

**O ENSAIO LITERÁRIO: ÓRFÃO DE DOIS PAIS
VIVOS -
LYA LUFT NAS ÁGUAS DE UM (ANTI)
GÊNERO***

*Silvana Augusta Barbosa CARRIJO***

Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever (Max Benser)

1. Veredas em dédalo, tríplice marcha

Pensar a natureza do ensaio como forma constituída do estatuto de gênero literário não é tarefa das mais fáceis, pois que suscita se considere outras questões a ela congêneres. Adentrar em seu universo, mais que no de alguns outros gêneros, é caminhar por veredas labirínticas,

* O presente trabalho resulta de pesquisas e reflexões teóricas realizadas durante o Estágio de Doutorado desenvolvido em Paris-Fr, financiado com bolsa PDEE-Capes, de novembro de 2006 a Abril de 2007.

** Docente do Curso de Letras do Campus de Catalão (UFG). Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Faculdade de Letras (UFG).

nunca em via de mão única, apresentando, ao contrário, vários recuos, promessas de corredores que nem sempre deságuam em saída e a retomada da marcha na qual conclui o viandante, à maneira de Riobaldo¹, que o fascínio está na própria caminhada e não no impossível final da travessia.

Contemplar teoricamente o ensaio instiga uma *démarche* tríplice: dele partindo, percorrer o caminho que vai do esforço de conceituação da arte literária - no encaixe de critérios que caracterizam a literariedade da obra - às complexas e polêmicas considerações teóricas sobre os gêneros literários. Não há como tratar do ensaio sem que se transponha esse dedáleo percurso.

A busca pelo estabelecimento de critérios distintivos da arte literária se faz odisséia percorrida por estudiosos vários ao longo dos tempos. Essa busca se traduz em questões como: *O que é literatura?* - que Genette (2004, p. 91) classifica como uma tola questão – desdobrando-se, por sua vez, em outras questões: *Existe de fato algo a que se possa chamar literatura?* E, em existindo, *Qual a peculiaridade da arte literária?*

Em *A noção de literatura* (1987) Todorov afirma que a existência da palavra *literatura*, bem como sua prática nas escolas, nas instituições universitárias, na vida social (a disponibilidade de acesso em bibliotecas e livrarias, a prática de conversação cotidiana, na qual citamos autores) não são suficientes para assegurar existência à literatura. Assevera a incompletude dos estudos sobre o vocábulo “literatura” e seus equivalentes em diversas línguas e diferentes épocas, apresentando como exemplo interessantíssimo o caso da África, que não conhece termo genérico para designar todas as produções literárias.

¹ “O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas* (1986, p.52)

Terry Eagleton em *O que é literatura?* (2001) evidencia a inoperância de alguns critérios definidores da literatura, relativos que são, tais como a oposição entre fato e ficção, o emprego peculiar da linguagem por parte do escritor, a visada não-pragmática da obra de arte, entre outros.

Ao contrário da música, da pintura e da escultura, sistemas semióticos e artísticos que empregam um material facilmente identificável e específico, a literatura se viabiliza pelo manejo da linguagem verbal, suporte que não lhe é peculiar, pois que presente também em práticas discursivas não artísticas, na conversação diária ou nas diversas formas de expressão escrita. Daí a dificuldade de se responder a contento a questão *Qual a peculiaridade da arte literária?*

Em *Ficção e dicção* (2004), Genette discorre sobre duas vertentes dos estudos sobre literatura, os *essencialistas* para quem “certos textos são literários por essência, ou por natureza, e o são eternamente, enquanto outros não”² (GENETTE, 2004, p. 95) e os *condicionalistas*, que investigam as condições e circunstâncias nas quais uma obra pode ser considerada literária. Para os últimos, como bem lembra Genette, a pergunta *O que é literatura?* passa a ser substituída por *Quando é literatura?*, o que nos remete a estas considerações de Canvat (s.d., p. 8):

A “literatura” é uma construção sócio-ideológica produzida pelo campo literário, sistema de agentes e de posições, estruturado pelas relações de força (solidariedade/oposição) em torno de bens específicos (os “bens literários”) e regido por interesses e valores que lhe são próprios (originalidade...). Nada além de uma série de convenções históricas e de decisões sócio-institucionais definidas pela “instituição literária” distingue o que é

² Tradução nossa para: “certains textes sont littéraires par essence, ou par nature, et pour l'éternité, et d'autres non”.

