponder um poliísmo a uma polipersonalidade. Assim pôde sentir, separadamente, como que com almas diversas, o seu *drama em gente*, não tendo de separar por *ismos* diferentes os seus heterônimos e outras personalidades literárias, mas pelo contrário, podendo fazê-los convergir numa atitude única, a sensacionista, que dentro de si simultaneamente aproximava e diferenciava os seus diferentes modos de sentir. (COSTA, 2010, p. 789)

Nos escritos teóricos de Pessoa sobre o seu "projeto sensacionista" – que não se confunde com o Sensacionismo, apenas –, verifica-se que uma das formas pelas quais ele o "concebe" e o explica consiste em subdividi-lo em três dimensões constitutivas: o Paulismo, o Interssecionismo e, por fim, o Sensacionismo integral ou Fusionista (COSTA, 2010, p. 790). Nota-se, assim, um esforço de "arrumação" teórica e conceitual *a posteriori*, pois os demais *ismos* já haviam sido criados. Tamanha foi a importância que o poeta português dedicou e essa nova perspectiva, que ele procurou lhe conferir consistência e coerência estabelecendo um "esquema", elaborado em função de uma escala de crescente "complexidade do sentir".

> Deste modo, estas três dimensões do Sensacionismo corresponderiam a uma crescente complexificação de *ismos*, de textos, de modos de sentir. Num primeiro nível, estaria então o Paulismo, onde a intersecção entre planos se estabelece na superfície de imagens que se sucedem, tentando objetivar, tanto quanto possível, a sensação, tornando-a esteticamente visualizável. [...] Na segunda dimensão do Sensacionismo, o processo já se complexifica um pouco mais [...] Os planos da matéria e do espírito, da paisagem e do estado de alma, perpassam numa, por assim dizer, diagonal difusa, e abrem crateras de sentido diversificadas, analogias em movimento que consentem versos. [...] Finalmente, numa terceira dimensão do *Sensacionismo*, a tal designada por *integral* ou *fusionista*. (COSTA, 2010, p. 791)

Se fosse necessário descrever o Sensacionismo, ou ao menos situá-lo, através de alguns de seus aspectos mais elementares, talvez bastasse resumi-lo na ideia fundamental de que ele "nada exclui" e "tudo consente", desde que não desrespeite, em nenhuma situação, o "sentir

tudo de todas as maneiras e de tudo e todos" (COSTA, 2010, p. 790). Há um trecho no *Livro* que exprime bem esse claro horizonte "utópico" do Sensacionismo: suas intencionalidades "éticas", portanto. Uma das formas pelas quais o Sensacionismo se manifesta nessa obra é por meio do sonho:

> Sim, sonhar que sou, por exemplo, simultaneamente, separadamente, inconfusamente, o homem e a mulher dum passeio que um homem e uma mulher dão à beira-rio. Ver-me, ao mesmo tempo, com igual nitidez, do mesmo modo, sem mistura, sendo as duas coisas com igual integração nelas, um navio consciente num mar do sul e uma página impressa dum livro antigo. Que absurdo que isto parece! Mas tudo é absurdo, e o sonho ainda é o que o é menos. (PESSOA, 2011, Trecho 157, p. 97)

Uma "corrente" tão radicalmente multidimensional e aberta era entendida por Pessoa como um "caos harmonioso [...] uma espécie de poética entendida e entendível como a *coerência da incoerência*, que em si mesma conseguisse abarcar todas as tendências do início do XX, todos os diferentes estilhaços de personalidades (as suas e as dos outros) em permanente rotação de lugares e sentido diversificados" (COSTA, 2010, p. 790). A ideia de "caos harmonioso", aliás, repropõe a questão da complementaridade entre o projeto sensacionista e a heteronímia. Há, assim, um perspectivismo de base na própria noção de jogo heteronímico – cada "eu" dessa multidão é formado de sensações únicas, intransferíveis, e com posições próprias –, que impede a postulação de uma verdade única. Por essa razão, não se pode afirmar que há uma base imutável ou um conjunto de regras ou princípios fixos que estruturam o Sensacionismo. Isso simplesmente não faria sentido.

> O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. [...] Assim, ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, por isso que todas são limitadas. O v a todas aceito, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente (COSTA, 2010, p. 790)

Aqui é importante trazer para a discussão um aspecto que já chegou a ser abordado nas reflexões sobre a Utopia do ensaísmo: tendo em conta o sentido e o "horizonte" fundamental do Sensacionismo, é possível afirmar que ele possui uma inegável dimensão utópica. Não só o programa geral do "sentir tudo de todas as maneiras" se reveste de um caráter utópico, mas também as pretensões "particulares" da mescla de sentidos, inversão de sentimentos e diluição das fronteiras entre as artes e entre as sensações. Com ele se compreende melhor Pessoa como

um poeta da multiplicidade. Ele-mesmo, o próprio, talvez possa ser considerado o mais sensacionista de todos, afinal, "ele quis ser tudo e ser todos, sentir tudo de todas as maneiras e viver tudo aquilo que suas personagens viveram e sentiram" (COSTA, 2010, p. 791). O seu "semi-heterônimo" Bernardo Soares também escreve que adquiriu essa habilidade:

> Daí a habilidade que adquiri em seguir várias ideias ao mesmo tempo, observar as coisas e ao mesmo tempo sonhar assuntos muito diversos, estar ao mesmo tempo sonhando um poente real sobre o Tejo real e uma manhã sonhada sobre um Pacífico interior; e as duas coisas sonhadas intercalam-se uma na outra, sem se misturar, sem propriamente confundir mais do que o estado emotivo diverso que cada um provoca, e sou como alguém que visse passar na rua muita gente e simultaneamente sentisse de dentro as almas de todos - o que teria que fazer numa unidade de sensação - ao mesmo tempo que via os vários corpos - esse tinha que os ver diversos - cruzar-se na rua cheia de movimentos de pernas. (PESSOA, 2011, p. 288)

Mas como o Sensacionismo pode ser associado ao ensaio e à Utopia do ensaísmo? Em primeiro lugar, é possível afirmar que a dimensão "ética" do Sensacionismo, associada à sua clara inclinação utópica – o buscar, sempre, "sentir tudo de todas as maneiras" – pode ser relacionada com *ensaísmo* como atitude. O ensaio, na sua permanente exploração de possibilidades, jamais se "contenta" com uma única visão, uma única perspectiva, uma única solução. Se o princípio ético do ensaísmo funciona, portanto, como um "viver tudo de todas as maneiras", a sua dimensão "crítica" envolve um tipo de busca que nunca se esgota – trata-se, sempre, de "ver", "perceber" e "observar" tudo, também, de todas as maneiras. Nesse sentido, esse adágio pessoano pode, também, ser aproximado da Utopia do ensaísmo: é esse o modo pelo qual tanto Ulrich quando Soares conduzem suas próprias autoinvestigações (ensaio como princípio crítico, como forma de conhecimento), perseguindo utopicamente o horizonte de suas propostas (ensaio como princípio ético).

Além disso, outro ponto pode ser mencionado. A noção de que o funcionalismo de Mach e a sua leitura do *self* está na base da Utopia do ensaísmo (viver como um ensaio, explorando todas as possibilidades) permite, além disso, a formulação de uma analogia: o sensacionismo pessoano não estaria na base dessa suposta utopia "do sensacionismo" (viver tudo de todas as maneiras)? Pessoa (1966, p. 124), na fórmula de Álvaro de Campos, afirma "que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras". Tal desejo não espelha, também, o desejo de apreender mundo em (todas as) suas possibilidades? Creio que sim, como demonstram as reflexões até aqui conduzidas.

Termino esta subseção citando um dos trechos mais poeticamente eloquentes de manifestação do sensacionismo no *Livro do desassossego*, a famosa passagem em que Soares, depois de um simples passeio de "carro eléctrico", vive a "vida inteira" – também bastante analisado, por sua força, por inúmeros estudiosos da obra pessoana, incluindo os aqui citados (BEZERRA, 2008, p. 54):

> Tudo é absurdo. Este empenha a vida em ganhar dinheiro que guarda, e nem tem filhos a quem o deixe nem esperança que um céu lhe reserve uma transcendência desse dinheiro. Aquele empenha o esforço em ganhar fama, para depois de morto, e não crê naquela sobrevivência que lhe dê o conhecimento da fama. Esse outro gasta-se na procura de coisas de que realmente não gosta. Mais adiante, há um que lê para saber, inutilmente. Outro goza para viver, inutilmente.
>
> Vou num carro eléctrico, e estou reparando lentamente, conforme é meu costume, em todos os pormenores das pessoas que vão adiante de mim. Para mim os pormenores são coisas, vozes, letras'. Neste vestido da rapariga que vai em minha frente decomponho o vestido em o estofo de que se compõe, o trabalho com que o fizeram - pois que o vejo vestido e não estofo - e o bordado leve que orla a parte que contorna o pescoço separa-se-me em retrós de seda, com que se o bordou, e o trabalho que houve de o bordar. E imediatamente, como num livro primário de economia política, desdobram-se diante de mim as fábricas e os trabalhos – a fábrica onde se fez o tecido; a fábrica onde se fez o retrós, de um tom mais escuro, com que se orla de coisinhas retorcidas o seu lugar junto do pescoço; e vejo as secções das fábricas, as máquinas, os operários, as costureiras, meus olhos virados para dentro penetram nos escritórios, vejo os gerentes procurar estar sossegados, sigo, nos livros, a contabilidade de tudo; mas não é só isto: vejo, para além, as vidas domésticas dos que vivem a sua vida social nessas fábricas e nesses escritórios... Todo o mundo se me desenrola aos olhos só porque tenho diante de mim, abaixo de um pescoço moreno, que de outro lado tem não sei que cara, um orlar irregular regular verde escuro sobre um verde claro de vestido. Toda a vida social jaz a meus olhos.
>
> Para além disto pressinto os amores, as secrecias [sic], a alma, de todos quantos trabalharam para que esta mulher que está diante de mim no eléctrico use, em torno do seu pescoço mortal, a banalidade sinuosa de um retrós de seda verde escura fazenda verde menos escura.
>
> Entonteço. Os bancos do eléctrico, de um entretecido de palha forte e pequena, levam-me a regiões distantes, multiplicam-se-me em indústrias, operários, casas de operários, vidas, realidades, tudo.
>
> Saio do carro exausto e sonâmbulo. Vivi a vida inteira. (PESSOA, 2011, Trecho 298, p. 163)

5 A dimensão ética do ensaísmo: a noção de "vida ensaiada" nas poéticas de Musil e Pessoa

5.1 *Livros-vida*: vida literária e ensaio como fundamentos de uma "escrita infinita"

O que se pretende afirmar com a ideia de *livro-vida*? Como essa noção se relaciona com o tema desta tese, o do ensaísmo? Para tentar responder a essas perguntas, ou ao menos situá-las do modo satisfatório, é válido partir da reflexão proposta pela professora Susanne Klingenstein (2014) sobre a "tensão" produtiva, entre vida e literatura, que tanto marcou a trajetória de Robert Musil – e, eu diria, também, de Fernando Pessoa. Conhecendo a vida de Musil e os acontecimentos que cercam a sua morte (exílio, penúria, solidão), algumas perguntas surgem em toda a sua provocação crítica: "Qual é o sentido de sacrificar uma vida para escrever um romance? Qual a razão de ser de uma dedicação de mais de vinte anos a uma obra que restou inacabada? De outro lado, nós, leitores, por que dedicamos tanto tempo de nossas existências à visitação dessas obras?". Essas questões são especialmente importantes quando pensamos sobre o significado das obras aqui estudadas na vida – e no projeto literário – de Robert Musil e Fernando Pessoa.

No seu livro de ensaios, *A parte do fogo*, Blanchot investiga de frente esses assuntos; em especial, a disposição de incomum dedicação à escrita observada em alguns autores, como Malraux, Char e Valéry: "O que é a literatura? O que move os escritores a se dedicarem às letras com devoção, suor e sofrimento?" (BLANCHOT, 1998). A literatura, essa "obsessão que inspira autores e alimenta leitores pelo mundo" absorveu e mobilizou um imensurável volume de tempo e energia vital em torno de si. Kafka, Baudelaire, Rimbaud, Sartre, Gide, Nietzsche, esses e outros homens literalmente deram as suas vidas pela palavra escrita. Os casos de Robert Musil e Fernando Pessoa são igualmente representativos e exemplares dessa espantosa inclinação pelas letras. Com a inflexibilidade dos que não cedem sequer um centímetro ao que não seja autorrealização, um e outro passaram por dificuldades financeiras, perderam amizades, desfizeram relacionamentos etc., tudo para poder continuar escrevendo, para mergulhar ainda mais na incansável dedicação à literatura.

No rol desses verdadeiros "ascetas literários", um tipo em especial merece ser destacado. Nem todos os autores extraíram de sua intensa dedicação à escrita uma obra que se possa chamar de "acabada". Nem todos eles puderam converter suas páginas em livros que chegaram a ser publicados – ou sequer ser considerados *publicáveis*. É verdade que muitos foram capazes de editar, ou pelo menos concluir, vários títulos, romances, livros de poemas,

contos etc. Já outros, como os casos aqui estudados, passaram literalmente décadas mergulhados na escrita de obras que nunca chegaram a ser terminadas – esse não é caso, por exemplo, de Franz Kafka, que embora tenha sido anormalmente consagrado ao trabalho literário e tenha, além disso, legado romances inacabados, não consta que tenha dedicado longos intervalos à elaboração de suas obras, quando individualmente consideradas. Se pegarmos os seus três textos talvez mais conhecidos, veremos que escreveu *O processo* dentro da janela de apenas um ano (entre 1914 e 1915), *O castelo*, em seis meses (no ano de 1922), e, *A metamorfose*, em apenas vinte dias! O tipo de produção que, aqui, está sendo tratada, a obra de tipo aberta, constantemente reescrita, alterada ao longo do tempo, e que acompanha o autor por praticamente todo o tempo de sua vida – ou, pelo menos, por um longo período –, é o que tem sido identificado com a noção de *livro-vida*[2]. Trata-se, enfim, de obras que, tal como a própria vida, somente deixaram de "prosseguir", de continuar crescendo e se desenvolvendo, com o advento da morte do autor.

Esse é o caso, por exemplo, do Zibaldone, de Leopardi. Trata-se de uma volumosa reunião de notas, pensamentos e fragmentos, "uma coletânea de apontamentos os mais diversos, dispostos sem um plano e uma ordem preestabelecidos" (GUERINI, 2001). Leopardi começou a escrever essa obra em 1817 e continuou a fazê-lo até 1832. A palavra *zibaldone*, em italiano, significa, justamente, "um caderno, um calhamaço com uma miscelânea de memórias, reflexões, anotações notícias, esboços". Essa obra apresenta o traço básico que o aproxima, nos termos aqui discutidos, da ideia de livro-vida, pois foi alimentada e transformada pelo longo intervalo de quinze anos:

> Trata-se de uma massa de 4.526 laudas, todas manuscritas pelo autor, com uma caligrafia bastante densa, sempre compacta, igual, cuidadosa, correta. As páginas contêm um número muito grande de pensamentos, anotações, recordações, notas, conversações, discussões, por assim dizer, do notável jovem consigo mesmo acerca de sua alma, de sua vida…; suas leituras e cognições; de filosofia, de literatura, de política; acerca do homem, das nações, do universo […]". Assim consta do prefácio à primeira edição do Zibaldone, publicada apenas 60 anos após a morte do poeta, em 1898 (GUERINI, 2001)

O livro incompleto *Passagens*, de Walter Benjamin, sobre a vida parisiense no XIX, foi escrito entre 1927 e 1940. Reunindo alguns dos temas hoje tidos por fundamentais e representativos da produção benjaminiana – sobre a cultura da *flanêrie*, a figura do colecionador etc. –, a obra reúne um conjunto volumoso de notas e comentários escritos no razoável intervalo

[2] O nome do conceito foi sugerido pelo pesquisador Dr. Artur de Almeida Ataíde no momento do Exame de Qualificação desta pesquisa, realizado em 2018.

de 13 anos. De modo semelhante ao que ocorreu com o *Zibaldone*, a obra de Benjamin foi publicada apenas em 1982, quarenta e dois anos após a morte do autor, num volume legado como inacabado, com mais de mil páginas.

Outro caso semelhante é o de Macedonio Fernández, importante autor da literatura moderna argentina, tendo influenciado Borges e Cortázar. Ele passou anos a fio preparando o *Museu do romance da Eterna*, um romance que também restou inacabado – não se trata de notas e fragmentos, como nos dois casos acima. Ele inicia a escrita do texto em 1904 e dedica-se a escrevê-lo e reescrevê-lo até a o ano de sua morte, em 1952 – ao longo de 48 anos, portanto. Os 59 prólogos que antecedem o corpo "propriamente" romanesco da obra funcionam como uma espécie de contagem regressiva. Nos prólogos se discorre sobre teoria do romance, metafísica, filosofias, análises literárias, críticas etc. A preparação para o romance é "construída, destruída e reconstruída diversas vezes" – há, também, conversas com o leitor e tensões com os personagens, que, como seres sencientes, ausentes ou presentes, concordam ou discordam das decisões do autor (FERNANDEZ, 1997). No prólogo 5, encontra-se, por exemplo, o seguinte trecho:

> Fiz o que pude para que na cerzidura de múltiplas passagens de minha prosa romanesca, que arrasta consigo infatigáveis remendos de revisão, não se percebam as costuras; e me orgulho de confessar o que ninguém descobriria, porque se algum livro custou trabalho foi este, e creio que toda arte é trabalho, e muito árduo. (FERNANDEZ, 1997)

Vale a pena citar, ainda, outro exemplo, o *Folhas de relva*, de Walt Whitman, que conheceu um total de seis versões numa janela de quatro décadas. Inspirado no ensaio de Ralph Waldo Emerson chamado *O poeta*, publicado em 1844, Whitman publica a primeira edição do seu livro em 1855 (WALT, 2019). A essa altura, o livro era relativamente pequeno, e não ultrapassava as 100 páginas. Enquanto, em 1856, a obra já apresenta algo próximo de 400 páginas, a edição de 1860, cujo projeto gráfico causara certo estranhamento em Whitman, alcança a marca das 450. O projeto de 1867 pretendia propor uma "nova e muito melhor edição completa do Folhas de relva – esse 'unkillablework'!" (WHITMAN, 2016; WALT, 2019). Houve ainda novas publicações em 1879 e 1889. Nessa última, foi acrescentado um Anexo com uma série de poemas adicionais. A última versão do livro, de 1891, conhecida como "edição do leito de morte", reuniu mais de 400 poemas (muito diferente dos 120 poemas iniciais) (WALT, 2019). A respeito dela, publicada dois meses antes da morte do poeta, o próprio Whitman teria escrito que: "L. of G. at last complete — after 33 y'rs of hackling at it, all times & moods of my life, fair weather & foul, all parts of the land, and peace & war, young & old" (WALT, 2019, WHITMAN, 2016). O trabalho e a dedicação a

essa obra, considerados os escritos que remontam à origem do projeto, teriam lhe acompanhado por algo entre 35 e 40 anos, de meados de 1840 até a sua morte.