“literatura” daquilo que não o é, o que explica que certos textos possam, em certos momentos, ser considerados como “literários” e em outros, não fazerem parte da literatura.³

Tal como a questão da literariedade, complexa é a problemática que envolve os gêneros literários. Tão antiga e, no entanto, sempre nova, essa questão permanece instigando o interesse de estudiosos da Teoria Literária e de várias hermenêuticas⁴ que com a Literatura se entrecruzam para contemplar e investigar o objeto de arte literário. Cada uma delas contribui, de forma ora mais ora menos original, para a compreensão do fenômeno dos traços que familiarizam ou distanciam as obras entre si e as implicações dessa aproximação ou desse distanciamento.

Toda e qualquer categorização genérica nasce do esforço de classificar e categorizar os elementos em espécie, visando à sistematização do conhecimento. O homem classifica, categoriza e conceitualiza para ordenar e ordena para conhecer melhor. Sem a construção de conceitos a agrupar elementos por via de propriedades comuns, cada

³ No original se lê: “La ‘littérature’ est une construction socio-idéologique produite par le champ littéraire, système d’agentes et de positions, structuré par des rapports de force (solidarité/opposition) autour de biens spécifiques (les “biens littéraires”) et régi par des intérêts et des valeurs qui lui sont propres (originalité...). Rien, donc, sinon une série de conventions historiques et de décisions socio-institutionnelles définies par “l’institution littéraire” ne distingue ce qui est”.

⁴ A Filosofia – Aristóteles, Hegel, Staiger; o Formalismo – Propp, Tomachevski, Jakobson; a Antropologia – Jolles, Frye; a Lingüística – Hamburger, Weinrich, Adam, Bronckart; a Pragmática – Bakhtin; a Semiótica – Barthes, Todorov, Genette (Cf. CANVAT-a, s.d.) e os Estudos do Imaginário – Brunnel (2003), Turchi (2003).

objeto seria tomado em sua existência única, o que inviabilizaria a otimização do saber. É pois no intento de conhecer melhor a arte literária que os estudiosos se debruçam sobre questões como: Os gêneros literários constituem categorias de existência concreta? Há uma filiação expressiva de um número considerável de unidades de obras a apresentarem os traços distintivos que caracterizam determinado gênero e o legitimam? Ou, ao contrário, cada obra de arte pode ser considerada em sua singularidade e autonomia, agrupada arbitrariamente a outra também singular?

Os clássicos e os neoclássicos concebiam a obra como unidade sempre atrelada a uma instância superior, apresentando de forma vassala as características indispensáveis que a filiariam a determinado gênero. Posteriormente, concebe-se o critério de gradação, de modo que cada texto passa a ser considerado um exemplar mais ou menos prototípico do gênero (ROSCH; LLOYD *apud* MOLINO, 1993). Finalmente, há quem assevere a inexistência dos gêneros literários, como Croce (1950) e Bakhtin (1987; 2003) (CANVAT, s.d)⁵; para quem só existiriam os gêneros discursivos, dos quais os literários seriam apenas uma particularidade. Ao considerar obras produzidas na Modernidade, Maurice Blanchot (2005, p. 293) afirma:

⁵ Com as contribuições da Linguística textual, da Semiótica e da Análise do Discurso, considerar a questão dos gêneros literários implica levar em conta também as noções de texto, discurso, formas discursivas, já que todo texto passa a ser considerado um ato discursivo, que envolve uma intencionalidade autoral revestida de pragmatismo quer implícito, quer explícito (distrair, emocionar, fazer rir, informar entre outros), e um *feed-back* por parte do leitor, nem sempre em harmonia mas não raras vezes em conflito com a visada do autor.

Só importa o livro, tal como ele é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele recusa a abrigar-se e às quais nega o poder de lhe atribuir seu lugar e de determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro diz respeito somente à literatura, como se esta detivesse, de antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que se escreve a realidade de livro. Tudo aconteceria então como se, tendo-se dissipado os gêneros, a literatura se afirmasse sozinha, brilhasse sozinha na claridade misteriosa que propaga e que cada criação literária lhe devolve, multiplicando-a - como se houvesse, pois, uma “essência” da literatura.

A questão dos gêneros literários apresenta variações de acordo com o condicionamento sócio-histórico-cultural da obra. Nesse sentido, a tradicional tríade formada pelo lírico, o épico e o dramático não se faz pertinente em um panorama literário que desconhece a epopéia, como a literatura chinesa, por exemplo (CANVAT, s.d., p.5). Além disso, que traços comuns haveria entre práticas literárias tão distanciadas no tempo como um romance de cavalaria e o *Madame Bovary*, uma cantiga de amor trovadoresca e um poema engenhoso de João Cabral de Melo Neto? Numa perspectiva diacrônica, um mesmo texto pode sofrer revisões de pertença a determinado gênero literário. *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, por exemplo, tendo oscilado por muito tempo entre o estatuto da ficção e o estatuto da autobiografia, poderia ser lida hoje como uma ilustração a contento da autoficção dubrovskyana⁶

⁶ Em 1977, Serge Dubrovsky publica *Fils*, romance cujo herói porta o mesmo nome do autor do livro, criando o que ele próprio denomina “autoficção”. Assim se expressa Dubrovsky em 1988, em texto intitulado “Autobiographie / verité / psychanalyse” (Cf. GASPARINI, 2004, p. 23: “A autoficção, é a ficção que eu decidi, enquanto escritor, de me dar a mim mesmo e por mim mesmo,

(CANVAT, s.d., p.15). Outra dificuldade advém da noção de subgêneros (subdivisões históricas ou temáticas dos gêneros): como delimitar os traços distintivos de uma autobiografia fictícia, uma autoficção e um romance autobiográfico? E o ensaio meditativo do ensaio argumentativo?

A classificação de obras em gêneros literários, para além de uma função epistemológica, acarreta o estabelecimento de hierarquias de valores e de práticas de prescrição e proscrição de determinados preceitos. Daí a oposição entre categorias “nobres”, como a epopéia, de um lado e de outro, os gêneros sob suspeita, como o romance de tese, a autobiografia, a crônica e o ensaio, alguns deles amaldiçoados pelo desvio que operam em relação ao preceito da *mimésis* aristotélica.

Ao longo do tempo, no entanto, um considerável avanço leva à suplantação de uma visão positivista de gênero – a partir de uma postura meramente descritiva e posteriormente prescritiva – por uma perspectiva em que eles são vistos como categorias abertas, não rigidamente delimitadas, passíveis de flexibilidade, entrelaçamento, hibridismo⁷. Essa mudança de perspectiva é impulsionada,

incorporando nela, no sentido pleno do termo, a experiência da análise, não somente na temática, mas na produção do texto”. No original se lê: L’autofiction, c’est la fiction que j’ai decide, em tant qu’écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l’expérience de l’analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte”. Essa nova categorização genérica, a autoficção, expressa por esse novo *terminus technicus*, constitui uma das mais abertas e polêmicas questões sobre gêneros literários na atualidade e sobre a qual têm se dedicado vários pesquisadores franceses.

⁷ A criação de um novo obras literárias de caráter híbrido, ditadas pelo desejo de originalidade máxima do escritor e, deste modo, libertas de rígidos preceitos de valor e de hierarquia se faz presente já, desde o Barroco, com a criação da tragicomédia, desenvolve-se

entre outros, pela busca crescente de originalidade por parte dos autores. Assim, se durante um tempo, os juízos de valores institucionalizados se arrogavam o poder de agir, de forma imperiosa, sobre os escritores, num outro momento serão eles⁸ quem, com seu poder de inventividade literária, apontarão novos caminhos para a compreensão de seu objeto estético.

Mas tal é a complexidade da questão dos gêneros literários que processos de decanonização podem sucedidos por possíveis movimentos de recanonização, como bem ilustram Budor e Geerts (2004, p. 19): “O momento de decanonização, tão acentuado em Cervantes e ao longo do século XVIII, faz-se seguir de um movimento de recanonização, que nos permite falar, justamente, do modelo ‘clássico’ do romance realista no século XIX”⁹.

Com o considerável desenvolvimento dos estudos reunidos sob o nome de “Estética da recepção”, dos quais Hans Robert Jauss (1978) é o precursor, ao lado da figura do

significativamente no Romantismo, sobretudo com o Romantismo alemão, e conhece seu paroxismo na Modernidade e na Pós-Modernidade.

⁸ A crítica exercida por escritores da literatura não constitui prerrogativa da Modernidade e da Pós-Modernidade, mas nelas se intensifica, por via de uma considerável produção de peritextos nos quais os escritores dão a conhecer o *modus operandi* com que elaboraram algumas de suas obras. Significativo nesse sentido se mostra o texto *A filosofia da composição*, através do qual Edgar Allan Poe evidencia o processo de seleção de temas e de construção formal de seu poema *O corvo*. Charles Baudelaire, T. S. Eliot, Jean Paul-Sartre e, no âmbito brasileiro, Mário de Andrade, insurgem como figuras artísticas e intelectuais em cujas produções se percebe um estreito parentesco entre crítica e arte.