Todas essas obras se aproximam da noção sugerida de *livro-vida* por terem sido modeladas e remodeladas quase que indefinidamente. Note-se que os projetos citados como exemplos – vários outros poderiam ser mencionados – incluem ensaios, fragmentos e reflexões, mas também romances e poemas. Quase como um organismo vivo, esses livros se transformaram sucessivas vezes ao longo dos anos, refletindo as mudanças sofridas por seus próprios autores. Livro e escritor caminham, desse modo, "lado a lado", e só param de "mudar" com a morte do gesto da escrita. É possível extrair, desses casos, algumas importantes questões e reflexões. Em se tratando de autores para quem o gesto de escrever se confunde tão fortemente com a própria vida, a possibilidade de continuar escrevendo se entrelaça, como consequência, à própria possibilidade de viver (BLANCHOT, 1998) – essa reflexão ganha outras ressonâncias quando pensamos na heteronímia pessoana.

Como, contudo, essa marca de uma entrega incomensurável à literatura se relaciona com o ensaio – especialmente, como princípio ético? E no caso dos autênticos livros-vida aqui considerados, *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego*? Explorarei, nas páginas seguintes, as relações entre esse aspecto de seus projetos literários e o ensaísmo, articulando-as, eventualmente, com outros importantes conceitos, elementos e exemplos presentes nas duas obras.

A vida como ensaio: as "tentativas" de Musil e Pessoa

Na Introdução e na Seção 2 – bem como, aqui e ali, em outras partes dessa pesquisa –, já pude discutir bastante sobre o conceito de ensaio como um gênero literário ou uma abordagem epistemológica de determinado tipo, mas também como uma *postura* específica, uma *atitude*, e, até mesmo, se quisermos, um *espírito* ou uma *ação* – a ação de "pesar" ou de "pensar". Para Cristhy Wampole, essa dimensão ética do ensaio se apresenta como uma consequência natural de suas características e potencialidades: afinal, ele sempre resiste a ser contido "[...] em suas fronteiras genéricas, transbordando da prosa breve para outros formatos, como, por exemplo, o romance ensaístico, o filme-ensaio, a fotografia-ensaio e até mesmo para *a vida em si*" (WAMPOLE, 2013, grifo nosso). Para ilustrar essa noção, a pesquisadora lembra, em seu texto, o modo com Musil, por meio do conceito de "ensaísmo", procurou "extrair" o rendimento ético do gênero:

> Em seu romance inacabado, *O homem sem qualidades*, Robert Musil, o escritor austríaco do início do século 20, cunha um termo para este transbordamento. Ele o chama de "ensaísmo" (*Essayismus* em alemão) e, aqueles que o praticam, de "possibilitários" (*Möglichkeitsmenschen*). Este comportamento é definido pela contingência e pela digressão, seguindo este ou aquele caminho que se bifurca, vivendo a vida sem uma ambição específica: não se trata de descobrir, conquistar ou provar alguma coisa, mas simplesmente experimentar. O possibilitário é um virtuose do hipotético. Thomas Harrison, [...] observa que o ensaísmo descrito por Musil era uma "solução na ausência de uma solução", uma espécie de resposta à precariedade da Europa ao longo dos anos em que o escritor trabalhou em sua obra-prima inconclusa. (WAMPOLE, 2013)

Esse "transbordamento" a que ela se refere, a extrapolação da noção de ensaio para além de sua dimensão estético-formal – e que, em Musil, é chamado de "ensaísmo" –, é por ela chamado de "ensaificação de tudo":

> Acredito que a longevidade do ensaio hoje se deva principalmente a este fato: o gênero e seu espírito são uma alternativa ao pensamento dogmático que domina grande parte da vida política e social na América contemporânea. Na verdade, eu defendo uma aplicação consciente e mais reflexiva do espírito do ensaio a todos os aspectos da vida como uma resistência à zelosa limitação das cabeças fechadas. A esta aplicação chamarei "ensaificação de tudo". (WAMPOLE, 2013)

A adoção do ensaio como prática crítica privilegiada implica a rejeição automática a quaisquer formas de dogmatismo, além da incorporação de toda uma escala de valores "especiais" – um "modelo de humanismo" –, que valoriza as soluções provisórias, a permanente formulação de perguntas, o poder das digressões etc. O ato de "ensaificar" a vida pode ser descrito, assim, como a escolha permanente por um espírito crítico, livre e aberto às mais diversas perspectivas:

> O verdadeiro ensaísta prefere uma abordagem mais cumulativa; jamais algo é realmente descartado, apenas posto de lado temporariamente até que sua mente digressiva convoque-o de novo, use-o desta forma e a uma luz diferente, vendo que sentido ele assume. O ensaísta oferece um *modelo de humanismo* que nada tem a ver com lucro ou progresso e *não propõe uma solução para a vida, mas antes formula incontáveis perguntas*. (WAMPOLE, 2013)

Ao recuperar, mais uma vez, a noção de "tentativa" como uma das camadas semânticas do conceito de ensaio, Wampole enxerga e sugere aquele que seria o significado fundamental da decisão de se tornar um "autêntico possibilitário" – ou seja, não somente abraçar o ensaio como uma filosofia de vida, mas praticar ativamente a "ensaificação de tudo": "Nossa atração intuitiva pelo ensaio talvez esteja nos conduzindo em direção a ele e seu espírito como uma solução provisória. [...] *A ensaificação de tudo significa transforma*r a vida em si em uma prolongada tentativa." (WAMPOLE, 2013, grifo nosso). Mergulhar no ensaio talvez pudesse

ser visto como um tipo canhestro, incompleto, de compromisso – seria mais próprio falar em "tentativas" diversas de compromisso. Afinal, como o ensaio é uma forma crítica e aberta por definição, o único engajamento que ele permite é com o antidogmatismo. Como diz Gómez-Martínez (1999), o ensaio é dogmático no seu antidogmatismo. A conclusão, por fim, de sua reflexão não poderia apontar outro horizonte para o ensaio que não o do constante exercício da dúvida e da perquirição:

> O ensaio, como este aqui, é uma forma de experimentar o que até agora não foi tentado. Seu espírito resiste ao pensamento hierárquico e finalista e encoraja tanto o escritor quanto o leitor a adiar seu veredito sobre a vida. Trata-se de um convite a manter a elasticidade da mente e sentir-se confortável com a ambivalência inerente ao mundo. E, o mais importante, é um ensaio imaginativo daquilo que não é, mas poderia ser. (WAMPOLE, 2013)

A razão de ser das considerações sobre a dimensão ética do ensaio até aqui levantadas pode ser explicada da seguinte maneira: há uma íntima relação entre o "espírito ensaístico" – as características do ensaio que podem ser chamadas de "éticas" – e a noção de *Livro-vida* – bem como suas diversas implicações. Também essa seria, portanto, mais uma das maneiras pelas quais as obras de Musil e Pessoa dialogam com o ensaio; tanto no "plano do livro", quanto no "plano da vida".

Antes de discorrer sobre como *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego* se relacionam propriamente com a noção de livro-vida – e com o ensaísmo, naturalmente –, é importante discutir novamente, ou pelo menos relembrar, à outra luz, uma notável similaridade entre as duas obras, associada ao tipo de "relação" existente entre autores e protagonistas. Já se analisou bastante como Ulrich e Soares podem ser considerados "homens sem qualidades". Além disso, a postura intelectual diante dos diversos temas e de seus "mundos interiores"; a abordagem sempre aberta, não dogmática, não linear e não ordenada, ante os sentimentos, pensamentos e sensações, sempre analisados com total liberdade de métodos e de formas; o "desassossego" permanente, o constante estado de perquirição, o emprego sistemático da dúvida; as suas atitudes e reações, enfim, diante dos acontecimentos e problemas que enfrentam, tornam-nos, também, autênticos "possibilitários" (*Möglichkeitsmenschen*).

Embora não seja possível estabelecer nexos causais diretos que expliquem as semelhanças entre as características de Ulrich, Soares e as das *próprias vidas* de Robert Musil e Fernando Pessoa – como chegou um dia a pretender a velha crítica biográfica –, as circunstâncias "comuns" e "afinidades" existentes são muito eloquentes. Se as três tentativas de Ulrich de se tornar um "homem com qualidades" fizeram dele, primeiramente, um oficial,

e, em seguida, um engenheiro e um matemático – antes de desistir de tudo para tirar um ano de "férias da vida" –, a formação de Robert Musil envolveu, como já se viu, as tentativas de seguir a carreira militar; as passagens pela engenharia, pela filosofia e pela psicologia; e, após alguns "ensaios" em outras atividades, atuando como bibliotecário ou colaborador de diversos jornais, assumiu-se, enfim, como escritor. Já Bernardo Soares, o obscuro guarda-livros da Rua dos Douradores, em suas pedestres andanças pela Baixa Lisboeta, em muito se assemelha ao próprio Fernando Pessoa – que também circulou nos cafés, frequentou estalagens simples, conviveu com baixos funcionários e chefes de escritórios, como o próprio patrão Vasques, e atuou como tradutor de documentos e cartas para pequenas casas comerciais, sem conciliando tudo com as demandas de seus heterônimos. Observando bem, talvez seja um gesto descuidoso – e até imprudente – reduzir esses "paralelismos" à condição de "meras coincidências" ou de simples contingências sem qualquer importância crítica.

O que, afinal, esse exercício de comparação poderia indicar sobre as próprias obras? Pelo menos uma chave de leitura pode sugerir uma perspectiva interessante: as "férias da vida" de Ulrich, o ponto culminante da trajetória que o fará se jogar ensaisticamente na vida, "corresponderia", no plano da narrativa, à decisão de Musil de "tornar-se um escritor" – ver, também, reflexões de Érica Gonçalves (2017, 2011a) sobre essa questão, que já chegou a discuti-la. A escrita ensaística de Soares, por sua vez, na condição de semi-heterônimo, corresponderia à própria escrita de Fernando Pessoa, o "centro nervoso" de uma postura ensaística – no sentido aqui colocado e desenvolvido – que opera a partir da heteronímia. Enquanto Ulrich e Soares, portanto, praticam e *encarnam* o "espírito ensaístico" em suas próprias trajetórias "como personagens de livros" – na própria matéria "narrada" –, Pessoa *e* Musil manifestariam sua atitude ensaística, no sentido aqui explorado, por meio da *escrita* – uma forma de manter viva a potência da inacabável investigação. Um estudioso da obra de Musil escreve sobre ele – o que, acredito, aplica-se, também, a Pessoa:

> Musil's own open, provisional attitudes mirror Ulrich's. Like Ulrich, Musil turned away from professional career in which he had shown great promise because they confined thinking to confined channels. Becoming a writer meant for him embracing an open-ended career, one of infinite possibilities of thought and limited social obligations. (PIKE, 2007, p. 360)

O espaço no qual os dois autores encontraram uma maneira de "realizar" sua visão ensaística da vida seria, então, justamente o da literatura, que é tida como um lugar de permanente reconstrução de possibilidades. Maurice Blanchot, no *Livro por vir*, menciona, em diversas passagens, esse traço da obra de Musil:

> Outro problema maior na arte de Musil: a relação do pensamento com a literatura. Ele concebe precisamente que, na arte literária, possam exprimir-se ideias tão difíceis e de uma forma tão abstrata quanto numa obra filosófica, mas com a condição de que elas *não sejam ainda* pensamentos. Esse ainda não é a própria literatura, um ainda não que, como tal, é a realização plena da perfeição. [...] O escritor tem todos os direitos e pode atribuir-se todos os modos de ser e de dizer, exceto a fala muito habitual que pretende conter um sentido e uma verdade: o que se diz, naquilo que ele diz, ainda não tem um sentido, ainda não é verdadeiro – ainda não é e nunca será; ainda não, e é o esplendor suficiente que outrora se chamava beleza. O ser que se revela na arte é sempre anterior à revelação: daí sua inocência (pois ele não precisa se resgatado pela significação), mas daí também sua inquietude infinita, se ele é excluído da terra prometida da verdade. (BLANCHOT, 2003, p. 218)

> Musil foi muito consciente da experiência própria que é a literatura. O homem sem particularidades é precisamente o homem do ainda não, aquele que não considera nada como seguro, detém todo sistema, impede toda fixação, que não diz não á vida, mas ainda não, que age enfim como se o mundo – o mundo da verdade – só devesse continuar no dia seguinte. No fundo, é um puro escritor e ele não saberia ser outra coisa. A utopia do ensaio é o que ele persegue com uma frieza apaixonada. (BLANCHOT, 2003, p. 219)

Foi, portanto, na dedicação aos seus próprios projetos literários que eles teriam se realizado como autênticos "possibilitários". Seria esse, então, o raciocínio subjacente à leitura que aproxima tanto *O homem sem qualidades* quanto o *Livro* da noção de livro-vida. Blanchot lembra, ainda, a "patética" alternativa de Musil ante uma vida sem a presença da atividade escrita:

> Homem de antigamente, homem moderno, escritor quase clássico, embora sua língua seja intencionalmente nua e de uma rigidez leve e refinada, contendo ás vezes imagens iluminadoras, escritor que, no entanto, está disposto a dar tudo à literatura (a ponto de formular esta alternativa patética: suicidar-se ou escrever), mas também a fazer com que ela sirva à conquista espiritual do mundo, a atribuir-lhe objetivos éticos, a afirmar que a expressão teórica do ensaio de nossos dias tem mais valor que a expressão estética. (BLANCHOT, 2005, p. 106)

Outro aspecto que pode ser destacado – como nos casos dos livros-vida acima indicados – é o fato já tantas vezes citado de que as duas obras são *inacabadas*. Musil e Pessoa viveram a mesma circunstância de elaborarem e reelaborarem indefinidamente o material de seus "livros" por um período de mais de vinte anos, sem que fosse possível encontrar um final, ou mesmo uma forma final, para eles. Mesmo se considerarmos que eles são inacabados mais no sentido de "sem fim" que no de "não terminados", a questão fundamental é que os dois autores deixaram um espólio gigantesco, composto de planos incompletos, papéis e notas avulsas sem qualquer ordem ou ligação necessária que os aglutinasse numa forma definitiva.

Essas considerações indicam que o próprio processo de elaboração dos livros e, até mesmo, a "visão de literatura" de Musil e Pessoa podem ser consideradas, nos termos aqui discutidos, como ensaísticas: e a feição prática dessa disposição se plasma na figura do escritor. Sobre Musil, a esse respeito, a pesquisadora Érica Gonçalves (2011a, p. 105) destaca – aliás, com grande precisão:

> A concepção musiliana [de ensaio] se constitui como um princípio que se aplica tanto à crítica quanto à literatura, podendo mesmo ser lida como uma *forma de vida* (*Lebensform*), uma postura diante da realidade que estará presente no conjunto de sua obra, atingindo um estágio superior em seu único romance, *O homem sem qualidades*.

A pesquisadora ainda menciona que "[...] será no romance, e não em seus textos críticos, que Musil desenvolverá o seu autêntico ensaísmo: a de mudar o mundo [*a vida*] através do espírito". Desse modo, anto a obra literária – com sua pretensão de representar o "processo reflexivo" de Ulrich, como afirma a pesquisadora – como a postura ensaística do autor a ela associada serão, por definição, processos sempre inacabados:

> O propósito do escritor Musil foi definido por ele mesmo em uma entrevista: "Eu gostaria de contribuir para a evolução espiritual do mundo, também através do romance." (MUSIL, 1978: 942). O romance de que fala Musil nessa entrevista de 1926 não é outro senão *O homem sem qualidades*, sua obra principal, que consumiu mais de 20 anos de sua vida e ainda permaneceu inacabado: o início da redação data de 1915, e só foi interrompida pela morte do autor, em 1942. O inacabamento se justifica, em grande parte, pela envergadura do projeto de matiz filosófico- epistemológico que esse romance representava. Num contexto de crise de autoridade intelectual e também artística, Musil se propõe uma aventura radical: a de representar a vida interior de um personagem e as várias etapas de seu processo reflexivo. (CASTRO, 2010, p. 90)

O já mencionado Burton Pike (2007) apresenta outra forma de enxergar essa questão. Ele afirma que os vários níveis de inacabamento da obra – a dimensão ética de uma postura interminavelmente ensaística, a escrita que nunca se encerra, a própria obra inacabada etc.– envolvem uma questão se que coloca em termos da categoria do *adiamento*. No caso da obra de Musil, "o adiamento é privilegiado, e o seu mecanismo primário é o ensaísmo" (PIKE, 2007, p. 366, tradução nossa). Na sua visão, esse adiamento se reflete nas personagens, que "falham em resolver" os problemas éticos levantados no romance, e nos desenlaces das tramas e subtramas que compõem o livro – tudo fica em aberto. Ele está presente, também, na dissolução de certos problemas desdobrados pela investigação ensaística, que, por

definição, não chegam necessariamente uma resposta final, por meio de uma cadeia demonstrativa. Todos esses adiamentos parecem indicar que as soluções, ou as tentativas de soluções, não devem ser resolvidas no romance, mas colocadas para o leitor "em sua própria vida, fora da obra". É possível dizer, desse modo, que o constante adiamento da obra reflete uma disposição ensaística, não só porque "no ensaio, nada se conclui" (ADORNO, 2003), mas porque a própria multiplicidade da vida não pode ser "reduzida a uma linearidade":

> […] Musil had [the] aim […] to present in his novels problems of modern life as challenges to the reader that are to be solved beyond the novel, in life rather than in art. The characters in Der MOE conspicuously fail to solve the ethical problems raised in the novel, as they must, since the ethical burden is placed not on them, but on the reader. (PIKE, 2007, p. 355)

Defendo que uma leitura muito semelhante pode ser "aplicada" ao *Livro do desassossego*. Se a "natureza 'decisória' subjacente ao romance de Musil parece estar envolvida precisamente com essas escolhas – tanto mais que não há uma direção óbvia que o protagonista pudesse adotar" (MEHIGAN, 2003, p. 190), o anti-livro de Pessoa também não aponta um único caminho, uma única "solução" para os problemas éticos da vida: os pensamentos de Bernardo Soares se desdobram no âmbito múltiplo e variado do sonho e das possibilidades. É essa uma condição básica do *Livro* que pode ser relacionada ao ensaio como *atitude*. A pesquisadora Verena Alberti explicou a questão do inacabamento da atividade de escrever, em um estudo sobre a heteronímia pessoana, a partir das ideias de Blanchot:

> Maurice Blanchot tem uma reflexão bastante interessante a esse respeito. Ele distingue entre "espaço literário" e "curso do mundo". O primeiro é incessante, interminável, infinito, atemporal – uma dimensão a que o escritor se entrega experimentando a fascinação da imagem e sua anulação enquanto sujeito; o segundo, o lugar do trabalho, da ação, do tempo e de toda sorte de finitudes. No extremo do "espaço literário", escrever acaba sendo impossível, uma prolixidade estéril; o escritor corre o risco de tornar-se errante e, por força da necessidade infinita de escrever, chegar ao ponto em que nada pode ser feito de palavras, em que se instaura a inatividade (*désoeuvrement*), a impotência, a ausência. Por isso, ele precisa do "curso do mundo", ele precisa impor um silêncio à prolixidade estéril: "A maestria do escritor não está na mão que escreve [a mão fascinada, que quer alcançar o inalcançável], essa mão "doente" que nunca larga o lápis, que não pode largá-lo [...]. A maestria é sempre o fato da outra mão, a que não escreve, capaz de intervir no momento em que é preciso, de pegar o lápis e de afastá-lo. A maestria consiste, pois, no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve [...]. (ALBERTI, 1998, p. 16)

Ainda segundo Alberti, a mão que não escreve seria o equivalente do leitor dentro do escritor – a sua "parte leitor" –, a única capaz de defender o autor "do estado errante, fazendo-

o voltar ao "curso do mundo", pois o livro é atividade, trabalho finito" (ALBERTI, 1998). Além disso, a distinção entre as categorias *obra* e *livro*, para Blanchot, oferece mais uma possibilidade de leitura, mais uma perspectiva:

> Blanchot distingue ainda entre "obra" e "livro", a primeira sendo interminável porque o escritor continua perseguindo o inacabado depois de publicar um livro, pondo-se a escrever *de novo*: "'De novo, de novo!' é o grito da angústia [...]: Está tendo lugar de novo, está recomeçando, mais uma vez." Diferentemente da obra — necessariamente incessante —, o livro só se consubstancia no ato de ler. Um livro que não é lido é, para Blanchot, uma coisa que ainda não foi escrita, sendo a leitura — passageira e descompromissada – responsável por uma nova leveza do livro, dele retirando o trabalho e as pesadas angústias do autor. (ALBERTI, 1998, p. 17)

De fato, nós, leitores, temos em mãos livros "reais" – uma versão ou edição específica, definida, dos livros *O homem sem qualidades* e *Livro do desassossego* –, que são necessariamente finitos. Caso contrário, simplesmente não seria possível lê-los ou acessá-los de nenhuma maneira. Ao mesmo tempo, sabemos que esses livros concretos, finitos e acabados são "manifestações" específicas, concretas, de uma obra, que é necessariamente interminável, ou necessariamente "incessante". O espírito ensaístico, permanentemente combinatório, sempre em busca de possibilidades, portanto, coincide com a postura do escritor que – nos termos de Blanchot – não tem escolha senão dedicar-se ininterruptamente à escrita de sua *obra*, até o ponto que o leitor que há dentro dele diga um "basta" e invente, assim, um *livro*. O problema é que, aparentemente, a "mão que não escreve" ou o "leitor interior" de Musil e Pessoa nunca foi suficientemente forte para impedi-los de ampliar suas obras. Quem precisou dar esse "basta", no fim das contas, foram leitores reais, que trabalharam o material inacabado de modo a formar um livro específico, editado e publicado.

Tal atitude ensaística ou "incapacidade" de conclusão, assim, aplica-se não somente a Musil, mas também a Pessoa – que, aliás, revelava uma interessante autoconsciência desse seu próprio traço:

> A famosa carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935 começa com considerações retrospectivas e prospectivas a respeito:
>
> Concordo absolutamente consigo em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz com um livro da natureza de *Mensagem*. [...]
>
> Comecei por esse livro as minhas publicações pela simples razão de que foi o primeiro livro que consegui, não sei por que, ter organizado e pronto. [...]
>
> Quando às vezes pensava na ordem de uma futura publicação de obras minhas, nunca um livro do gênero de *Mensagem* figurava em número um. Hesitava se deveria começar por um livro de versos grande — um livro de umas 350

> páginas —, englobando as várias subpersonalidades de Fernando Pessoa ele-mesmo, ou se deveria abrir com uma novela policiária, que ainda não consegui completar.
>
> Concordo consigo, disse, em que não foi feliz a estreia [...]. Mas concordo com os fatos que foi a melhor estreia que eu poderia fazer. [...] Coincidiu, sem que eu o planeasse ou o premeditasse (sou incapaz de premeditação prática), com um dos momentos críticos [...] da remodelação do subconsciente nacional.
>
> Percebe-se que Pessoa reconhecia sua dificuldade de "premeditação prática" e de planejamento. (PESSOA apud ALBERTI, 1998, p. 17)

Concluo as reflexões aqui desenvolvidas com um trecho de Bernardo Soares. Na condição de escritor que (re)visita seus próprios escritos – textos dos dezessete e vinte anos (lembremos que Pessoa diz que ele aparenta ter seus trinta), Soares indica não apenas que também ele possui uma relação com a escrita que se "assemelha" à do próprio Pessoa – afinal, se Pessoa passou tantos anos dedicado ao *Livro*, esse *Livro-vida*, Soares, antes Guedes, também o fez (na medida em que ele vive no sonho, talvez fosse mais apropriado chamá-lo de *Livro-sonho*).

> Encontro às vezes, na confusão vulgar das minhas gavetas literárias, papéis escritos por mim há dez anos, há quinze anos, há mais anos talvez. E muitos deles me parecem de um estranho; desreconheço-me neles. Houve quem os escrevesse, e fui eu. Senti-os eu, mas foi como em outra vida, de que houvesse agora despertado como de um sono alheio.
>
> É frequente eu encontrar coisas escritas por mim quando ainda muito jovem – trechos dos dezassete anos, trechos dos vinte anos. E alguns têm um poder de expressão que me não lembro de poder ter tido nessa altura da vida. Há em certas frases, em vários períodos, de coisas escritas a poucos passos da minha adolescência, que me parecem produto de tal qual sou agora, educado por anos e por coisas. Reconheço que sou o mesmo que era. E, tendo sentido que estou hoje num progresso grande do que fui, pergunto onde está o progresso se então era o mesmo que hoje sou.
>
> Há nisto um mistério que me desvirtua e me oprime.
>
> Ainda há dias sofri uma impressão espantosa com um breve escrito do meu passado. Lembro-me perfeitamente de que o meu escrúpulo, pelo menos relativo, pela linguagem data de há poucos anos. Encontrei numa gaveta um escrito meu, muito mais antigo, em que esse mesmo escrúpulo estava fortemente acentuado. Não me compreendi no passado positivamente. Como avancei para o que já era? Como me conheci hoje o que me desconheci ontem? E tudo se me confunde num labirinto onde, comigo, me extravio de mim.
>
> Devaneio com o pensamento, e estou certo que isto que escrevo já o escrevi. Recordo. E pergunto ao que em mim presume de ser se não haverá no platonismo das sensações outra anamnese mais inclinada, outra recordação de uma vida anterior que seja apenas desta vida...
>
> Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim? (PESSOA, 2011, Trecho 213, p. 124)

Ele indica também, a mesma atitude ensaística de Pessoa ante os próprios escritos: os escritos antigos são o próprio eu, mesmo que "distorcido" para os olhos presentes:

> Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. [...] Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se. sentiu. O que penso está logo em palavras, misturado com imagens que o desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me destruí-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. Sondei-me e deixei cair a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que me mostra, claro a'negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo. (PESSOA, 2011, Trecho 193, p. 113)

5.2 A vida como experimento e "laboratório" de possibilidades: sobre o caráter exploratório do ensaio

Nesta subseção, discute-se que a imagem da vida como um laboratório de possibilidades éticas – um espaço de experimentação de alternativas e formas para a existência –, fortemente presente *nos dois livros*, também é mais um aspecto *das duas obras* que pode ser compreendido a partir de suas ligações com o ensaísmo. Num primeiro "nível", por assim dizer, Ulrich e Soares testam a si mesmos nas suas aventuras intelectuais, colocam-se propositalmente em "situações-controle" e exploram sensações, argumentos e pensamentos com a finalidade seja de identificar reações, reavaliar posições fossilizadas ou imaginar novos caminhos. Um e outro conduzem verdadeiros "experimentos intelectuais", submetendo suas análises aos mais variados ângulos de observação e explorando teses cujos resultados não podem ser previstos de antemão. Eles tentam, literalmente, novas visões, ensaiam alternativas ao pensamento estabelecido, "experimentam" possibilidades incomuns.

A imagem da existência como um grande centro de testes, com cujas "ferramentas" disponíveis o "pesquisador" deve explorar a si mesmo, criticar o estabelecido, investigar estados de consciência, avaliar os efeitos de tal ou qual emoção e formular "estratégias", mesmo que provisórias, para a vida, manifesta-se em várias passagens. Essa perspectiva guarda várias relações, nas duas obras, com o ensaísmo, especialmente com relação à noção pessoana-soariana de "laboratório de sensações" e a ideia musiliana do romance como *Gedankexperiment* (experimento do pensamento): "Within its essayistic matrix Der MOE does contain many short linear narrative trajectories, but Musil's way of writing remained ruthlessly open, a Gedankexperiment, an experiment in thinking" (PIKE, 2007, p. 357).

Um segundo "nível" no qual a vida se apresenta como um laboratório de possibilidades corresponde, por assim dizer, ao de Musil e Pessoa *enquanto autores* – ver Érica Gonçalves (2017, 2011b), em especial a sua ideia de "romance-laboratório", ao tratar de Musil, assim como a noção musiliana do romance como *Gedankexperiment* (PAYNE et al, 2007; CAUWER, 2012). Isso significa que o "campo de trabalho", o ambiente de experimentação no qual eles concentraram suas energias e conduziram seus testes foi o do próprio texto literário. A literatura é então o espaço não apenas da imaginação, da criação e da invenção; é, também, o lugar das "descobertas" inesperadas, da busca, do "erro e tentativa" – o lugar, portanto, nesse sentido específico, da exploração de várias das possibilidades do ensaísmo. Os elementos gerais dessa tendência – a literatura como um meio de ensaiar novas possibilidades – podem ser atribuídos ao momento em que eles viveram, como se viu e se discutiu na introdução:

> With modernity, literature becomes a serially constructed experiment: The poetics of the possible opens itself up to series of experiments, or rather: the literary system of experimentation becomes the production site of the possible—in experiments of life, discourse experiments, experiments of genre (essay, novel). (STROWICK, 2010, p. 508)

A escrita seria, assim, a instância por excelência dessa busca, o meio mais promissor na pesquisa de alternativas para esse "feixe aleatório de possibilidades a que chamamos realidade" (BARRENTO, 2008). Desse ponto de vista, tanto *O homem sem qualidades* como o *Livro do desassossego* podem ser vistos, eles mesmos, como complexas máquinas de exploração da alma – para as quais os *Ensaios* de Montaigne seriam como que uma matriz distante –, cujas engrenagens são constantemente rearranjadas e redesenhadas por seus respectivos "engenheiros". Esse constante trabalho de análise e síntese, que mescla reflexão e criação (CASTRO, 2017), em todas as etapas, pode ser analisado na chave que o aproxima do ensaio.

Mas antes de analisar alguns exemplos desses dois "níveis" de manifestação do "exploratório" nos dois casos, é fundamental relembrar em que sentido o ensaio pode ser tão fortemente associado à ideia de experimentação. Dos teóricos do ensaio estudados nesta pesquisa, aquele talvez que mais enfatizou esse traço tenha sido Max Bense, no seu texto *O ensaio como prosa*. Bense, assim como Adorno, recupera o sentido da palavra "ensaio" como um tipo ou forma de "tentativa". Ao significado de "ensaiar" como "esboçar" ou "tentar" – Adorno lembrará, já o vimos mais de uma vez, que uma das palavras alemãs para ensaio é justamente *Versuch*, que significa "tentativa" (a tradução do verbo *versuchen*, para o português, é "tentar") – Bense acrescenta o ato ou gesto de "experimentar", explorando, a partir dele, outras dimensões para os usos e sentidos possíveis do ensaísmo. "Ensaiar" pode indicar, na sua visão, "tentar escrever sobre algo" – a tentativa de delimitar um tema, assunto ou objeto – ou, também, "experimentar" uma configuração, visão ou interpretação determinada. As duas leituras seriam igualmente válidas e constitutivas do ensaio:

> Ensaio significa *tentativa*. Podemos bem nos perguntar se a expressão deve ser entendida no sentido de que aqui está se tentando escrever sobre alguma coisa – isto é, no mesmo sentido em que falamos das ações do espírito e da mão – ou se o ato de escrever sobre um objeto total ou parcialmente determinado se reveste aqui do caráter de um experimento. Pode ser que ambos os sentidos sejam verdadeiros. O ensaio é expressão do modo experimental de pensar e agir, mas é igualmente expressão daquela atividade do espírito que tenta conferir contorno preciso a um objeto, dar-lhe realidade e ser [*Sein*]. (BENSE, 2014)

Na obra de Musil, essa é a tônica determinante da "aventura intelectual" de Ulrich. O seu ano de férias da vida marca o início de uma abertura para os acontecimentos, precisamente,

para uma exploração do "mundo como um laboratório". Há uma passagem do romance que chega a descrever explicitamente essa mudança de perspectiva, a imagem que Ulrich tem diante de si como representação dessa nova fase e a nova dimensão que se abre para ele:

> A comparação do mundo com um laboratório despertara nele outra vez uma idéia antiga. Um grande centro de experiências, onde se testavam as melhores maneiras de ser uma pessoa, e se deveriam descobrir novas: antigamente, muitas vezes imaginara que a vida teria de ser assim, para lhe agradar. O fato de esse laboratório geral trabalhar sem grande planejamento, e de não haver diretores e teóricos, era outro assunto. Ele próprio gostaria de ser uma espécie de príncipe e senhor do espírito: quem não quereria?! E natural que o espírito seja considerado a coisa mais elevada, dominando todas as demais. É o que se ensina. Quem pode, enfeita-se com o espírito, coloca-o nos debruns da sua personalidade. Ligado a alguma coisa, o espírito é a coisa mais difundida que existe. O espírito da lealdade, o espírito do amor, um espírito viril, um espírito culto, o maior espírito da atualidade, queremos venerar o espírito disso, e o espírito daquilo, e queremos agir no espírito de nosso movimento: como isso parece sólido e inatacável até nos degraus inferiores. Tudo mais, o crime cotidiano ou a cobiça obstinada, parecem algo inconfessável, como sujeira que Deus tirasse das unhas dos Seus pés. (MUSIL, 2006, p. 175)

Essa mesma disposição à experimentação intelectual e sentimental também pode ser identificada em diversos "trechos" do "laboratório de sensações" que é o *Livro*: "[...] esta maneira laboratorial de objetivar as sensações e, ainda mais do que isso, possibilitar o exercício do outramento pela ciência das sensações" (BEZERRA, 2008, p. 55). O trecho abaixo indica algumas características mais ou menos "constantes" na fragmentária composição de escritos de Soares: a exploração imaginada sensações e experiências, o devaneio, a contemplação intelectual de mundos e realidades alternativas, imaginadas, e a contraposição entre a inação do mundo concreto e a intensa movimentação do sonho – sempre na chave de uma "viagem experimental".

> A vida é uma viagem experimental, feita involuntariamente. É uma viagem do espírito através da matéria, e como é o espírito que viaja, é nele que se vive. Há, por isso, almas contemplativas que têm vivido mais intensa, mais extensa, mais tumultuariamente do que outras que têm vivido externas. O resultado é tudo. O que se sentiu foi o que se viveu. Recolhe-se tão cansado de um sonho como de um trabalho visível. Nunca se viveu tanto como quando se pensou muito.
>
> Quem está ao canto da sala dança com todos os dançarmos. Vê tudo, e, porque vê tudo, vive tudo. Como tudo, em súmula e ultimidade, é uma sensação nossa, tanto vale o contacto com um corpo como a visão dele, ou, até, a sua simples recordação. Danço, pois, quando vejo dançar. Digo, como o poeta inglês, narrando que contemplava, deitado na erva ao longe, três ceifeiros: "Um quarto está ceifando, e esse sou eu."
>
> [...]
>
> Tanto tenho vivido sem ter vivido! Tanto tenho pensado sem ter pensado! Pesam sobre mim mundos de violências paradas, de aventuras tidas sem movimento. [...] (PESSOA, 2011, Trecho 373, p. 196)

Nas suas pesquisas, nem Ulrich nem Soares pretendem chegar a um fim determinado: um resultado que pudessem chamar de definitivo, uma solução ou algum tipo de redenção. Esse traço também pode ser aproximado do ensaísmo. Para Bense, lembremos, o ensaísta não pretende, ao fim do processo de experimentação (da "tentativa") chegar a teses definitivas, cabais e universalmente demonstráveis. Ao mesmo tempo, por sua condição híbrida entre a prosa e poesia, o ensaio é capaz de "preparar substratos, ideias, sentimentos e formas de expressão" que poderão vir a se transformar em outros tipos de prosa (incluindo o tipo de prosa que é a teoria, segundo Bense) ou poesia:

> Por isso mesmo, o ensaio não chega a formular leis; contudo, seus objetos e pensamentos vão se ordenando lentamente, de modo tal que podem um dia vir a ser tema de teoria. Todo físico sabe que o experimento conduzido sobre um caso particular pode servir para a dedução de uma teoria, de certas leis; da mesma maneira, o ensaio prepara substratos, ideias, sentimentos e formas de expressão que algum dia virão a se tornar prosa ou poesia, convicção ou criação. (BENSE, 2014)

Sabe-se que o interesse de Musil pela ciência ultrapassava a mera admiração. Com formação em engenharia e matemática, treinado nos rígidos processos de demonstração e familiarizado com o rigor analítico da pesquisa racional, Musil não somente se "inspirava" na objetividade do modelo científico para analisar as "realidades da alma" (a ética, os sentimentos etc.), ele também via no *método* científico um modelo mesmo de experimentação – lembremos, especialmente, ao caso da matemática, sobre cujas relações com Musil poderia sair uma longa pesquisa autônoma. A ciência *e* seus métodos serviriam, então, como ferramentas para a reflexão e experimentação dos temas da vida, especialmente sua dimensão ética.

> Musil was searching for a fusion of the lived moment and the […] value in a new […] morality, a modern ethics that could guide human behavior. Like Spinoza, he used science as a tool that frees us from our obsession with finite individuality and enables us to see things, as John Wild put it, under a "certain form of eternity". (PIKE, 2007, p. 356)

Em *O ensaio e sua prosa*, a ciência também acaba sendo um dos elementos citados por Max Bense para estabelecer o que identifica como "procedimento experimental"; para ele, típico do ensaio. Na comparação entre a ciência e o ensaio, o tratado ou a tese estaria para a física teórica (que procede por deduções, metodologias racionais prévias, observância aos sistemas científicos etc.) como o ensaio estaria para a física experimental (que, ao estabelecer o experimento como critério básico de validade e veracidade, procede por "tentativas", "experimentações" e "esboços"; ela está sempre a "ensaiar" possibilidades, de modo a verificar

se tal ou qual hipótese ou combinação pode ser considerada válida). É exatamente isso o que o crítico alemão afirma quando escreve que "escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental":

> O ensaio significa, nesse sentido, uma forma de *literatura experimental*, do mesmo modo que se fala de física experimental em contraposição à física teórica. Por isso, o ensaio não se confunde com a tese ou o tratado. Escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor. O ensaio busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita. Deve-se entender por procedimento experimental a tentativa de extrair uma ideia, um pensamento, uma imagem abrangente a partir de certa massa de experiências, considerações e reflexões. (BENSE, 2014).