⁹ Tradução nossa para : Le moment de décanonisation, si prononcé chez Cervantes et tout au long du XVIIIe siècle, est suivi par un mouvement de recanonisation, qui nos permet de parler, justement, du modèle “classique” du roman réaliste au XIXe siècle”.

autor, por muito tempo concebido como autoridade *toute-puissance*, emerge a figura do leitor como peça de inquestionável relevância no processo hermenêutico da obra literária, como um sujeito que (re) constrói o texto do escritor. Nessa perspectiva, os gêneros literários passam a ser considerados como constructos conceituais portando uma função orientadora ao escritor e ao leitor. O primeiro produzirá sua obra de arte em função do sistema genérico existente, na perspectiva do que se denomina “modelos de escritura” e o segundo lerá a obra a partir do sistema genérico do qual toma conhecimento através da crítica acadêmica e não-acadêmica, na perspectiva do que se denomina “horizonte de expectativa” de leitura. Guiando escritor e leitor, estabelecendo os chamados *pactos* ou *contratos de leitura*, os gêneros literários passam a ser compreendidos como:

Uma espécie de código implícito através do qual, e graças ao qual, as obras do passado e as obras novas podem ser recebidas e classificadas pelos leitores. É em relação a modelos, a horizontes de expectativa, a toda uma geografia variável que os textos literários são produzidos e em seguida recebidos, que eles satisfazem essa expectativa ou que eles a transgridem e a levam a se renovar¹⁰ (LEJEUNE, 1996, p. 311).

Como deixa entrever a citação de Lejeune, as noções de “horizonte de expectativa” e de “pacto” ou “contrato” de

¹⁰ Tradução nossa para: une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les oeuvres du passé et les oeuvres nouvelles peuvent être reçues et classées par les lecteurs. C'est par rapport à des modèles, à des 'horizons d'attente', à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont produits puis reçus, qu'ils satisfassent cette attente ou qu'ils la transgressent et la forcent à se renouveler (LEJEUNE, 1996, p. 311).

leitura não se traduzem em total servilismo nem do escritor, nem do leitor. Governado pelo desejo de originalidade, o artista pode perfeitamente abrir mão de uma ou várias convenções que constituem o gênero. E o leitor, por sua vez, não se posiciona de forma sempre cordata aos preceitos advindos nem do gênero, nem do escritor. A experiência do leitor funda então um certo relativismo e o sentido de pertença de uma obra a um gênero reveste-se de uma natureza aberta e flexível. Isso não quer dizer, no entanto, que o leitor possa apresentar uma espécie de “libertinagem” quando do processo hermenêutico da obra. Como bem lembra Catherine Kerbrat-Orecchioni (*apud* JOUVE, 1993, p. 15): “Ler não é dar livre curso aos caprichos de seu próprio desejo/delírio interpretativo”, pois “se se pode ler qualquer coisa em qualquer texto [...] então os textos se tornam sinônimos”¹¹.

Faz-se tempo agora, transpor a atenção dessas indispensáveis elucubrações teóricas pelas veredas labirínticas da literariedade e dos gêneros literários, para resgatarmos o passo inicial, o motivo propulsor da caminhada, qual seja, a questão do ensaio enquanto gênero literário.

2. Singularidades de um (anti) gênero

Prosa digressiva, descontínua e fragmentária, espécie de pensamento por imagens, o ensaio constitui livre instrumento através do qual o escritor, hermeneuticamente, lança-se a compreender a realidade. O experimental, o

¹¹ Tradução nossa para “Lire, note Catherine Kerbrat-Orecchioni, ce n’est pas donner libre cours aux caprices de son propre désir/délire interprétatif”, car “si on peut lire n’importe quoi sons n’importe quel texte [...], alors tous les textes deviennent synonymes” (JOUVE, 1993, p.15)

provisório e o relativo caracterizam esse gênero que, do latim *exagium*, apresenta a mesma raiz do vocábulo *examen* (NARVAEZ, 2000, p. 149).

Ainda que marcadamente presente em nossa contemporaneidade, produzido por Montaigne, Bacon, Sainte-Beuve, Barthes, Virginia Woolf, Eliot, Unamuno, Camus, Borges, Antonio Cândido e Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, o ensaio apresenta-se, na arena da pesquisa teórica, na produção e na recepção da obra literária, como um órfão de dois pais vivos: a ciência e a literatura. Determinada parcela da esfera literária incrimina seu teor filosófico e referencial, enquanto a ciência o avilta pelo que apresenta de poético, simbólico e metafórico.