Soares, numa linha de indagação que muito se assemelha à de Ulrich, averigua, em uma típica reflexão ensaística – nos seus "diálogos consigo mesmo" –, no trecho abaixo, o motivo de a ciência se voltar apenas para a realidade dita natural: por que razão ela não se volta, também, para os assuntos que ele chama de "artificiais"? Por que a ciência erigiu apenas uma psicologia humana e não uma psicologia das "criaturas dos quadros", por exemplo? O trecho, de todo modo, não revela somente uma tendência à experimentação que sugere a ampliação do "esforço" científico para além de seus limites tradicionais; o trecho é, ele mesmo, uma expressão do "pensamento experimental", uma manifestação da atitude experimentação no plano das ideias e, também, no da "ação": Soares como que "testa", "explora", por meio de uma indagação ensaística – uma pergunta, portanto, que não faria o mínimo sentido para os termos da ciência –, uma ideia, para analisar se ela faz sentido.

> Às vezes, nos meus diálogos comigo [o pode ser considerado, também, é típico do ensaísmo], nas tardes requintadas da Imaginação, em colóquios cansados em crepúsculos de salões supostos, pergunto-me, naqueles intervalos da conversa em que fico a sós com um interlocutor mais eu do que os outros, por que razão verdadeira não haverá a nossa época científica estendido a sua vontade de compreender até aos assuntos que são artificiais. E uma das perguntas em que com mais languidez me demoro é a por que se não faz, a par da psicologia usual das criaturas humanas e sub-humanas, uma psicologia também – que a deve haver - das figuras artificiais e das criaturas cuja existência se passa apenas nos tapetes e nos quadros. Triste noção tem da realidade quem a limita ao orgânico, e não põe a ideia de uma alma dentro das estatuetas e dos lavores. Onde há forma há alma. (PESSOA, 2011, Trecho 416, p. 215)

Não faria sentido defender, naturalmente, que as conclusões de Soares sejam consideradas universalmente válidas – o que haveria de universal no "seu" texto, na condição

de obra literária, estaria em outra "camada", a da "narração da experiência" e nos possíveis efeitos produzidos no leitor. Nesse sentido, suas conclusões também se "afinam" com o tipo de "demonstração" oferecida por meio do procedimento experimental associado ao ensaio. É verdade que, devido às cadeias de raciocínio e à dimensão racional e objetiva do ensaísmo, tal demonstração pode sim ser considerada também uma "prova", ainda que de determinado tipo. Se fosse possível recuperar os termos da filosofia antiga para compreender esse raciocínio, eu diria que a "prova" oferecida pelo ensaio não se confunde com o conhecimento de tipo *dialético*, definitivo e inquestionável, mas o possibilitado pela retórica, que "convence" por expedientes mutáveis, provisórios, ainda que concatenados, lógicos e coerentes.

> E o ensaio tem sempre o caráter de uma prova, de uma prova que procede por meio de experimentos, tentativas – portanto, não uma prova de caráter dedutivo, mas uma prova de caráter experimental, ensaístico, pragmático. (BENSE, 2014)

Vale lembrar que o ensaio não está preso a nenhuma condição prévia de verificabilidade. Na medida em que ele procede por experimentos, termina por oferecer uma configuração mais ou menos autônoma relativamente ao assunto em torno do qual se constrói. Por esse motivo, ele não é somente um tipo de operação crítica de cunho experimental; é, ao mesmo tempo, um "modo de comunicação experimental": um discurso, uma instância formal independente do "conteúdo de seus objetos". Essa independência é o que lhe garante a liberdade de métodos que tanto o marca. Acercar-se de um fenômeno físico do universo, caso se pretenda compreendê-lo de um viés científico, exige a observância de sistemas, regras, métodos. Mas se se procura outro tipo de conhecimento, um de tipo mais ensaístico, então se é livre para adotar quaisquer caminhos ou estratégias metodológicas – essa característica está na base do perspectivismo tão intimamente relacionado à forma do ensaio:

> Nesse sentido preciso, o ensaio é também um modo de comunicação experimental, de modo que deixa de depender formalmente do conteúdo de seus objetos: ele é o resultado de uma combinação dos contornos e dos contrastes desses objetos. O ensaio tem o direito formal de se valer de todos os meios de construção racional e emocional, bem como de todos os meios de comunicação racional e existencial – da reflexão, da meditação, da dedução, da descrição –; pode lançar mão tanto de metáforas como de sinais abstratos, da dúvida como da prova, da destruição como da provocação; tem o direito de levar uma tese ao extremo teórico, como pode também encobri-la para ganhar em concretude; a óptica perspectivística e a mecânica da montagem formam o aparato tecnológico dessa arte do experimento. (BENSE, 2014)

Há uma coerência interna, um lógica, na demonstração retórica, que só poderia ser confrontada por uma contrademonstração metodologicamente equivalente – não se pode

simplesmente “ignorá-la” como “falsa”, é preciso dissuadir, convencer, por meio de “provas e demonstrações” que tal ou qual discurso devem ser considerados “falsos”. O mesmo ocorreria com o ensaio e com o tipo de prova que dele deriva. Enquanto o ensaio possui uma dimensão objetiva, já que ele é uma forma essencialmente híbrida, ele não permite a “criação” incoercível da invenção artística:

> É claro que, assim como acontece com a capacidade de dedução, a capacidade de conduzir experimentos com ideias demanda um aprendizado prévio. Não basta escrever um punhado de poemas para ser ensaísta. (BENSE, 2014)

Lembrar que a objetividade “alcançada” pelo ensaio não se confunde com a objetividade “perseguida” pela ciência não deslegitima ou invalida, sob qualquer aspecto, o esforço de experimentação. Em outra passagem, Soares curiosamente defende suas “considerações” como uma “elucubração científica como qualquer outra que o seja”. Por esse motivo, ele explica, “[...] antes de e sem ter uma resposta, suponho o possível actual e entrego-me, em análises interiores, à visão imaginada de aspectos possíveis deste *desideratum* realizado” (PESSOA, 2011, Trecho 416, p. 216). Abaixo, o parágrafo completo:

> Não são uma ociosidade estas minhas considerações comigo, mas uma elucubração científica como qualquer outra que o seja. Por isso, antes de e sem ter uma resposta, suponho o possível actual e entrego-me, em análises interiores, à visão imaginada de aspectos possíveis deste desideratum realizado. Mal nisso penso, logo dentro da visão do meu espírito surgem cientistas curvados sobre estampas, sabendo bem que elas são vidas; microscopistas da tessitura surgem dos tapetes; fisicistas do seu desenho largo e bruxuleante nos contornos; químicos, sim, da ideia das formas e das cores nos quadros; geologistas das camadas estráticas dos camafeus; psicólogos, enfim - e isto mais importa - que uma a uma notam e congregam as sensações que deve sentir uma estatueta, as ideias que devem passar pelo psiquismo estreito de uma figura de quadro ou de vitral, os impulsos loucos, as paixões sem freio, as compaixões e ódios ocasionais e que têm nesses universos especiais de fixidezes e morte nos gestos eternos dos baixos-relevos, nos universos mortos dos figurantes das telas. (PESSOA, 2011, Trecho 416, p. 216)

De que modo esse “teor” exploratório do ensaísmo se manifesta ou pode ser identificado nessas passagens? Os trechos “ensaísticos” de Soares – além de obviedade de não se identificarem com as dimensões romanescas da descrição e da narração – são, também, basicamente exploratórios: os diversos “cientistas” de ciências “inexistentes” acima imaginados indicam essa característica, e essas imagens não podem ser simplesmente “negadas”. O ensaio, além disso, tal qual a indagação de Soares, não está preso a nenhuma condição prévia de verificabilidade. À medida que ele procede por experimentos, termina por

oferecer uma configuração mais ou menos autônoma relativamente ao assunto em torno do qual se constrói.

Por esse motivo, ele não é somente um tipo de operação crítica de cunho experimental; é, ao mesmo tempo, um "modo de *comunicação* experimental": um discurso, uma instância formal independente do "conteúdo de seus objetos", uma tentativa de *expressão*. Essa relativa independência é o que lhe garante a liberdade tanto de métodos quanto de expressão que tanto o marcam. Acercar-se de um fenômeno físico do universo, caso se pretenda compreendê-lo de um viés científico, exige a observância de sistemas, regras, métodos. Mas se se procura outro conhecimento, um de tipo mais ensaístico, então se é livre para adotar quaisquer caminhos ou estratégias metodológicas – essa característica está na base do perspectivismo tão intimamente relacionado à forma do ensaio, e atravessa o experimentalismo imaginativo de Musil e Pessoa:

> Nesse sentido preciso, o ensaio é também um modo de *comunicação* experimental, de modo que deixa de depender formalmente do conteúdo de seus objetos: ele é o resultado de uma combinação dos contornos e dos contrastes desses objetos. O ensaio tem o direito formal de se valer de todos os meios de construção racional e emocional, bem como de todos os meios de comunicação racional e existencial – da reflexão, da meditação, da dedução, da descrição –; pode lançar mão tanto de metáforas como de sinais abstratos, da dúvida como da prova, da destruição como da provocação; tem o direito de levar uma tese ao extremo teórico, como pode também encobri-la para ganhar em concretude; a óptica perspectivística e a mecânica da montagem formam o aparato tecnológico dessa arte do experimento. (BENSE, 2014)

Se tomarmos a concepção "ampliada de ensaio" como atitude ou filosofia de vida, a ideia de experimentação assume uma dimensão ética que pode ser traduzida na noção de uma disposição vital à permanente experimentação. Chega a ser quase cristalino como, em diversas passagens e, sobretudo, em vários dos "conceitos" desenvolvidos nas duas obras, essa dimensão de experimentação se revela. Em como que uma síntese dos "experimentos" conduzidos no romance, o narrador ensaístico indica como o conjunto das ideias experimentadas por Ulrich – senso de possibilidade, ensaísmo etc. – expressam um sentido fortemente ético:

> Esse impulso de atacar a vida, e de dominá-la, sempre fora bem claro, quer sob a forma de uma recusa da ordem estabelecida, quer pela aspiração a uma ordem nova, quer como desejo lógico ou moral, ou simplesmente o desejo de preparo atlético do corpo. E tudo o que Ulrich, com o passar do tempo, chamara de ensaísmo ou senso de possibilidade, precisão fantástica, em oposição à precisão pedante, as exigências de inventar-se a história, de viver uma história de idéias em lugar de uma história mundial, de apoderar-se daquilo que não se consegue jamais concretizar e por fim talvez vivê-lo como se não se fosse humano mas apenas personagem de livro que só se mantém na sua essência, para que o resto se reúna magicamente — todas essas versões de seus pensamentos, que em sua singular intensificação se opunham à realidade,

> tinham algo em comum: queriam influir na realidade, com uma paixão evidente e implacável. (MUSIL, 2006, p. 629)

Pelo menos um das ideias acima indicadas merece, aqui, alguma atenção: a noção *viver como um personagem de ficçã*o – tema que já identificado, também, em Érica Gonçalves (2017, p. 362; 2011b, p. 90) na obra sobre Musil, aqui comparada com o caso de Soares/Pessoa –, curiosamente presente nas duas obras, está particularmente "atravessada" pelo matiz de experimentação de que ora me ocupo nesse capítulo. A ideia chegou a desenvolvida no ensaio, *Sobre o ensaio*. O raciocínio é por ele descrito da seguinte maneira:

> Tente retirar dos livros dos escritores todos os personagens que eles colocaram ali, e tente aplicar a essa sociedade ficcional as mesmas leis morais da sociedade humana. Será possível concluir que todo personagem consiste em várias pessoas, que ele é simultaneamente bom e repreensível, que ele não tem caráter, não é consistente, não age de modo causal; em suma, não há um maneira possível de ordenar e classificar as forças morais que o mobilizam. Só se pode indicar a essa figura o caminho determinado pela ação do livro. A questão se Törless estava certo ou não ao torturar Basini [...] simplesmente não pode ser respondida. (MUSIL, 1990, p. 49-50, tradução nossa)

Se a reflexão sobre a ação no âmbito do real – no campo da ética, por exemplo – pode, em tese, apontar para a possibilidade de uma compreensão mais geral do comportamento humano, uma sociedade composta exclusivamente por personagens de ficção retirados de seus universos de origem não poderia ser objeto de uma reflexão desse mesmo tipo. Cada um deles é absolutamente singular, único: suas "forças morais" só podem ser indicadas pelo "caminho [único, irrepetível] determinado pela ação do livro". Essa característica do personagem de ficção, sua absoluta singularidade, é justamente o que garante ao autor a possibilidade de experimentar percursos e possibilidades com quase irrestrita liberdade. Musil e Pessoa podem, assim, testar e experimentar hipóteses em seus personagens. Vejamos alguns exemplos dessa noção no *Livro do desassossego*, nos quais se pode enxergar um Soares tanto na condição *sujeito* quanto na condição de *objeto* desse processo de experimentação, operada por meio da escrita:

> As figuras de romance são - como todos sabem - tão reais como qualquer de nós. Certos aspectos de sons têm uma alma alada e rápida, mas susceptíveis de psicologia e sociologia. Porque - bom é que os ignorantes o saibam - as sociedades existem dentro das cores, dos sons, das frases, e há regimes e revoluções, reinados, políticas e - há-os em absoluto e sem metafísica - no conjunto instrumental das sinfonias, no todo organizado das novelas, nos metros quadrados de um quadro complexo, onde gozam, sofrem, e misturam as atitudes coloridas de guerreiros, de amorosos ou de simbólicos.
> Quando se quebra uma chávena da minha colecção japonesa, eu sonho que mais do que um descuido das mãos de uma criada tenha sido a causa, ou tenham estado os anseios das figuras que habitam as curvas daquela de louça;

> a resolução tenebrosa de suicídio que as tomou não me causa espanto: serviram-se da criada, como um de nós de um revólver. Saber isto é estar além da ciência moderna, e com que precisão eu sei isto!
> As vezes, em plena vida activa, em que, evidentemente, estou tão claro de mim como todos os outros, vem até à minha suposição uma sensação estranha de dúvida; não sei se existo, sinto possível o ser um sonho de outrem, afigura-se-me, quase carnalmente, que poderei ser personagem de uma novela, movendo-me, nas ondas longas de um estilo, na verdade feita de uma grande narrativa. Não soube nunca o que sentia. Quando me falavam de tal ou tal emoção e a descreviam, sempre senti que descreviam qualquer coisa da minha alma, mas, depois, pensando, duvidei sempre. O que me sinto ser, nunca sei se o sou realmente, ou se julgo que o sou apenas. Sou uma personagem' de dramas meus. (PESSOA, 2011, Trecho 416, p. 216)

Esses trechos, além disso, revelam esse outro componente no qual radica a força crítica do ensaio: a autoconsciência – não somente experimentar a partir de algo externo, mas fazer parte da própria experiência (os casos de Ulrich e Soares, por definição). O ensaísta não só abre mão de perseguir uma verdade que não seja pessoal, como assume a presença de seu próprio "eu" nos experimentos que conduz ao longo de sua reflexão ensaística. A autoironia e a permanente consciência dos limites e possibilidades dessa forma expressão tornam o ensaio mais que um "texto sobre um tema", mas também – tal qual a obra de arte – oferece ao leitor, já pela efetividade do texto ensaístico, uma imagem de um sujeito e de uma época.

> Lichtenberg, que era mestre do gênero, afirmou certa vez que é preciso incluir a si mesmo no experimento. Ao fazê-lo, o ensaio autêntico vai além do ato estético ou ético; o procedimento intelectual desdobra-se no *páthos* existencial do autor. A teoria fica para trás, penetramos na esfera dos casos concretos, que se dão em carne e osso, num tempo e num espaço determinados, conforme exigia Kierkegaard, na contramão de Hegel. O que o ensaio faz? Ele busca uma realidade concreta que se destaca da teoria, a ocorrência concreta de uma ideia, refletida no próprio ensaísta. (BENSE, 2014)

Para concluir, não posso deixar de mencionar, de passagem, a importância especial da matemática para Robert Musil. Para ele, ela funciona como um "aparato intelectual" para imaginar novas possibilidades (CASTRO, 2010). O incrível grau de sofisticação que a imaginação matemática foi capaz de alcançar não encontra, para ele, equivalência em nenhuma outra ciência do espírito. As novas cadeias, os graus de abstração, a intuição de relações lógicas que desafiam a imaginação e a linguagem convencional fazem da matemática um ferramenta crítica especial, privilegiada, que Musil sempre tem em mente nos seus complexos processos de experimentação. A literatura, quando incorpora essa potência crítica – sobretudo manifestada, nos casos aqui discutidos, pela produção de um texto de teor ensaístico –, pode ser especificamente reconhecida como uma máquina geradora de "incontáveis possíveis experimentos" (o que lembra, também a ideia já mencionada de *mundos possíveis*, de Eco):

> Where literature qua license of its mode of representation produces (other) knowledge, it must for this mode of representation abide by the requirements of modern knowledge production. Musil responds to Leibniz's best of all possible worlds with the question: "*This world is only one of countless possible experiments?*" (STROWICK, 2010, p. 508)

Explorar por meio dos processos do ensaio (postura aberta, exploratória) é um dos traços mais marcantes dos projetos literários tanto de Musil quanto de Pessoa – como já disse, explorando alternativas no campo moral, testando posições e reações de personagens, discorrendo, por meio de heterônimos e narradores, sobre os diversos temas da modernidade. João Barrento, no *paratexto* de uma de suas traduções da obra de Musil, sintetiza esse aspecto com ênfase e clareza:

> *O homem sem qualidades* é verdadeiramente o livro por vir, aquele cuja essência, no seu protagonista acentrado, no processo da sua génese, no cerne do seu pensamento, é a de um laboratório de possibilidades que o transformarão na obra aberta por excelência e na tarefa criadora [mais] desmedida da história da literatura moderna. (BARRENTO, 2018,)

À imagem do texto como laboratório junta-se, desse modo, a imagem da vida como laboratório. Se Ulrich e Soares experimentam a si mesmos, Musil e Pessoa elegem o texto literário como laboratório de experiências e de possibilidades para a vida. O perspectivismo típico do ensaio, portanto, irmana-se ao perspectivismo intrínseco à heteronímia – na qual convivem posições contrastantes, entre os heterônimos e, também, no interior de cada um deles. A exploração de possibilidades do ensaio tem um análogo na exploração das sensações que se "outra" nos heterônimos:

> [...] por pouco que o queira ou se dê conta disso, a transformar-se nesse movimento, a adotar essa forma. [...] O mais pequeno episódio ameaça transformar Bernardo Soares num outro.: uma alteração saindo da luz, a queda enrolada de uma folha seca, a pétala que se despega amarelecida, a voz do outro lado do muro ou os passos de quem a diz. A esse nível, não há ainda outros sujeitos a que prender as sensações, mas simplesmente a capacidade de adaptação, através de uma sensação, a uma forma impessoal." (GIL apud BEZERRA, 2008, p. 55)

E esse é mais um dos sentidos – o do caráter experimental –, portanto, a partir do qual o ensaísmo também pode se relacionado, de um ponto de vista comparativo, a suas obras.