Segundo Obaldia (2005), várias são as acusações a que, ao longo do tempo, o ensaio tem sido alvo: as variações perceptíveis na produção ensaística de um país a outro e até mesmo de um ensaísta a outro e a natureza fragmentária e descontínua do ensaio – ao proceder pela divagação de um tópico a outro, causando a impressão de hesitação e imprecisão - impediriam de coaduná-lo em uma identidade genérica reconhecível. No que tange à semântica ensaística, a imprecisão temática dos textos, abarcando uma série muito flexível e quase infinita de tópicos, subverte o princípio de acordo com o qual todo gênero deve excluir certas matérias julgadas impertinentes.

Obaldia (2005) atesta ainda o costume de reatar a palavra *essai* ao verbo *essayer* (no sentido de experimentação não exaustiva ou sistemática) perpassando e autorizando a marginalização do gênero, que, visto por esse ângulo, não passaria de um esboço do autor para uma posterior produção de um romance, por exemplo. Além disso, segundo a estudiosa, a própria palavra “*ensaio*” atribuída ao texto, quer incorporada ao título, quer presente de forma paratextual, desestabiliza o contrato de leitura entre

autor e leitor, indeterminando o horizonte de expectativa pelo qual se pode efetuar a leitura da obra.

Por se desviar do preceito da *mimesis* aristotélica, o ensaio desestabiliza a cartesiana convicção dos que consideram a literatura pelo viés da imitação da realidade. Compreendido dentro da “problemática que é a literatura não ficcional, literatura por dicção, que mais que qualquer outra, põe em questão as fronteiras internas e externas do espaço literário” (MACE, 2002, p.411)¹², o ensaio é praticamente expulso do panteão formado pela “verdadeira” literatura, a ficcional (com a lírica e o drama) para se abrigar no vergonhoso reino da *literatura de idéias*.

Outro fator responsável por difamar o ensaio seria sua visada pragmática: ao se constituir, por via da persuasão, numa espécie de comunicação direta de idéias do autor para com o leitor - o que o irmanaria aos escritos retóricos e didáticos - o ensaio seria questionado em sua literariedade, “como se o espírito não pudesse ser ao mesmo tempo completamente convencido e seduzido” (GENETTE, 2004, p. 107)¹³. Essa incompatibilidade entre o estético e o teórico-pragmático pesa sobremaneira sobre o ensaio, se vislumbrado por alguns puristas da teoria e crítica literárias, para quem a literatura é uma arte autotélica (sendo forma literária por excelência o poema em seu total autotelismo), que não deve, portanto, transcender a alçada estética:

A maior parte das teorias universitárias da arte se caracterizam por um santo temor em relação a toda idéia de *eficácia* ou função da literatura. Resulta portanto normal o constatar da permanente tentativa que elas

¹² “problématique qu’est la littérature non fictionnelle, littérature par diction, qui plus que toute autre pose le problème des frontières internes et externes de l’espace littéraire”.

¹³ No original se lê: “comme si l’esprit ne pouvait être à la fois tout à fait convaincu et tout à fait séduit”.

realizaram com o objetivo de excluir o ensaio da “verdadeira literatura” (LEENHARDT, 1981, p. 135)¹⁴.

A exigência estética do escritor, empenhado em investir de qualidade e elegância o ensaio, asseguraria ao texto o estatuto de literariedade, e por conseguinte, de gênero literário? Se pensarmos na dificuldade de definir a literatura por via da jakobsoniana função poética da linguagem (que pode estar presente até mesmo num anúncio publicitário ou numa notícia do dia), só poderemos nos orientar em direção a uma resposta negativa.

Mas no que pesem todas essas objeções desfavoráveis ao gênero cuja paternidade é atribuída a Montaigne, com a publicação de seus *Essais* (1580), o ensaio tem assegurado sua presença ontológica e antológica no seio da cultura ocidental. Carl Klaus o considera, inclusive, um quarto gênero literário, ao lado dos outros três gêneros canônicos, a ficção, a poesia e o drama (OBALDIA, 2005, p. 17). A existência de uma forma literária a que se denomina *ensaio* assevera-se inclusive pela sua presença, ainda que adjetiva, na denominação híbrida que sofrem os gêneros canônicos quando o escritor explora neles o material ensaístico, permitindo-nos falar então de romances, peças de teatro e poemas ensaísticos.