5.3 "Realidades alternativas": *Utopia da outra condição* e *Heteronímia* como horizontes possíveis do ensaísmo

Nesta subseção, o meu objetivo é analisar aquelas que poderiam ser consideradas as "respostas alcançadas", ou ao menos sugeridas, por Musil e Pessoa, nas suas longas explorações literárias e intelectuais. Até onde seria possível afirmar que eles chegaram? O que seus projetos, enfim, "formularam"? As aspas, definitivamente, não são incidentais. Seria muito difícil, senão mesmo impossível, defender que eles formularam algo como uma solução definitiva e estática para todo o conjunto de preocupações e desafios que os mobilizou – uma visão sintética, um princípio unificador. Ou se cogita que eles "fracassaram" nas suas tentativas e nunca chegaram a encontrar uma solução, ou se considera que elas já estavam fadadas, desde a origem, a nunca produzir resultados concretos, fechados, sem que isso signifique que elas "falharam", exatamente. Como penso que essa última leitura é mais a indicada, não faz sentido considerar suas empreitadas literárias como "derrotas". Tal como, no ensaio, o sentido permanece provisório e aberto à reflexão, seria mais adequado defender que suas possíveis respostas são fundamentalmente "fragmentárias", abertas, indefinidas e ilimitadas. A própria natureza daquilo que enxergo, nos dois textos, como "horizontes possíveis" do ensaísmo, indica muito mais a ideia de um caminho do que uma proposta concluída.

Mas quais são, enfim, suas "propostas"? Grosso modo, trata-se de dois "conceitos", fundamentais nas duas obras, nos quais literatura, ensaísmo e ética convergem. São eles: a chamada *Utopia da "outra condição"*, no caso de Musil, e a *heteronímia*, em Pessoa. Essas "alternativas" não são estágios finais efetivamente passíveis de serem alcançados, mas processos permanentes, que aproximam ética e poética e em cuja constituição e para cuja "consecução" ao ensaísmo poderia ser atribuído, nos termos aqui propostos, um importante papel. Esta interpretação pretende que a ideia "ensaísmo como forma de vida" possa ser pensada como um elemento-base para iluminar tanto da Utopia dos mil anos quando do jogo heteronímico. O ensaísmo poderia ser lido mais um dos "caminhos" por ele percorridos para perseguir essas utopias? Nesse contexto, argumento que ambos podem ser vistos como "horizontes possíveis" do ensaísmo, como utopias ético-estéticas. As propostas se aproximam do que a pesquisadora Birgit Nübel chamou de *essayistische Lebensprogram* (NÜBEL, 2006).

O procedimento, aqui, obedece à lógica das subseções anteriores. Em primeiro lugar, discorrerei sobre *a Utopia da outra condição*: seu significado, algumas de suas interpretações e a sua importância para o livro. De que se trata? Quais as suas características? Como ela é

elaborada no romance? Qual o seu horizonte utópico? Tomando como ponto de partida alguns trechos-chave de *O homem sem qualidades*, a exposição e o roteiro a seguir obedecem à estrutura da argumentação, interpretação e linha de raciocínio propostas, sobretudo, pelo pesquisador Stijn de Cauwer (2012) – ainda que também recorra, eventualmente, a outros, que já chegaram a tratar, em artigos e ensaios, do tema –, ao qual foram acrescentados, aqui e ali, alguns argumentos, considerações e informações. A ideia, a seguir, portanto, é responder essas perguntas. Tratarei, por fim, da heteronímia pessoana.

A utopia da "outra condição"

À medida que a primeira parte de *O homem sem qualidades* vai chegando ao final, ganha espaço e emerge certo "senso de confusão" (CAUWER, 2012). Esse é o momento da narrativa em que os membros da Ação Paralela se perguntam por que é tão difícil alcançar o objetivo do projeto, chegar a uma síntese, alcançar uma unidade abrangente, e por que razão a confusão só faz aumentar. Eles não conseguem compreender o motivo dessa impossibilidade, a origem da incapacidade de se chegar uma proposta definida e factível para a Ação. É, também, quando Ulrich perde o pai e se muda para a propriedade da família do interior (o local não é nomeado no romance, sendo designado apenas por pelo singular nome "X...") (MUSIL, 2006, p. 709). Além disso, é a parte do significativo acontecimento do encontro com sua irmã, Agathe – e o início dos "diálogos sagrados", quando os "irmãos siameses" discutirão, entre inúmeros outros temas, a ideia da Utopia da outra condição.

Nesse trecho da narrativa, os termos utilizados nas reflexões, a forma de exprimi-los e as sugestões apontadas diferem fundamentalmente do matiz e do universo das ideias e problemas presentes na primeira parte da obra. Tal constatação teria levado a crítica musiliana a se referir a essa "mudança de tom" entre a primeira e a segunda partes como um processo de transição das utopias "estéticas" [da vida exata e do ensaísmo] para uma exploração do misticismo [utopia da "outra condição"]" (CAUWER, 2012, p. 120). Cauwer discorda da excessiva esquematização dessa visão, pois, segundo ele, o foco do que é explorado por Musil na segunda parte, a Utopia da outra condição, é objeto difuso de reflexões que se distribuem por todo o romance, e se não são pontos tocados diretamente nas discussões das utopias "anteriores", não se pode pensá-las como ideias isoladas. As três utopias, portanto, devem antes serem lidas como reciprocamente dependentes: em conjunto, formam não uma sequência rígida, ou uma gradação – embora possam lidas como uma escala –, mas um todo cujas partes se relacionam dialeticamente, mas com ênfase distintas, ao longo da narrativa.

O que se verifica nessa transição, portanto, não é exatamente uma mudança – de objetivo ou de abordagem –, mas um "processo" de redefinição de "princípios norteadores" frente ao surgimento das "novas condições" que se apresentam na história: a nova realidade que se coloca para Ulrich com a morte de seu pai (CAUWER, 2012, p. 120). Após os episódios do velório e do sepultamento, Ulrich e sua irmã Agathe se mudam para a propriedade herdada em testamento e mergulham em um duplo estado de contemplação e investigação de possibilidades do misticismo, da "outra condição", como se verá a partir de agora.

Contudo, antes de "mergulhar" propriamente na discussão sobre a Utopia da condição, explicando o que ela é, e em que sentido ela se relaciona – ou pode ser relacionada – ao ensaísmo, uma breve retomada de alguns pontos merece ser feita. Vale a pena lembrar, antes de tudo, o esquema concebido por Musil no Capítulo 62 (MUSIL, 2006 apud CAUWER, 2012), no qual a realidade e a história são descritas como resultados da alternância constante entre dois polos: o da *precisão* e o da *imaginação* – elaborações da estrutura contrapontística que assume várias versões ao longo da obra (*ratioid* e *nicht-ratioid*; razão e alma, organização e sentimento, violência e amor etc.) (CAUWER, 2012). Haveria, portanto, uma "tensão produtiva" entre essas duas forças oscilantes, e a resultante sempre impede que elas simplesmente "se anulem" (CAUWER, 2012, p. 120). Assim como o oscilar de um pêndulo entre dois pontos definidos permite que o relógio "funcione", a constante permuta entre os polos da precisão e o da imaginação permite que a realidade "aconteça" – embora, no limite, um aspecto seja responsável pela "destruição" do outro, já que ambos são incompatíveis e contrários (CAUWER, 2012; CASTRO, 2017). O desafio de Musil, mais uma vez, seria o de encontrar uma maneira de harmonizar esses dois polos, esses dois "princípios", o que o conduz justamente a criar novos nomes que vão, mais uma vez, se transformando, na "passagem da primeira para a segunda parte" (CAUWER, 2012).

Lembremos que, na Subseção 3.3 da tese, sobre a Utopia da vida exata, a oposição entre esses dois aspectos correspondem às noções de "precisão e sentimento" – para Ulrich, aliás, também o fracasso da Ação Paralela se explica pela incapacidade de combinar esses dois "polos" de forma adequada – há também, no capítulo, a referência às "duas árvores da vida", a do *amor* e a da *violência*. Por fim, esses dois polos se reconfiguram nos termos *imaginação* e *precisão*. Nota-se, portanto, que, "no lugar das metáforas estéticas", presentes na primeira parte do romance, "esses dois reinos são retraduzidos para um vocabulário progressivamente teológico" (CAUWER, 2012, p. 121, tradução nossa). Ou seja, Ulrich começa a transitar no universo do misticismo que será explorado daí em diante.

Segundo Cauwer (2012, p. 122), logo após chegar a esses dois novos termos – *violência* e *amor* –, Ulrich se esforça por criar uma nova tradução, associando-os, de um lado, à luz, à realidade e à verdade (violência), e à literatura, à metáfora e à "lógica deslizante do mundo do sonho" – o tema das "duas árvores" também consta nas análises de diversos outros comentadores da obra de Musil. O pesquisador lembra bem que a ideia de uma "lógica deslizante" e de "limites embaçados" da noite são um tema recorrente em Musil, de um dos seus primeiros cadernos chamado *O livro da noite* (*Nachtbuch*) a algumas narrativas presentes em *Obra póstuma publicada em vida* – impossível não associar à noção de sonho.

O esforço de Musil é o de superar os limites e a estreiteza do pensamento racional em favor de uma "metáfora mais abrangente", capaz de fundir vários sentidos e instâncias, assim como ocorre em um sonho – que corresponde às intuições da arte e da religião. De modo semelhante ao que acontece com as metáforas da física clássica face à terminologia quântica, segundo a qual as noções convencionais de tempo e espaço perdem cada vez mais sentido para explicar certos fenômenos do universo subatômico, também os conceitos que devem servir de guia para conduzir a vida moral se tornaram obsoletos: "são apenas metáforas que foram reduzidas à nada, com os vapores de gordurosos cozinha do humanismo pairando sobre corpos" (MUSIL apud CAUWER, 2012, tradução nossa).

O motivo pelo qual a vida de Ulrich lhe parecia tão inadequada reside no fato de esses "dois reinos sempre foram vistos como fundamentalmente opostos, um trabalhando contra o outro, sem que nunca tivesse havido um esforço sério de reuni-los de maneira válida" (CAUWER, 2012, p. 122, tradução nossa). Essa "inadequação", ele conclui, aplica-se não somente a sua própria vida, afetando a capacidade individual encontrar um caminho de síntese entre imaginação e precisão, ou entre amor e violência – afetando, enfim, a possibilidade de formular um "sentido" preciso, uma "qualidade" distintiva, norteadora –, mas serve também para explicar o grande fracasso da Ação Paralela de encontrar uma ideia-guia, assim como para compreender a sua época em geral. O problema está no método (CAUWER, 2012).

Já vimos na subseção 3.3 que a tentativa de equilibrar precisão e sentimento ocupa o centro das preocupações de Ulrich. Esse esforço de aproximar os reinos da organização e da alma é, no plano coletivo, o horizonte e o objetivo da própria Ação Paralela. O problema, para Ulrich, está no método pelo qual se busca essa aproximação, no caminho excessivamente instrumental, racional e superficial, como vimos, percorrido pela intelectualidade de sua época – como nos casos do Conde Leinsdorf, Arnheim e o próprio General Stumm. Desse modo, a sua crítica se dirige não somente à incapacidade de se conceber um ponto de equilíbrio possível entre esses dois polos, mas também às estratégias em geral adotadas para alcançá-lo. Apesar de

enxergar caminhos possíveis nesses debates e preocupações, Ulrich abandona o curso dessas investigações e se volta para o campo das possibilidades místicas, analisadas com rigor e objetividade. Lembrando que o meio mais adequado para manter um olhar objetivo ao adentrar em terreno tão aberto e indefinido – sem com isso "destruir" ou "violentar" as possibilidades e sutilezas das sugestões e experiências místicas – é o do ensaio. É precisamente nesse sentido que Stijn de Cauwer (2012) conclui nós devemos compreender as "explorações místicas" que irão dominar o segundo volume.

No tempo em que ficam na casa de seu falecido pai, Ulrich e Agathe dão início a uma série de conversas que são chamadas, no romance, de "diálogos sagrados" – expressão encontrada já na terceira parte. Nas longas discussões sobre alguns dos temas fundamentais da tradição mística – a união sagrada de polos opostos, o amor como estado de espírito generalizado diante do mundo, o êxtase etc. –, os irmãos procuram descobrir se é possível criar e viver em um universo alternativo e este que se costuma chamar de realidade.

> Nos aposentos vazios, escavados nas sombras da solidão, até há pouco ainda repletos de diálogo e comunhão que entravam no mais fundo da alma, perdia-se involuntariamente a distinção entre separação física e presença espiritual, e enquanto os dias deslizavam sem marcas peculiares, Ágata sentia-se como nunca antes sensível ao singular encanto da onipresença e onipotência ligadas à transição do mundo dos sentimentos ao das percepções. Sua atenção parecia ter-se aberto não apenas nos sentidos, mas fundo dentro da alma, que nada iluminava senão o que brilhasse tanto quanto ela mesma; a despeito da ignorância de que costumava se acusar, lembrando as palavras do irmão pensava entender tudo que era importante, sem precisar refletir a respeito. (MUSIL, 2009, p. 903-904)

A longa investigação a que eles se obrigam, mais uma vez, deve ser considerada marcadamente ensaística, não apenas pelo fato de as análises apresentaram o conhecido hibridismo, típico da gênero, entre a objetividade da forma e a subjetividade conteúdo, mas também porque os irmãos pretendem tanto *investigar* a possibilidade de viver na "outra condição" quanto *inventar* um meio para tal, caso ele seja possível – e é precisamente nesse sentido que Bense chama o ensaio de *experimental*, ou seja, um misto de *convicção* e *criação*.

Para entender o sentido dessa "empreitada", é necessário lembrar a influência do funcionalismo de Ernst Mach no pensamento musiliano e na sua crítica à realidade. Dois aspectos principais devem ser destacados: o primeiro deles diz respeito à noção de indivíduo. Como vimos, ele é um cruzamento "impessoal" de sensações e percepções. O outro aspecto é um corolário dessa noção. A realidade, por sua vez, nada mais é que uma *configuração* específica de sensações e impressões – o que lembra a ideia de Bense, também, de que o ensaio

apresenta novas configurações –, apenas mais um modo possível de organização da experiência. Essa noção influenciou muito Musil, de modo que já é possível encontrar indícios dessa visão no seu primeiro romance, *As angústias do jovem Törless*, mas também, naturalmente, em *O homem sem qualidades* (KLINGENSTEIN, 2014).

É importante lembrar, também, que os irmãos entram em um estado de profunda desconfiança da realidade e das disposições habituais diante dela. Ao passo que se entregam a uma reflexão mais ou menos objetiva sobre esse tema – a objetividade permitida pelo ensaio – , parece ao leitor que eles mesmos já estariam mergulhando, ou ao menos ensaiando "permanecer", na "outra condição" (CAUWER, 2012). A radicalidade das reflexões realizadas voltam-se, desse modo, para eles mesmos, e ambos procuram "testar" suas hipóteses e formulações no rico material de suas próprias individualidades: suas sensações, emoções, inclinações e sentimentos. Em outras palavras, eles são ao mesmo tempo os cientistas e as cobaias de suas experiências. A ideia da vida como laboratório ganha aqui, novamente, uma importante relevância hermenêutica.

> E como, dessa maneira, seu espírito estivesse tão repleto de si mesmo que a mais viva idéia tinha algo do silencioso flutuar de uma recordação, tudo o que lhe acontecia alargava-se numa presença ilimitada. Mesmo quando fazia algo, entre ela, que o executava, e o que acontecia, derretia-se apenas uma separação, e seu movimento parecia ser o caminho pelo qual as coisas vinham vindo quando estendia o braço para elas. Mas, quando ela se interrogava sorrindo o que estava fazendo, esse brando poder, seu saber, e a eloquente presença do mundo mal se distinguiam de uma ausência, impotência e profunda mudez do espírito. Com um pequeno exagero da sensibilidade, Ágata teria podido dizer que já não sabia onde estava. Sentia-se inserida para todos os lados em algo imóvel, onde ficava a um tempo enaltecida e desaparecida. Teria podido dizer: estou apaixonada, mas não sei por quem. Uma vontade clara, que sempre sentira faltar em si, enchia-a agora, mas não sabia o que fazer com essa claridade, pois tudo o que houvera em sua vida de bom ou mau perdera todo o sentido. (MUSIL, 2006, p. 904)

Ao longo de toda a primeira parte do romance, como vimos, Ulrich está "desinteressadamente envolvido" com os rumos e os trabalhos da Ação Paralela. Sua colaboração com esse grande projeto coletivo, contudo, é apenas parcial, já que o seu grau de comprometimento sempre tem como limite aventura maior a que se propôs no seu ano de "férias da vida". Todo esse grande ciclo de atuação de Ulrich como secretário da Ação se interrompe quando o seu pai "morre de modo súbito" (CAUWER, 2012). Ele se vê, então, na obrigação de cuidar das obrigações mais práticas relativas ao enterro e, em seguida, ao testamento. Como o velório é realizado na cidade natal da família, ele abandona os trabalhos na Kakânia, e reen-

contra a sua irmã, Agathe, que também, nesse momento, opera uma ruptura em sua vida ao abandonar o seu marido, Hagauer (CAUWER, 2012).

É sintomático que dois atos "criminosos" – também lembrado por Cauwer (2012) – marquem o início desse estado de quase transe místico no qual os irmãos mergulham – o nome original dessa parte incluía no subtítulo uma referência aos "criminosos", que seriam Ulrich e sua irmã. Agathe ridiculariza o pai ao inserir, no bolso do defunto, uma peça íntima de roupa, uma liga presa à sua coxa, que vai "ainda quente" (MUSIL, 2006). O outro ato considerado de moral "duvidosa" – neste caso, até mesmo ilegal – é a alteração do testamento escrito por seu pai. Segundo a versão original do documento, todos os bens deveriam ficar sob a responsabilidade de Hagauer, de quem Agathe já há tempos gostaria de se livrar. Ela sabia, contudo, que precisaria da ajuda do irmão no processo de separação, e não queria ver os bens arrolados no documento sob a tutela de seu marido.