Como se processa, no ensaio, a relação entre o factual e o ficcional? Alguns ensaios se despem totalmente de uma diegese narrativa enquanto noutros o ensaísta corrobora suas argumentações via exemplaridade oferecida

¹⁴ Tradução nossa para: “La mayor parte de las teorías universitarias del arte, se caracterizan por um santo temor hacia toda idea de *eficacia* o de función de la literatura. Resulta por lo tanto normal el constatar la permanente tentativa que ellas han realizado con el objeto de excluir al ensayo de la ‘verdadera literatura’.” (LEENHARDT, 1981, p. 135).

por uma matéria ficcional. No entanto, se no romance, a ficção e todo o universo que ela encerra – personagens, conflitos, transposição de espaço e tempo - constituem procedimento de primeiro plano, de importância decisiva e cabal, no ensaio, a investitura narrativa, em pano de fundo, resulta basicamente da necessidade de o autor convencer / seduzir o leitor quanto à validade do seu ponto de vista sobre o tema contemplado.

Percorrido o esforço de resumir os aspectos constituintes do ensaio, diríamos que sua não-identidade é o que, paradoxalmente, melhor o identifica. Qualquer tentativa de captar a “essência” (inexistente) do ensaio, evidenciará a falibilidade de posicionamentos rígidos e dogmáticos. Se assim o é, que sentido faz se desdobrar em pesquisas sobre o ensaio? Qual a relevância de publicações dedicadas ao exame dessa prosa híbrida, encarada com desconfiança e desprezo, considerada por muitos como forma *a*-genérica ou *anti*-genérica? Acionar o legado teórico-bibliográfico acerca do gênero e se deixar guiar pelo percurso labiríntico em que cada leitura leva não a uma saída mas à necessidade de complementação e contraposição de pontos de vista; fomentar o debate prazeroso acerca dessa inquietante questão teórica; tornar mais caudaloso o quadro bibliográfico resultante de pesquisas brasileiras a respeito¹⁵, divulgar as produções literárias de ensaístas brasileiros, eis alguns dos motivos propulsores da travessia.

¹⁵ A considerável produção literária ensaística perceptível em contextos culturais como a França e alguns países da América Latina é, provavelmente, um dos fatores que suscita, nos estudos literários desses países, consideráveis pesquisas acadêmicas sobre esse gênero muito pouco estudado no Brasil.

3. O caso Lya Luft - o enigma sobrepujando o dogma

A escritora gaúcha Lya Luft pode ser considerada uma das vozes mais profícuas e polígrafas da literatura brasileira contemporânea. Poemas, romances, memorial de infância, ensaios, romance ensaístico, crônicas e fábula¹⁶ constituem as modalidades textuais de uma obra já numerosa, em que a autora tão simbolicamente se expressa.

É como ensaio que aqui realizamos a leitura da obra luftiana *O rio do meio* (1996). Fragmentação, descontinuidade, ir e vir de temas de natureza vária, interpretação e reflexão suplantando a definição, renúncia do ideal de inquestionáveis certezas - que caracterizam mais um tratado científico - tudo isso autoriza contemplar o texto luftiano em questão como ensaio, inclusive “porque se desembaraça da idéia tradicional de verdade” (Adorno, 2003, p. 27)¹⁷. Nele, Lya Luft não empreende um obsessivo cortejo em busca de respostas e verdades reconfortantes e do brilho falso de consensos autoritariamente engendrados. Dito

¹⁶ Pela seguinte ordem vem a público as obras luftianas: *As parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de família* (1982), *Mulher no palco* (1984), *O quarto fechado* (1984), *Exílio* (1987), *O lado fatal* (1988), *A sentinela* (1994), *O rio do meio* (1996), *Secreta mirada* (1997), *O ponto cego* (1999), *Histórias do tempo* (2000), *Mar de dentro* (2002), *Perdas e ganhos* (2003), *Histórias de bruxa boa* (2004), *Pensar é transgredir* (2004), *Para não dizer adeus* (2005) e *Em outras palavras* (2006). Ainda que fora de circulação, compõem também a obra da autora: *Canções do limiar* (1963), *Flauta doce* (1972) e *Matéria do cotidiano* (1978).

¹⁷ Embora façamos uso dessa consideração formuladas por Adorno em seu *O ensaio como forma* (2003), há que se notar o esforço por parte desse filósofo e sociólogo alemão no sentido de compreender o ensaio como forma que apresenta muito pouca pertinência com uma forma artística.

seja de passagem que a autora afirma ser essa sua obra *um livro de indagações* (MD, p. 62). Luft o produz não para conceituar e definir, mas para questionar, interpretar e compreender e “como quem assobia no escuro”, afirma: “Escrevo quase sempre sobre o que não sei” (MD., p. 14). Por esse teor interrogativo, o ensaio em Lya Luft adquire as seguintes características arroladas por Davi Arrigucci Jr. (1999, p. 249):

Forma moderna, o ensaio, esposando o espírito da livre indagação, se aproveita das vantagens da dúvida e adota um critério relativista, que o faz caminhar por aproximações sucessivas e tentativas de apreensão, de modo a reconhecer humildemente, após ter desvendado, com certo orgulho, tantas faces novas no objeto de conhecimento.