Esses dois gestos de ruptura da ordem moral (a cinta liga da filha no bolso do pai defunto) e legal (a falsificação de um documento oficial) podem ser considerados atos de uma ruptura simbólica de maior alcance. Os irmãos se aproximam no mesmo gesto de rompimento da ordem estabelecida, são cúmplices de crimes contra a moral e a ordem legal. O estreitamento de seu vínculo traz em sua origem a marca de um *desvio*. Enquanto o cortejo fúnebre prossegue nas ruas da cidade até o cemitério, os irmãos compartilham, também, o segredo da falsificação de um documento legal. É como se eles estivessem com isso afirmando uma posição de recusa, de distanciamento, da ordem estabelecida, explorando outro reino de possibilidades.

A morte do pai inaugura um período de "liberdade positiva" para Ulrich, conforme a definição de Klingenstein (2014) A "saída de cena" do pai, enquanto representação da cultura, do dado, dá um nova intensidade e confere novas perspectivas à investigação operada por Ulrich desde o início do romance.

Deve-se notar que não se trata, apenas, de uma "ausência". O que ocorre não é somente o alívio pelo encerramento de uma pressão "onipresente", e que derivava da simples presença de seu pai no mundo – isso já era suficiente para "regular", ou ao menos influenciar, as decisões e ações de Ulrich em sua vida. Dá-se, além disso, uma recusa *ativa*, definida, afirmativa. Essa é, a meu ver, a segunda morte do pai. Macular a solenidade do rito fúnebre de um indivíduo que sempre conferiu o máximo valor e a máxima importância às formalidades, cerimônias e protocolos de uma sociedade ordenada e estável funciona, no romance, como um meio de representação da recusa. Além disso, eles não simplesmente contrariam um desejo qualquer de seu pai, mas um desejo final, testamental, protocolado em cartório e reconhecido no mundo legal - recusa que ganha outra ressonância e dramaticidade quando se lembra que ele

é um membro da elite, conservador e professor de direito, e conferia, portanto, o maior valor à ordem. Fazia sentido que ele confiasse nas leis e achasse justo e acertado que o seu genro detivesse o controle de seus bens, quando herdados a sua filha. Portanto, é uma "segunda morte" essa também, a de não respeitar a vontade de um defunto: um homem vaidoso, cioso de sua posição social e do prestígio intelectual tão duramente perseguido em sua carreira como professor e jurisconsulto, não poderia haver maior desrespeito e, portanto, dissidência de um filho diante do pai. Contrariar sua vontade protocolada em vida. O pai era professor de direito!

A segunda parte do romance se inicia com Ulrich e Agathe isolados da sociedade, na casa paterna, encetando longos diálogos e desenvolvendo longas reflexões compartilhadas. Já tive a oportunidade de discorrer sobre essa questão em outro momento da tese. Um variado conjunto de temas e problemas relacionados ao misticismo ocupa os "irmãos siameses" no mesmo impulso de busca por novas possibilidades, articuladas em torno do conceito de "outra condição". O interesse no misticismo, aparentemente, cresceu substancialmente nesse período de crise, tão associado ao início do século XX (CAUWER, 2012). As revisões de paradigmas disparadas pelos avanços nos estudos da física, como é o caso da Teoria da Relatividade de Einstein, e da biologia, com o evolucionismo de Darwin, produziram grandes mudanças no modo como o indivíduo se percebe no mundo e na cultura. O misticismo se estabelece então como uma espécie de "válvula de escape", prometendo resolver os problemas - ou ao menos colocar-se como "ferramenta" adicional de análise - de ordem espiritual, numa sociedade que enfrentava uma grande crise na maneira de lidar com essa dimensão do humano.

A ideia aqui desenvolvida situa e relativiza as leituras iniciais da Utopia da "outra condição" como uma forma de "desistência", a suposta defesa de um transe místico distante do real, uma forma utópica privada (CAUWER, 2012). Em vez de oferecer uma leitura "completa" da Utopia da "outra condição", de erigir uma interpretação própria, unificada e estruturada, Stijn de Cauwer (2012) prefere se ater a um objetivo mais modesto, mais preciso e definido, que é o de explicitar o que, na sua visão, está realmente em jogo quando se fala das explorações sobre o misticismo presentes nessa parte da novela. Com esse procedimento mais simples e menos pretensioso, ele dá indícios de que algumas leituras simplesmente não se sustentam – e que essa, a da "outra condição" como a fuga de uma vida social em ruínas, não resiste a um exame atento do texto nem se encaixa no projeto crítico-utópico que ele enxerga na obra de Musil.

Há muita confusão na compreensão e na utilização do termo "outra condição" entre os que se dedicam ao estudo da obra de Robert Musil (CAUWER, 2012). Um dos sentidos da expressão, associado aos estágios iniciais do romance, serve simplesmente para indicar "outro

reino experiencial, em oposição ao nosso reino experiencial comum, usual" (CAUWER, 2012, p. 124, tradução nossa). A diferença entre esse sentido e o contexto no qual ele é empregado na segunda parte é o de que se coloca aqui o esforço, de Ulrich e Agathe, de saber se seria possível se estabelecer definitivamente nesse outro reino, nessa "segunda realidade" (CAUWER, 2012, p. 124). Essa ideia deve ser vista com certo grau de literalidade. Se considerarmos que a realidade é apenas mais uma entre as várias formas possíveis de organização da experiência, e que o indivíduo a enxerga como "dada" e estável porque se acostumou com ela e por não ter sido estimulado a criticá-la; se considerarmos esses fatores, então se conclui que o real é, de fato, contingencial e circunstancial. Nos diálogos sagrados, eles analisam e discutem profundamente, entre outros assuntos, sobre a vida dos santos, de modo a compreender melhor o que seria essa "segunda realidade:

> – Se você pudesse ler do princípio ao fim essas descrições que homens e mulheres de séculos passados fizeram do seu arrebatamento por Deus, veria que letra por letra há verdade e realidade, mas as afirmações constituídas por essas letras causariam a maior repulsa à sua vontade de pessoa atual. — E prosseguiu:
> – Eles falam de um brilho que tudo inunda. De uma infinita amplidão, um infinito reino de luz. De uma "unidade" flutuante de todas as coisas e forças espirituais. Do ímpeto maravilhoso e indescritível do coração. De conhecimentos tão rápidos que são todos simultâneos, como gotas de fogo caindo no mundo. E, por outro lado, falam de um esquecer e não entender mais, até de um aniquilamento das coisas. Falam de uma imensa paz, livre das paixões. De um emudecimento. Um desaparecimento de idéias e intenções. Uma cegueira na qual vêem claramente, e uma claridade na qual estão mortos e sobrenaturalmente vivos. Chamam a isso "deixar de ser", mas afirmam viver então mais plenamente do que nunca. — Não são as mesmas sensações, embora envoltas pela dificuldade de expressão, que ainda temos hoje quando eventualmente o coração — "sôfrego e saciado" como dizem!— atinge aquelas regiões utópicas que ficam em algum lugar e em lugar nenhum entre uma ternura infinita e uma infinita solidão? (MUSIL, 2006, p. 795)

Como já visto algumas vezes, o indivíduo percebe uma ordem, uma unidade, no que chama de "real", simplesmente porque acostumou-se a tomá-lo como instância privilegiada da experiência. Ele perdeu a capacidade de se transformar, e a assimila simplesmente como natural. Viver em "outra condição" é viver em permanente estado de experimentação, testando novas condições e possibilidades éticas (CAUWER, 2012).

O caminho da mística talvez tenha se mostrado promissor, para Musil, porque a ideia do trânsito entre reinos experienciais distintos, alguns deles vislumbrados por meio do êxtase ou do transe, já é bem antiga e familiar. O misticismo, além disso, opera com as instâncias subjetivas da emoção e do pensamento como realidades constituintes da experiência. A revelação, o tema do amor ou da *unio mystica*, por exemplo, envolvem todo o conjunto de pulsões humanas que se dão no plano das experiências emocionais (CAUWER, 2012, p. 124).

Já que a capacidade de *precisão* alcançada até aquele estágio é considerada avançada e, por esse motivo, é bastante valorizada por Musil, é necessário "investir" as energias no polo da *imaginação* – que se encontra em grande estado de atraso. O misticismo lhe parece de início como um "reino" repleto de potencialidades ainda inexploradas, ou ao menos inexploradas do ponto de vista da investigação ensaística.

O repertório de experiências, técnicas e noções que se acumularam após milhares de anos de prática mística ainda não foi utilizado a serviço de um projeto de renovação ética do indivíduo e da sociedade (CAUWER, 2012). Por esse motivo, ele não aproveita diretamente essa tradição como baliza para ações concretas e definidas no campo da ética e da moral, mas como "matéria" e quadro de possibilidades – pensemos nos "movimentos" da experiência mística – que, se trabalhados criticamente, se incrementados e compreendidos a partir de paradigmas marcados pela precisão, poderão apontar, talvez, para propostas interessantes.

Por que desprezar todo o "conhecimento" adquirido por essa tradição? Ele não poderia ser útil de alguma maneira? Uma resposta afirmativa para essas perguntas não foi proferida apenas por Robert Musil. Ao que a investigação de todo esse reino de possibilidades, se analisado de uma perspectiva objetiva e direcionada, poderia conduzir? A "outra condição" poderia então ser utilizada como perspectiva privilegiada na condução das ações e da ética – no lugar das velhas diretrizes morais? É possível viver em definitivo na "outra condição"? A leitura do romance e análise das páginas permite concluir que não conclui que não. Não será válido, nem sequer possível, o ato de viver definitivamente na "outra condição" (CAUWER, 2012). Não será possível estabilizar a entropia da experiência altamente concentrada, intensificada, do êxtase místico. De qualquer modo, o contato com esse plano da experiência pode sim proporcionar renovações regulares de perspectiva.

Cauwer (2012, p. 124) lembra que Musil faz uma importante "distinção entre viver *em* alguma coisa e viver *por* alguma coisa". Segundo ele, essa segunda atitude é típica de quem se entrega, com pouco o nenhum senso crítico, a um corpo fixo e regras e "leis morais". Neste caso, não se verifica uma atitude autônoma, a presença de uma força ética capaz de renovar os códigos de conduta frente à novidade de condições nas quais a humanidade continuamente se encontra.

Adotar um conjunto fixo de referências idealizadas como norte para as ações individuais não pode ser feito "sem perda de força ética". Para Robert Musil, um dos problemas dos códigos de conduta de cariz universalizante é a tendência à homogeneização dos indivíduos. A partir de um sistema moral mais ou menos estável, com leis e costumes articulados em torno dos grandes eixos do cristianismo, pretende-se prever e julgar todo o conjunto de ações

possíveis praticadas por um indivíduo. A pessoa então se "desinvidualiza" ao abraçar esse grande corpo genérico confere sentido aos seus sentimentos e orienta suas ações. De modo que toda essa enorme "estrutura simbólica" – valores, representações etc. – se apresenta como uma grande *resposta* à vida, como um quadro de referência absoluto. Essa grande herança moral predefine, orienta e organiza uma ordem imensa de expectativas, ações e sentimentos.

Um exemplo utilizado por Musil é o do Decálogo ou as dez palavras, os Dez Mandamentos escritos diretamente por Deus e entregues a Moisés. Segundo Musil, é incrível que as pessoas ainda se orientem por um sistema de valores que remonta a uma época de grande atraso social e científico. "Não cobiçai a mulher do próximo", "Descansarás ao sétimo dia", "Não cometerás adultério", essas e outras balizas estão profundamente enraizadas na mundivisão do homem contemporâneo, e datam de mais de dois mil anos!

Segundo Musil, o homem perdera a capacidade de autotransformação (CAUWER, 2012). Toda estrutura moral oferece, de fato, uma forte sensação de "segurança" na vida, na medida em que as respostas já estão prontas e tudo já está previamente definido – o bom, o mau, o certo, o errado, o verdadeiro, o falso. Do ponto de vista de quem se pensa a partir dessa estrutura, de quem se sente seguro de si mesmo e de sua visão sobre as coisas, os que não seguem o mesmo caminho e se esbatem com suas dúvidas morais e existenciais são pessoas "inseguras na vida". Contudo, segundo Musil, aquele que é taxado de inseguro na vida pode ser apenas alguém que não se satisfaz com as seguranças disponíveis.

A própria crítica de Nietzsche aos valores, o questionamento dos grandes pilares de sustentação da moralidade cristã, não deve ser vista simplesmente como um ato de destruição, mas também de experimentação (CAUWER, 2012). A crítica nietzschiana não pode ser vista como um ato *destruição* e posterior *criação* – no sentido de que ele não erige uma moral para substituir tudo o que destrói –, mas como *crítica* e *ensaio* – pois no próprio ato de criticar se insinua o ensaio de possibilidades, não amplamente formuladas, mas ao menos sugeridas, cogitadas ou simplesmente intuídas.

Essa distinção aqui enunciada por Cauwer (2012) é muito importante. Viver *por* algo está para a "dogmática autoridade religiosa" como viver *em* alguma coisa está para a "experiência mística". A religião, portanto, engessou o potencial de renovação da mística, diluindo-o e enquadrando-o em rituais e imagens paulatinamente esvaziadas de seu conteúdo revelador. O sistema religioso fossilizou o caráter desestabilizador do êxtase místico, docilizou a "violência" das experiências limítrofes narradas pela tradição. Esse grande movimento de

organização de forças caóticas e incontroláveis serviu a projetos reais de poder das instituições religiosas sobre vida social.

Musil explora então, “ainda de forma deslocada”, o “experimento moral nietzschiano” quando investiga a possibilidade de viver permanentemente em um radical “estado experiencial” de investigação ética (CAUWER, 2012, p. 124). Vejamos outro exemplo. Alguém que sai de seu país natal e mergulha em outra cultura está, de certa maneira, saindo de sua própria realidade. Esse contato com outra realidade desestabiliza as disposições mentais e morais do viajante. O contato com o Outro induz à revisão das formas habituais de pensamento, propiciando uma atitude de questionamento de práticas e valores.

Esse estado de "conflito", de choque, no qual alguns hábitos se dissolvem, dúvidas emergem, possibilidades são aventadas e tentativas de respostas são formuladas; esse momento em que se mesclam reflexão, experimentação e intuição, no qual se fundem e se separam, sucessivamente, ideias e sentimentos; todo esse estado pode ser descrito como a “outra condição” (CAUWER, 2012). De modo menos dramático, esse estado pode ser disparado até mesmo por uma viagem, ou nos momentos mais inesperados. Quando do retorno à terra natal, já somos outra pessoa, capazes de enxergar as eventuais limitações de critérios e categorias com os quais outrora estivéramos acostumados a nos pensar.

É importante não esquecer, aqui, que Ulrich deseja saber se é possível viver permanentemente *lúcido* em meio a esse estado. Se é possível manter-se alerta, aproveitar o potencial de deslocamento da experiência mística e enriquecê-la com a precisão da análise racional (CAUWER, 2012). O raciocínio subjacente a essa ideia, para Musil, é o de que a própria literatura também é capaz de afetar e desestabilizar as nossas percepções da realidade – profundamente relacionadas que elas estão com as esferas da emoção e do sentimento.

A mística, no entanto, teria acumulado um repertório em certo sentido mais radical de experiências profundamente distantes, e alternativas a, à realidade empírica. O misticismo coloca o real profundamente em xeque, não através da lógica ou da reflexão racional – como a promovida pela filosofia ou propiciada indiretamente pelo avanço da ciência –, mas por meio da própria experiência.

Musil tem todo o cuidado ao explorar esse campo de possibilidades místicas. Interessante que ele tenha, por exemplo, incutido certa desconfiança na atitude de sua irmã, que “brinca com ele quando percebe as suas leituras sobre o misticismo” (CAUWER, 2012, p. 124-5). Ulrich responde prontamente que ele mesmo não é religioso, apenas está estudando a "estrada para o sagrado" para ver se é possível "dirigir de carro nela". O tema é explorado em

textos como no poema Isis e Osíris (CAUWER, 2012; CASTRO, 2017; PAYNE et al, 2007).

É sempre importante lembrar que Ulrich não pretende "mergulhar de cabeça" no misticismo. Ele não quer virar um místico, um asceta dedicado ao mundo espiritual. Ele pretende analisar *objetivamente* o universo de possibilidades místicas, descrever essas experiências como um cientista o faria. O meio que ele encontra para realizar a tarefa, a forma mais adequada para exprimir esses estados que testam os limites da linguagem corrente, é o ensaio. Ele estuda, portanto, o misticismo para saber se é possível "retirar alguma forma de vida prática dele" (CAUWER, 2012, p. 125).

Essa leitura está na base da interpretação da Utopia da "outra condição" como uma "desistência" da realidade, um salto no mundo privado do "eu" (CAUWER, 2012). Já a mencionei antes. Não é isso, contudo, o que ele quer. Ele deseja analisar-se, manter-se alerta. Segundo Ulrich, há relatos impressionantes de místicos. Eles os descreveram como verdadeiros gênios da escrita, utilizando metáforas e comparações de alto valor literário. O problema surge quando não se "para" relato e se lê essa experiência como um privilégio de poucos. Como afirma Cauwer (2012, p. 125), é como se eles se sentissem realmente especiais, e acham que só puderam vislumbrar essas realidades por trás da cortina generalizada da ignorância por serem "eleitos de Deus".

Esse "passo a mais" é uma forma de moralismo, o mais das vezes floreado um lirismo descabido, traço de um espírito envaidecido. "Ulrich quer observar as experiências místicas com a sobriedade e o olhar preciso de um cientista" (CAUWER, 2012, p. 125): "É uma pena que cientistas não tenham essas visões!" (MUSIL, 2006, p. 796 apud CAUWER, 2012, p. 125). Na leitura de Stijn de Cauwer (2012), ao mesmo tempo, se essas experiências forem muito vagas, também temos um problema. Se não for possível extrair, da experiência mística, um senso mais preciso de orientação, então ela perde a sua legitimidade. Para ele, ainda, o significado de se estabelecer na "outra condição", de morar em uma realidade alternativa, precisa ser lido como a possibilidade de fundar a moralidade em um reino experiencial. Essa leitura ressalta a dimensão propriamente ética da empreitada. A moralidade não é incontornável e pode ser remodelada e reformulada É possível dizer que Fernando Pessoa vivia permanentemente nesse "intenso estado experiencial", perseguido por Musil? Creio que, em certo sentido, é possível dizer que "sim" – na heteronímia.

A certa altura de sua conversa com Agathe, Ulrich reduz ao absurdo as pretensões de qualquer postulação definitiva sobre o que é bem ou o que é mal. Essa refinado *senso de possibilidade* não deve ser visto como mero relativismo. Por meio de uma sofisticada

argumentação que envolve exemplos de como ações boas podem ser consideradas más e vice-versa, Ulrich enuncia a sua ideia de uma *moral do próximo passo* – a ideia de que "não importa o que se faz, mas sim o que se faz em seguida" (CAUWER, 2012, p. 125).

É possível basear a moralidade nesse estado místico, nessa "outra condição" – na qual tudo é fluido e potencial, intenso e transformador –, em vez de uma lista de regras? Para Stijn de Cauwer (2012), ainda, é essa a pergunta que Ulrich tenta responder. Ainda de acordo com o pesquisador, se, no lugar de um conjunto preestabelecido de regras idealisticamente fixadas, o indivíduo relacionasse suas ações a uma "segunda realidade", uma "outra condição", mais fluida e indefinida, então se teria realmente alcançado uma moralidade "além do bem e do mal". Em vez de leis formais, as experiências próprias seriam o quadro de referência moral.

Os exemplos que ocorrem a Ulrich para ilustrar essa "disposição" moral são o do "indivíduo que ama e o da criança" (CAUWER, 2012, p. 126). Não se trata de um amor dirigido a uma pessoa especificamente, mas um estado de espírito generalizado e difuso diante da realidade. Renovada de força ética, a fórmula "Ama o teu próximo", para ele, não deve ser compreendida no sentido literal, mas "um generalizado estado" de sonho. Para Cauwer (2012), nesse sentido específico, não seria impossível conquistar uma vida "plenamente motivada", não como uma entrega irrestrita a um conjunto de leis, mas como um constante flerte com esse "estado místico experiencial".

Os desenvolvimentos posteriores apontam que a Utopia da "outra condição" estava "fadada ao fracasso" (CAUWER, 2012). Testar suas condições de possibilidade e sondar os seus limites para constatar a sua impossibilidade é um passo fundamental para a concepção de uma quarta utopia indicada no romance, a Utopia da vida induzida, sobre a qual Musil pouco escreveu, devido a sua morte. De qualquer modo, o fracasso mesmo da Utopia da "outra condição" pode ser visto mais um degrau na escada das experiências éticas do autor austríaco. Contudo, não cabe aqui me prolongar nesse tema. Para os propósitos da pesquisa, já considero suficiente a reflexão até aqui conduzida.

Depois de discutidas as principais linhas e características da Utopia da outra condição e a crucial importância do ensaísmo (a exploração "objetiva", ensaística, das possibilidades místicas) para as explorações dessa "segunda realidade", passemos agora a analisar a heteronímia pessoana.

A heteronímia como horizonte do ensaísmo e a ideia de "quarta dimensão"

A heteronímia de Fernando Pessoa é, talvez, o aspecto mais "decisivo" e mais "definidor" de sua poesia. Como diz um estudioso de sua obra, "[...] o problema da heteronímia tem interessado particularmente todos os estudiosos da obra de Pessoa, na medida em que se torna no próprio centro da obra". Embora ele não seja o único exemplo na história literária a ter criado ou se expressado por meio de um sistema heteronímico, sem dúvida alguma ele é considerado por muitos o caso mais emblemático, radical e representativo desse "mecanismo" literário e estético. Em uma carta endereçada ao amigo Casais Monteiro, escrita em janeiro de 1935 – sobre a gênese dos heterônimos –, há menos de um ano do seu falecimento, Pessoa caracteriza, com um razoável grau de detalhamento, a tríade Caeiro, Campos e Reis:

> Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890 (às 1,30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inatividade. Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mais seco. Álvaro de Campos é alto (1,75m de altura, mais 2cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; Reis de um vago moreno mate; Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma, só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó. Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria. Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias, fez a viagem ao Oriente de onde resultou o Opiário. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.
>
> Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstrata, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (PESSOA apud ALBERTI, 1998, p. 2)

Nessa mesma carta, ele dá mais algumas pistas de como funciona, na sua própria perspectiva, o que ele define como "efeito heteronímico". Pessoa associa a sua origem a uma "tendência" para criar outros em seu entorno, de origem psicológica. Essa inclinação que marca a sua vida desde a infância terminou por permitir a criação de "vários amigos e conhecidos" inexistentes, mas que, até o final, ainda eram ouvidos, sentidos e vistos por ele.

> A carta Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935 mostra uma dimensão psicológica que se poderia chamar "um efeito heteronímico", ao qual o resto dá depois segmento literário: "esta tendência para criar em torno de mim um outro igual, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me criar um espírito absolutamente alheio, por um motivo ou outro. Ah quem eu sou, ou aqui suponho que sou? Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, curso história acrescentava, e cuja figura, cara, estatura, traje e gesto imediatamente via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, há perto de 30 anos de distância, ouço, sinto, vejo. Repito: ouço, sinto, vejo... E tenho saudades deles". (GUIMARÃES, 2010, p. 328)

Já vimos na Subseção 3.1 que são constantes as referências que Pessoa faz a Bernardo Soares. Em outra carta, – que transcrevo, novamente, abaixo – ele afirma que, embora seus pensamentos, ideias e paixões não coincidam, exatamente, com os do ajudante de guarda-livros, ele e Soares possuem, por outro lado, o mesmo "estilo" de escrita – daí porque, também, tratar-se de um "semi-heterônimo", e não de um heterônimo entre os demais.

> O meu semi-heterônimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de tênue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer "eu próprio" em vez de "eu mesmo", etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis, ainda inédita, ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso. (PESSOA apud ALBERTI, 1998, p. 3)

São frequentes em seus escritos, especialmente nas cartas, a leitura de que sua "condição", a origem da heteronímia, possui um fundo psicopatológico. Como um desdobramento de sua personalidade em múltiplos "eus", Pessoa concebeu essas figuras como "realidades" formidáveis, seres "inteiros", dotados de data de nascimento, personalidades e características físicas, sentimentais e intelectuais próprias.

> A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurastênico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenômenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenômenos, felizmente para mim e para os outros, mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de

> contato com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. (PESSOA apud ALBERTI, 1998, p. 3)

Tamanha é a "radicalidade" dessa empreitada, tão definidos, autônomos e bem detalhados são – pelos menos os "principais" – os seres da heteronímia pessoana, que o professor Antonio Tabucchi concebeu uma forma muito interessante e curiosa de propor a questão:

> Antonio Tabucchi, professor de literatura e língua portuguesa na Universidade de Gênova, conhecedor de Pessoa, tem uma imagem interessante a respeito dessa profusão de autores. Se os escritos do baú só tivessem sido descobertos em alguns séculos, sem que houvesse nenhuma pista do Pessoa real, iria-se pensar que, no início do século XX, em um país da Europa, tinha havido uma época de ouro da poesia, com muitos poetas, alguns dos quais a se escreverem e a polemizarem entre si. (ALBERTI, 1998, p. 4)

Para José Gil, cada heterônimo é um "[...] dispositivo de produção sensações literárias da multiplicação dessas Sensações" (GIL apud GUIMARÃES, 2010, p. 329). Para os fins da compreensão dos heterônimos como um fenômeno fundamentalmente estético – as especulações no campo da psicologia e da psiquiatria apontam outras ordens de reflexão sobre o tema –, há que se considerá-los como instâncias literárias de cunho ficcional. Caeiro, Campos, Reis, Soares e todas demais figuras criadas por Pessoa são seres de "sonho", de ficção.

> O jogo heteronímico, que não é efetivamente o romance teatral, mas é ficção, criar a obra de pessoa um grande corpo textual que engloba os poemas que escreveu com outros nomes e com o seu, por vezes alterando Tais nomes relativamente à mesma obra, e a história heteronímica que, como se disse, é ficção e se insere na totalidade do que escreveu, de acordo com aquela filosofia da construtividade que o poeta Teoricamente defendeu. Jogo metonímico que não é efetivamente o romance teatral. (GUIMARÃES, 2010, p. 327)

De que modo a heteronímia pode, então, ser associada ao ensaio? Em primeiro lugar, o projeto heteronímico deve ser visto como uma composição heterogênea de prática e teoria. Pessoa não somente "outrou-se" nos seus heterônimos, ele teorizou sobre essa marca tão importante de sua poética em ensaios que iluminam – mas que, também, *constituem* – o sistema heteronímico. No mais, a linguagem do ensaio pode ser vista como o meio que lhe permitiu uma abordagem mais "objetiva", mas clara e sóbria, de cada uma das questões relacionadas ao Sensacionismo e à heteronímia que o ocuparam como artista e intelectual. Em segundo lugar, o pode-se associar o perspectivismo permitido pelo ensaio como um correlato da configuração plural viabilizada pela heteronímia. Do mesmo modo que o ensaísmo permite a coexistência de

posições, raciocínios e ideias, muitas vezes, contrastantes, a composição multívoca e polifônica do sistema dos heterônimos reflete esteticamente essa pluralidade.

Outra forma de associar o ensaio à heteronímia consiste na ideia, precisamente, de "quarta dimensão" – uma curiosa semelhança com a "outra dimensão" musiliana. Pessoa também viu no modelo da ciência um caminho para explorar, com algum grau de objetividade, a ideia de uma arte que estivesse "para além" das sensações:

> No espólio pessoano encontram-se alguns textos em que o poeta nos fala de uma arte da quarta dimensão. Teorizou-a e adaptou-a ao seu projeto sensacionista assim como à sua poética heteronímica. Influenciado, certamente, pelas então recentes descobertas da teoria da relatividade de Einstein que, entre muitos outros aspectos, defendiam o tempo como uma quarta dimensão para além das três do espaço, Pessoa pensou adaptar essa ideia de liberdade associada ao tempo, à literatura, em geral, e ao Sensacionismo e á criação dos heterônimos, em particular. [...] Atento, igualmente, à teorização feita em torno do Cubismo, Pessoa aproveitou destas descobertas científicas e estéticas do início do seu século a liberdade de uma estrutura de pensamento que lhe permitiu imaghinar a criaçãod e uma arte que não se deixava prender no peso da gravidade da sua matéria especial, de linhas e contornos definidos, mas que, pelo contrário, se podia dimensionar na leveza do movimento e da duração do sentir. (FREITAS, 2010, p. 694)

> Como disse, num texto intitulado "A arte da quarta dimensão": Mas se as cousas existem apenas porque nós assim a sentimos, segue que a "sensibilidade" (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão delas. Ou seja, para o pensamento pessoano, as nossas sensações das coisas transcendem amplamente o corpo e o espaço de uma representação dos objetos e conferem-lhes o volume necessário para poderem ganhar seu movimento autônomo, a dinâmica de sua magia interna. (FREITAS, 2010, p. 694)

A indissociabilidade das relações entre a "quarta dimensão", o Sensacionismo e a heteronímia somente reforçam a ideia básica de que cada elemento da poética pessoana não pode ser pensado de forma "isolada". Cada heterônimo e linha de força de sua poética formam um todo dinâmico no qual cada elemento constituinte importa e se mostra fundamental.

> Deste modo, entende-se melhor que, para Pessoa, a quarta (e mesmo uma possível quinta dimensão) é uma dimensão dinâmica, com vida própria, a sensação em absoluto que permite ultrapassar os contornos da representação aritmética para poder conceber o volume geométrico das múltiplas faces do cubo das sensações, a utopia de uma percepção absoluta da realidade. [...] Assim, o sensacionismo entendido como a arte da quarta dimensão, ajudou Pessoa a problematizar uma arte que lhe permitisse criar uma realidade diferente daquela que as sensações, aparentemente vindas do interior ou do exterior, nos sugerem. Ofereceu-lhe a ideia de que a quarta dimensão de um corpo é a sua coexistência com outros corpos, ou seja a ideia de infinito. Deste modo, o Sensacionismo deixaria de estar limitado ás suas três dimensões espaciais e literárias e passaria a poder conceber uma nova dimensão, por assim dizer, temporal e antropológica: a dimensão criacionista de seus heterônimos que, enquanto figuras em permanente mudança e movimento, lhe permitiriam

> *voar outro* e projetar-se no tempo de uma quarta dimensão da mente. (FREITAS, 2010, p. 695)

Com essas breves reflexões, enfim, creio ter podido indicar as possíveis relações entre a heteronímia e o ensaio – ou, ao menos, discutido a ideia de heteronímia como um dos horizontes possíveis do ensaísmo, na obra de Pessoa. A reflexão sobre o conceito de uma "quarta dimensão", presente em sua obra, permitiu, além disso, o estabelecimento de um interessante diálogo com a noção de Utopia da "outra condição" musiliana.

6 “Conclusão”

Como concluir uma pesquisa que elegeu como tema, precisamente, um conjunto de obras, formas e conceitos tão profundamente marcados pelo *inacabamento*? O ensaio, um gênero literário – além de uma “atitude” crítica e ética, como foi visto – profundamente marcado por sua alergia ao definitivo, ao fim, ao encerramento; as obras de Robert Musil e Fernando Pessoa, *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego*, tão caracteristicamente fragmentárias, incompletas, e refratárias a qualquer noção de linearidade; os temas, problemas, aspectos e elementos, enfim, que formam suas “estruturas intelectuais”. Como conferir um “desfecho” ao arco de reflexões desenvolvidas sobre “objetos” dessa natureza, que resistem a todo tipo de unidade estática ou categoria fixa? É razoável supor que uma resposta fechada não deixaria de constituir, em um ou mais sentidos, um gesto de “violência”, para utilizar a expressão de Musil. Por essa razão, o caminho talvez mais adequado seja o contrário: o de uma defesa crítica e estética do inacabamento – especialmente quando se está a tratar de literatura –, na forma de algumas considerações, nem por isso menos *precisas*, sobre os passos percorridos ao longo da trajetória.

Na Seção 2 desta pesquisa, dediquei-me a refletir sobre o gênero do ensaio em suas múltiplas dimensões: não somente como forma literária – um gênero com características próprias e historicamente situado –, mas como um modo de conhecimento e, também, uma atitude mais geral, ou uma postura, de cunho ético. Esse “espírito ensaístico” (OBALDIA, 1996), que envolve, de algum modo, todos esses “níveis”, além disso, foi estudado a partir das contribuições da chamada “tríade teórica do ensaio”: Georg Lukács, Theodor Adorno e Max Bense. Todo esse corpo de considerações sobre o ensaio cumpriu a função de possibilitar uma reflexão mais aprofundada sobre o gênero, especialmente em suas ricas e múltiplas relações com a produção literária do início do século XX, de modo a “facilitar” a leitura da presença da marca do ensaio nas próprias obras literárias estudadas.

Na Seção 3, explorei as ligações entre alguns aspectos constitutivos e definidores de *O homem sem qualidades* e do *Livro do desassossego* em função da dimensão formal do ensaísmo. Em primeiro lugar, de uma perspectiva mais global e “macroestrutural”, foram mapeados alguns importantes marcadores da forma do ensaio nas suas possíveis relações formais com a própria composição aberta e multifacetada das duas obras; o que, como vimos, permitiu a proliferação de diversas propostas de edição ao longo do tempo – dados que puderam ser identificados por meio da análise comparativa dos projetos editoriais, ou de alguns de seus traços, publicados até hoje. Em seguida, a presença do ensaísmo foi apontada e indicada nas

duas obras enquanto textos *fragmentários* e *inacabados*. A ideia de fragmento foi analisada e problematizada tanto no nível mais amplo das produções quanto no nível mais específico dos trechos que apresentam um "desenho fragmentário" no seu processo de composição – trechos de cunho ensaístico que se formam de uma cadência e de um desdobramento não sistemático ou não dogmático, ou, ainda, que "tematizam" a questão do inacabamento. Por fim, discuti as homologias entre as importantes noções de *Utopia da exatidão*, no caso de Musil, e *Ciência das sensações*, com relação à obra de Pessoa, quando vistas a partir do prisma do ensaio – enquanto *forma* capaz de garantir uma abordagem objetiva de temas e questões geralmente associados ao campo da arte: sentimentos, sensações, valores etc.

A Seção 4 foi dedicada à análise da presença do ensaio nas obras de Pessoa e Musil como princípio epistemológico, como um modo de conhecimento, constitutivo das buscas ensaísticas dos seus "protagonistas": Ulrich e Bernardo Soares. Para além de aproximá-los do "espírito ensaístico" por meio das diversas semelhanças entre suas trajetórias e a do próprio Montaigne, também estudei, em seguida, dois fundamentos centrais para os dois livros, o conceito de *Senso de possibilidade* e o de *Sonho*, em função da noção de *poéticas do possível*; destacando, sempre, como essas noções dialogam, nas duas obras, com o ensaísmo. No fim desta seção, ainda, foram apontadas as conexões entre o a *Utopia do ensaísmo* e o *Sensacionismo*, relacionando-os às características do ensaio, mais uma vez, enquanto princípio crítico, e às atitudes ensaísticas tanto de Ulrich como de Soares.

Na Seção 5 (dedicada majoritariamente à pesquisa da dimensão ética do ensaio), por fim, além de uma discussão sobre como as duas obras se vinculam à noção de *Livro-vida* – textos que acompanham o autor por praticamente todo o tempo de sua vida, restando inacabados –, trouxe para o centro da investigação uma noção também presente nas *duas* obras: a da imagem da vida como um grande laboratório de possibilidades éticas (reflexo da imagem do texto literário como um laboratório de possibilidades éticas e estéticas). Esse forte componente de experimentação foi aproximado, em seguida, do caráter exploratório do ensaio: de como o ensaísmo também "participa", ou pode ser visto como um dos elementos fundamentais, dessa dimensão dos dois textos. O último ponto estudado envolveu os conceitos de Utopia da "outra condição" e heteronímia como possíveis "respostas" encontradas por Musil e Pessoa, respectivamente, nas suas abrangentes explorações éticas e estéticas.

Diante da variedade de temas, perspectivas e problemas considerados, creio ser possível afirmar que foram discutidas – ou, ao menos, suficientemente exploradas e descritas – as várias "convergências" no modo como o ensaio, seja como princípio formal, seja crítico e ético,

manifesta-se nas duas obras (ou pode ser "lido" em cada uma delas). Ficou clara, também, a maneira como o ensaísmo também chegou a ser, em mais de um sentido, explorado tanto por Musil quanto por Pessoa em seus projetos literários e em seus complexos processos de experimentação. A ideia de que os modos como o ensaísmo se "incorpora" nas duas obras são "convergentes" restou, assim, suficientemente evidenciada ou, ao menos, elucidada. Proponho, assim, uma leitura das duas obras a partir de seus possíveis diálogos com o ensaísmo, uma forma de interpretá-las e enxergá-las.

Uma das muitas razões pelas quais as obras de autores como Musil e Pessoa não perderam sua força estética – e crítica – e mantiveram, até os dias atuais, a sua indubitável relevância, funda-se precisamente nos seus múltiplos inacabamentos. Se uma das funções primordiais da literatura consiste no alargamento contínuo do protocolo da experiência (seja por meio da imaginação permanente de novas configurações, seja por meio da defesa constante do valor da "abertura", em todos os níveis possíveis: da natureza aberta do signo literário ao plano dos valores), pode-se afirmar que obras como *O homem sem qualidades* e o *Livro do desassossego* realizam "duplamente" essa tarefa. Elas são a "prova" concreta de que toda a potência (crítica, estética, ética) das ações e das criações humanas não depende de elas oferecerem uma solução final ou uma trajetória precisa para a existência. Essa potência não depende, também, de as obras poderem ser traduzidas em um "caminho" específico – dá-se justamente o contrário. Se manter uma postura aberta, não determinada, não fixa e não engessada possui algum valor, então poucas vezes esse valor foi "defendido" com tanta radicalidade e paixão quanto nos casos de *O homem sem qualidades* e do *Livro do desassossego* – que o "assimilam" tanto no plano das ideias quanto no da forma.