A metaliterariedade constitui a tônica dessa obra luftiana, que pode ser lida como uma espécie de manual de orientação para interpretação do universo literário produzido por Lya Luft, vez que nele a escritora vai dissecando seu *modus operandi*, revelando os procedimentos pelos quais se processam suas criações literárias. À semelhança da obra do escritor francês¹⁸, *O rio do meio* poderia se intitular *Lya Luft por Lya Luft*. A metaliteratura perpassa toda a obra e se faz notar já pelos títulos dos capítulos que compõem o ensaio: “Eu falo de infância e maturidade”, “Eu falo de mulheres e destinos”, “Eu falo de homens e seus sonhos”, “Eu falo da vida e suas mortes”, “Eu falo de ficções como realidade”. De capítulo a capítulo, o leitor passa a conhecer as concepções literárias de Lya Luft, entre elas, a idéia de escrita enquanto

¹⁸ BARTHES, Roland. Roland Barthes par Roland Barthes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

jogo prazeroso à autora, resultando o prazer, entre outros, da natureza ambígua do pacto estabelecido com o leitor:

Nem sempre quando eu falar em primeira pessoa, estarei relatando coisas minhas; não estarei sendo objetiva todas as vezes em que usar da terceira pessoa. Esse é um jogo propositado, que me dá prazer. Não me interessa delimitar o vivido ou o inventado. A realidade objetiva – se existe – importa menos: o mundo chega até mim filtrado por minha visão pessoal (RM,1996, p. 47-48).

Esse protocolo de leitura caracterizado pela tensão entre um pacto romanesco e um pacto autobiográfico perpassa outros momentos de *O rio do meio* e pode ser encontrado em outras obras da autora. O relativizar a presença da subjetividade no subjetivo e da objetividade no objetivo deixa entrever uma concepção luftiana de arte em que se encontram extremamente arraigados os fios do real e os fios da invenção, de modo que é inútil procurar uma verdade, já que essa é da ordem do particular e se caracteriza pelo parcial e pelo provisório.

No entanto, é preciso considerar que, ainda que a autora queira neutralizar as barreiras entre o vivido e o inventado, muitas vezes um servindo de máscara ao outro, é notório sim o caráter autobiográfico¹⁹ de determinadas passagens desse ensaio luftiano, corroborado inclusive pelo constante processo da metalinguagem: “o escritor é e não é seus personagens” (MD. p. 45); “Não digam que em *meus* livros os homens são uns fracos” (MD, p. 97, grifo nosso).

¹⁹ A seguinte afirmação de Arturo Casas em *Breve propedêutica para el análisis del ensayo* (s.d., p.1) nos leva a considerar um estreito parentesco entre autobiografia e ensaio: “Na enunciação ensaística se daria assim uma fusão sincrética entre os sujeitos da enunciação e do enunciado e o autor real”. No original: “En la enunciación ensayística se daría así una fusión sincrética entre los sujetos de la enunciación y del enunciado y el autor real”.

Poderíamos até dizer que há no ensaio não só um intenso processo metaliterário de amplo alcance – referindo-se a autora à arte literária e aos escritores num sentido geral – mas também a presença de uma espécie de *auto-meta-literatura*, engendrada pela harmonia entre a matéria ensaística de caráter metaliterário e o teor autobiográfico do texto.

Mas não só de metaliteratura e intervenções autobiográficas luftianas se faz *O rio do meio*. Um amplo quadro formado por outros temas compõem a tessitura do texto que, como ensaio, abarca uma profusão temática: infância e maturidade; mulheres e seus destinos muitas vezes frustrantes, o universo masculino e a reflexão sobre a morte como propedêutica necessária para se estabelecer uma valiosa relação com a vida são alguns dos temas²⁰ a que se dedica a autora. Lya Luft contempla a face desses temas num tom que, longe de ser prosélito, faz-se por via da