Algo muito semelhante também pode ser dito em relação ao ensaio. Ainda que por "métodos" e "caminhos" distintos daqueles do texto ficcional, já vimos que o ensaísmo repele qualquer forma de simplificação ou unificação redutora. A pesquisadora Christy Wampole, tantas vezes citada nesta pesquisa, considera que o momento atual, como poucos na história, *necessita* dessas abertura, flexibilidade e, até mesmo, da humildade epistemológica propiciadas pela forma ensaística – essa última foi uma das maiores tônicas da obra de Montaigne. Uma forma que valoriza o plural e o relativo funciona como um lembrete constante, um permanente convite ao "outramento". O debate público e mesmo a cultura democrática podem se beneficiar muito de uma promoção cada vez mais ampla do espírito ensaístico. Nos momentos de maior radicalização e polarização ideológica, portanto, o ensaio como forma e como princípio crítico e ético se mostra mais relevante:

> Hoje, questões ainda não resolvidas de classe, raça, gênero, orientação sexual, filiação política e de outros tipos criaram uma dinâmica social volátil que, impulsionada pela atual instabilidade econômica, faz parecer arriscado a muitos de nós o engajamento sincero em uma ideia ou empreendimento em particular. Finalmente, as sangrentas guerras de religião e ideologia continuam a se espalhar em nossa época. No início do século 20, quando o escritor francês André Malraux previu que o século 21 seria um século de renovado misticismo, ele talvez não tenha imaginado que a busca de Deus assumiria uma forma política de tamanha volatilidade. (WAMPOLE, 2013)

Quanto maiores as ameaças à liberdade de pensamento e à franqueza intelectual, não só a literatura se mostra importante: também o estímulo ao ensaio e a defesa do espírito ensaístico são fundamentais. A adoção do ensaio representa, sempre, a opção por uma busca permanente "por novas configurações" de vida. Se o ensaio é "dogmático no seu não dogmatismo", o perspectivismo e a pluralidade de opiniões terminam por estabelecer a sua imprescindível relevância crítica.

> No entanto, a certeza com que os dogmáticos fazem seus pronunciamentos parece para muitos cada vez mais um enfadonho vestígio do passado. Podemos nos aferrar a categorias em dissolução ou deixar que a ambivalência nos inunde, permitindo que sua maré nos conduza para novas configurações da vida que seriam inconcebíveis há apenas 20 anos. Quando imaginado como uma visão construtiva da existência, o ensaísmo é uma espécie de capa conscientemente atada sobre o mundo. (WAMPOLE, 2013)

Ao mesmo tempo, a liberdade de rumos que o ensaísmo permite pode favorecer a proliferação de um tipo de pensamento não necessariamente ou autenticamente ensaístico, no sentido forte da expressão. Esse tipo de prática tem sido frequente nas redes sociais virtuais, por exemplo, e se caracteriza pela ausência de compromisso como o conhecimento disfarçada de liberdade de expressão. Até que ponto, portanto, um ensaísmo expurgado de rigor analítico e do compromisso com a honestidade intelectual por ser considerado "ensaístico", efetivamente? Pensar em qualquer direção e de qualquer modo não é necessariamente um gesto ensaístico. Como Bense já afirmou, vale lembrar, o ensaio é a forma mais difícil de dominar e, também, de avaliar. A pesquisadora Wampole também revela uma preocupação com a emergência desse fenômeno:

> O ensaísmo, como uma forma de expressão e um estilo de vida, acomoda nossas inseguranças, nosso egoísmo, nossos prazeres simples, nossas questões mais sensíveis e a necessidade de comparar e dividir nossas experiências com outras pessoas. Eu argumentaria que o elemento mais fraco no ensaísmo não-textual de hoje é sua deficiência meditativa. Sem o aspecto meditativo, o ensaísmo tende ao egotismo vazio e à falta de vontade ou à incapacidade de comprometimento, um tímido adiamento do momento de escolha. Nossa rapidez, frequentemente irrefletida, significa que pouco tempo é gasto

> interrogando coisas que nos tocaram. As experiências são vividas e depois abandonadas. (WAMPOLE, 2013)

Para Wampole, a maneira de contornar essa dificuldade é, simplesmente, não contemporizar com quaisquer valores que afastem a *meditação* como uma ação de menor importância, secundária. Deve-se defender com cada vez mais paixão uma versão do ensaísmo mais próxima de sua origem, uma versão à la Montaigne:

> Esta tendência ensaística de hoje – uma série de tentativas frequentemente superficiais e destituídas de pensamento – não faz jus à sua corrente iteração. Temos que dar uma resposta convincente ao renovado dogmatismo da paisagem política e social. [...] Uma versão [do ensaísmo] *à la Montaigne, mais meditativa e calculada, nos empurraria para uma percepção da vida mais tranquila, livre do reflexo instintivo de estar inabalavelmente certo.* (WAMPOLE, 2013)

Se, de um lado, é verdade que em nossa época, como poucas na histórica, é preciso manter vivo o reconhecimento da importância do ensaio, de outro, é inegável que, mesmo entre os intelectuais, esse gênero ainda não costuma ser valorizado como deveria: "Despite the recognition of a 'great tradition' of essayists who have been admitted to the literary canon, the genre remains underrated and somewhat neglected in literary studies. […]" (OBALDIA, 1996). A questão é que a literatura, assim como o ensaio, precisa ser continuamente estimulada – em especial aquele tipo de produção literária que retira seu "rendimento" estético das múltiplas possíveis combinações entre o literário e o ensaístico, como é o caso das obras que foram aqui analisadas.

Agradecendo, por fim, a todos os pensadores, pesquisadores e autores que se dedicaram – ou ainda se dedicam – aos temas aqui contemplados, espero, também, poder ter contribuído, com pouco que seja, não apenas para a ampliação do interesse pelas obras de Robert Musil e Fernando Pessoa e os possíveis diálogos entre elas, mas também para o importante esforço de se refletir permanentemente sobre o lugar do ensaio nas esferas culturais, artísticas e intelectuais as mais diversas de nossa sociedade.

Referências

ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In: ADORNO, W. T. Notas de Literatura I. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.

ALBERTI, Verena. *Um drama em gente*: trajetórias e projetos de Pessoa e seus heterônimos. In: 1998. Disponível em: http://www.biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/anpocs/alberti.rtf. Acesso em: 24 maio 2016.

ALMEIDA, Onésimo T. In: CHEVALIER, Tracy (Ed.). *Encyclopedia of the Essay*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. p. 1413-1418.

ARAÚJO, Sérgio Xavier Gomes de. *Literatura Fundamental 23 - Os ensaios, de Montaigne, com Sérgio Xavier Gomes de Araújo* [São Paulo: s. n.], 21 out. 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RBfc-J5_2Tw. Acesso em: 30 jun. 2015.

AUERBACH, Erich. "O escritor Montaigne". In: AUERBACH, Erich. *Ensaios de literatura ocidental*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2010. p. 475 p.

AUERBACH, Erich. "O escritor Montaigne". In: MONTAIGNE, Michel de. Os ensaios: uma selelção. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2007. p. 9-22.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: representação da realidade na literatura. SP: Perspectiva, 1987.

AZEVEDO, Antonio. *Fernando Pessoa*: outramento e heteronímia. Lisboa: Inst. Piaget, 2005.

BACHMAIER, Helmut. *Paradigmen der Moderne*. Amsterdam, 1990. BACHMANN, Dieter *Essay und Essayismus*. Suttgart: Kohlhammer, 1969.

BARRENTO, João. Introdução e notas. In: MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Trad. e notas de João Barrento. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018. p. 110-127.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa, *Revista Serrote*, Trad. de Samuel Titan Jr., 2014. Disponível em: https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/. Acesso em: 25 jun. 2016.

BERARDINELLI, Cleonice. Prefácio. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

BEZERRA, Rodrigo da Costa. *Fernando Pessoa(s)*: ciência das sensações, pedagogia do fingimento: Rodrigo da Costa Bezerra. Natal, 2008. 130 folhas: Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Departamento de Pós-Graduação em Educação, 2008.

BIRCHAL, Telma. *O eu nos* Ensaios *de Montaigne*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. São Paulo: Rocco, 1998.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASTRO, Érica Gonçalves de. O romance possível: ensaísmo e narração em O homem sem qualidades, de Robert Musil. Estudos Avançados, 31 (89), 2017. p. 361-376.

CASTRO, Érica Gonçalves de. Sobre o ensaísmo de Robert Musil. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 17, Jul., 2011a, p. 103-117.

CASTRO, Érica Gonçalves de. A arte de recitar o homem. *Remate de Males*, Campinas/SP, n. 31, Jan./Dez., 2011b, p. 77-93.

CASTRO, Érica Gonçalves de. Romance de formação de uma ideia: O homem sem qualidades e o projeto literário-filosófico de Robert Musil, *Cadernos de Letra*s (UFRJ), n. 26, jun., 2010, p. 90-98.

CAUWER, Stijn de. *A diagnosis of modern life*: Robert Musil's Der Mann ohne Eigenschaften as a critical-utopian project. Stijn de Cauwer. Utrecht, 2012. Tese (Doutrorado) - Universiteit Utrecht, 2012.

CAUWER, Stijn. The Critical-Utopian Project of Robert Musil's The Man without Qualities, *Studies in Social & Political Thought,* v. 18, Winter, University of Sussex, 2010. p. 41-55.

CEIA, Carlos. "Forma". In: CEIA, Carlos (Coord.). E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/. Acesso em: 29 ago. 2018.

CERVERA, V.; HERNÁNDEZ, B.; ADSUAR, M. D. (Ed.). *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005.

CHEVALIER, Tracy (Ed.). *Encyclopedia of the Essay*, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COMETTI, Jean-Pierre. *Musil philosophe*: l'utopie de l'essayisme. Paris, Seuil 2001.

COSTA, Paula Cristina. Sensacionismo. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010. p. 786-791.

CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. EUA: Penguin Books, 1999.

CUDDON, J. A. "Form". In: CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. EUA: Penguin Books, 1999. p. 327.

CUNHA, Norberto Ferreira. A arte do ensaio: a vocação socrática de Proteu, *Revista História das Ideias*, v. 32, 2001, p. 569-598.

D’AGUIAR, Rosa Freire. In: MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*: uma seleção. Trad. e notas de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2010.

DIAS, Charles Gonçalves. *Livro do desassossego de Fernando Pessoa*: o drama em gente no drama editorial: Charles Gonçalves Dias. Juiz de Fora, 2014. 116 folhas: Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Juiz de Fora. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2008.

ECO, Umberto. *Obra aberta*: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FANTA, Walter. The “Finale” of Der Mann ohne Eigenschaften: Competing Editions and the “Telos” of the Narrative. In: PAYNE, P,; BARTRAM, G.; TIHANOV, G. *A companion to the works of Robert Musil*. Rochester: Boydell & Brewer/Camden House, 2007. p. 371-394.

FAULKNER, Robert K. Francis Bacon. In: CHEVALIER, Tracy (Ed.). *Encyclopedia of the Essay*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. p. 103-104.

FERNANDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FOWLER, Alastair. The Life and Death of Literary Forms, *New Literary History*, Vol. 2, No. 2, Form and Its Alternatives (Winter, 1971), p. 199-216. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/468599. Acesso em: 24 maio 2019.

FREITAS, Ana Maria. “Quarta dimensão”. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). Dicionário Fernando Pessoa e do modernismo português. São Paulo: Leya, 2010. p. 694-695.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d´Água, 1988.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 16, 2010, p. 175-193.

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. Edición digital. México: UNAM, 1999. 114 p. Disponível em: https://www.ensayistas.org/jlgomez/estudios/Teoria-del-ensayo-1992.pdf. Acesso em: 23 mar. 2015.

GOOD, Graham. Preface. In: CHEVALIER, Tracy (Ed.). *Encyclopedia of the Essay*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. p. 31-34.

GUIMARÃES, Fernando. "Heteronímia". In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010. p. 327-333.

GUERINI, Andréia. O Zibaldone de Leopardi e a construção de uma teoria do ensaio, *Fragmentos*, número 21, p. 139/146 Florianópolis/ jul - dez/ 2001.

GRILL, Genese. The "Other" Musil: Robert Musil and Mysticism. In: PAYNE, P.; BARTRAM, G.; TIHANOV, G. *A companion to the works of Robert Musil*. Rochester: Boydell & Brewer/Camden House, 2007. p. 333-354

JANIK, Allain S.; TOULMIN, Stephen E. *A Viena de Wittgenstein*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

JARAUTA, Francisco. Para uma filosofia del ensayo. In: CERVERA, V.; HERNÁNDEZ, B.; ADSUAR, M. D. (Ed.). *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005. p. 37-42.

KLINGENSTEIN, Susanne. *Robert Musil's "The Man Without Qualities"*. [S. l.: s. n.], 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GpeRhMFnW8o. Acesso em: 21 jan. 2015.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer*. Lisboa: Estampa, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa revisitado*. Lisboa: Editora Gradiva, 2003.

LUFT, David. *Robert Musil and the Crisis of the European Culture*. Berkeley/Los Angeles/California: University of California Press, 1984.

LUFT, Lya; ABBENSETH, Carlos. Nota à edição brasileira. In: MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 1237-1240.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma cara a Leo Popper. In: LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Trad. de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma cara a Leo Popper, Trad. de Mario Luiz Frungillo, *Revista UFG*, v. 9, n. 4, 2008. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48186. Acesso em: 28 jun. 2017. p. 1-13.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Trad. de José Macedo. São Paulo: 2 Cidades/34, 2000.

MAIOR, Dionísio Vila. *Fernando Pessoa*: heteronímia e dialogismo. Coimbra: Liv. Al, 1994.

MARION, Franciso Jarauta. Para uma filosofia del ensayo. In: CERVERA, V.; HERNÁNDEZ, B.; ADSUAR, M. D. (Ed.). *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005. p. 37-42.

MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

MARTINS, Fernando Cabral. "Sonho" In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010. p. 817-818.

McBRIDE, P. *The Void of Ethics*: Musil and the Experience of Modernity. NUP, 2006.

McCARTHY, John A. German essayism. In: CHEVALIER, Tracy (Ed.). *Encyclopedia of the Essay*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. p. 679-704.

MEHIGAN, Tim. *The critical response to Robert Musil's The man without qualities*: parallel actions. NY: Camden House, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. Musiliana. In: MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica (1964-1989)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*: prosa. 4ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1990. 368p.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*: uma seleção. Trad. e notas de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2010.

MUSIL, Robert. *Sobre a estupidez*. Trad. de Simone Pereira Gonçalves. Belo Horizonte/Veneza: Editora Âyiné, 2016.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Trad. de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Trad. e notas de João Barrento. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MUSIL, Robert. On the essay. [1914] In: MUSIL, Robert. *Precision and soul*. PIKE, Burton; LUFT, David S. (Org.). Chicago: University of Chicago Press, 1990. p. 48-51

MUSIL, Robert, *Precision and soul*. PIKE, Burton; LUFT, David S. (Org.). Chicago: University of Chicago Press, 1990.

NÜBEL, Birgit. *Robert Musil*: Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2006.

OBALDIA, Claire de. *The Essayistic Spirit*: Literature, Modern Criticism, and the Essay. Oxford: Clarendon Pess, 1996.

ORIONE, Eduíno José. Tentando ler o Livro do Desassossego, *Ângulo*, Lisboa, Abr./Set.,2011.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991. 93 p.

SILVESTRE, Osvaldo. "Modernismo". In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010. p. 472-476.

PAYNE, P.; BARTRAM, G.; TIHANOV, G. *A companion to the works of Robert Musil*. Rochester: Boydell & Brewer/Camden House, 2007.

PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Introdução ao desassossego. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. São Paulo: Brasiliense: 1986. p. 7-37.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa*: aquém do Eu, além do Outro. São Paulo: Martins Fontes, 3ª Edição Revista e Ampliada, 2001.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Nostrum, 2014.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. ZENITH, Richard. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Edição Virtual. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Compainha das Letras, 2ª Edição, 2002.

PIKE, Burton. Der Mann ohne Eigenschaften: Unfinished or without End?. In: PAYNE, P,; BARTRAM, G.; TIHANOV, G. *A companion to the works of Robert Musil*. Rochester: Boydell & Brewer/Camden House, 2007. p. 355-370.

PIZARRO, Jerónimo. Os muitos desassossegos, *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.36, n.55, p. 11-27, 2016.

PORTELA, Manuel; SILVA, António Rito Silva (Org.). *Arquivo L do D*: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2017. Disponível em: https://ldod.uc.pt/. Acesso em: 25 mar. 2018.

REALE, G.; ANTISERI, D. *História da filosofia 6*: de Nietzsche à Escola de Frankfurt. Trad. de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2006.

RÉGIO, José. Originalidade verdadeira e originalidade falseada, *Presença: Folha de arte e crítica*, 1ª Ed., 10 mar. 1927. In: USP – UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. E-Disciplinas. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1562545/mod_resource/content/1/R%C3%A9gio%2 0Literatura%20Viva.pdf. Acesso em: 23 mar. 2018.

ROSENFIELD, Kathrin. Freud e Musil - ou - Psicanalista contra vontade, *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 15, n. 20, Dez. /2012, p. 78-117. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/53627/57593. Acesso em: 25 maio 2017.

SALINAS, Vicente Cervera. Liminar: el bosquejo como arte. In: CERVERA, V.; HERNÁNDEZ, B.; ADSUAR, M. D. (Ed.). *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005. p. 11-13.

SCORALICK, Andre. Apresentação. MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

SENA, Jorge de. Fernando Pessoa e Cia heterónima. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. O que nos ensinam os novos meios sobre o livro no *Livro do desassossego*, Revista do Programa de Doutoramento "Estudos Avançados em Materialidades da Literatura", vol. 2.1, Abel Barros Baptista (Org.), 2014.

SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1988.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio?, *Remate de Males*, Campinas/São Paulo, p. 13-24, Jan./Dez., 2011.

STROWICK, Elisabeth. Literature and the Sense of Possibility: a Brief Introduction, *MLN*, Volume 125, Number 3, April 2010 (German Issue), p. 505-510.

WALLEN, James Ramsey. What is an unfinished work?, New Literary History, vol. 46, n. 1, Winter 2015, p. 125-142.

WALT Whitman. In: Wikipédia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Walt_Whitman. Acesso em: 30 jan 2019.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. In: PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*: coletânea da Revista Serrote. São Paulo: IMS, 2018. P. 242-249.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo, Revista Serrote, Trad. de Paulo Roberto Pires, 2013. Disponível em: https://www.revistaserrote.com.br/2013/06/a-ensaificacao-de-tudo-por-christy-wampole/. Acesso em: 25 jun. 2016.

WIENER Moderne. In: Wikipédia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Wiener_Moderne. Acesso em: 30 jan 2019.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Edição Virtual. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011. p. 2-18.

ZWEIG, Stefan. A Viena de ontem. Trad. de Kristina Michahelles. Ebook. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013. p. 369 (posições).