²⁰ Tais temas encontram-se contemplados de maneira obsessiva em toda a prosa luftiana, o que nos autoriza, segundo observação de Thomas (1998, p.20), a considerar o gênio criador de Lya Luft: “...o gênio criador trabalha sobre uma ‘monotonia sublime’, a partir de um pequeno número de soluções. Como o diz magnificamente Gorki, “cada escritor autêntico é esplendidamente monótono, na medida em que suas páginas repetem um esquema idêntico, uma lei formal da imaginação criadora que transforma os materiais os mais variados em figuras e em situações quase sempre idênticas”. No original se lê: “...le génie créateur travaille sur une <monotonie sublime>, à partir d’un petit nombre de solutions. Comme le dit magnifiquement Gorki, “chaque écrivain authentique est splendidement monotone, dans la mesure où ses pages répètent un schéma identique, une loi formelle de l’imagination créatrice qui transforme les matériaux les plus varies en figures et en situations toujours à peu près les memes” (THOMAS, 1998, p. 20).

interrogação, na tentativa de melhor compreender o universo humano e a arte.

E como ensaio que é, o discorrer sobre esses temas se faz de forma fragmentada. Alternam, o tempo todo no ensaio, passagens em que a autora tece considerações sobre o seu fazer literário e passagens em que ela tematiza alguma problemática da condição humana. Dessa alternância, orquestram-se reflexão e ficção, em passagens de tom reflexivo (I) que demandam a presença harmônica de uma *diegese* narrativa (II) como sustentáculo da reflexão desenvolvida:

(I) Pensei muito tempo em como escrever sobre o que imaginava ser uma mulher simples: dessas que vejo na feira, com varizes nas pernas e sacolas de verduras nas duas mãos, arqueadas ao seu peso; que conversam entre si falando alto, trocam receitas ou perguntam por parentes enfermos; essas que gastam toda a sua energia em desvelos com a família, e se pensam em si em outros termos além disso, nunca revelam.

Tentei um personagem assim, mas quando comecei a fantasiar sobre a minha simples dona-de-casa só conseguia pensar: e se essa, a minha, for uma *falsa* pacata dona-de-casa? Se tiver dentro de si um universo diabólico? Se quiser ardentemente ser outra: sensual, perversa e irresponsável, soltando emoções como tentáculos pelos interstícios do que parece controlado?

(II) Uma empregada doméstica que de dia cozinhava, limpava e passava para uma família e à noite fazia o mesmo para marido e filhos comentou com a patroa:

- Foi tão esquisito, imagine, outro dia passou uma garça por cima do meu quintal, e me deu uma vontade de ser igual a ela, de sair voando, voando, e não voltar nunca mais.

Espantava-se, pois gostava do marido e dos filhos, não achava injusta nem ruim a sua sorte.

Porém o cotidiano – que parecia ser o seu único reino – não podia contê-la: seu olhar interior migrava para outras regiões (MD, p.47).

Há que se considerar que o ficcional incluso em várias passagens do ensaio se difere da matéria ficcional propriamente dita dos romances. O conflito presente nas narrativas luftianas é um conflito sedimentado, vivenciado pelas personagens de forma tão empírica e verossímil quanto as vivenciadas pelas pessoas de carne e osso na realidade. Há um conflito delimitado e há personagens que o vivenciam, seres denominados por seus nomes próprios: Anelise, Renata, Nora, Gisela são algumas das corporificações concretas de seres que vivem uma determinada trama. Essa sedimentação de um conflito concreto é perceptível mesmo no romance *O ponto cego* (2003), em que, salvo duas personagens, são as outras destituídas de nome próprio.

Já o conflito apresentado nos ensaios é um conflito não sedimentado, não localizável numa personagem portadora de uma identidade definida. Nas passagens ficcionais do ensaio luftiano, impera a ausência da identidade de um personagem a cristalizar o conflito. Trata-se não de um conflito *que foi* mas *que pode ser*, muito mais teórico do que empírico, apresentado em sua eventualidade e generalidade. A esse respeito, o autor de *Roland Barthes par Roland Barthes* se refere aos ensaios como “romances sem nomes próprios”, sem verdadeiras personagens (GLAUDES; LOUETTE, 1999, p. 143). Diferentemente dos romances, se fizermos, ao ensaio, a simples pergunta: “Quem?” e suas variações “A quem se refere?”, “De quem se trata?”, só poderemos encontrar respostas corporificadas em substantivos comuns como “a mulher”, “o marido”, “crianças”, “profissionais”, “a velha mãe” ou qualquer outro que o valha. Não se trata de um ser focalizado pelo prisma de sua individualidade, mas sim de seres tomados em

sentido lato, apresentando a montaigneana condição humana, demasiado humana.

Além disso, nas narrativas luftianas de ficção, o conflito vivenciado pelas personagens é quase sempre passível de conclusão, ainda que essa conclusão seja marcada por um verdadeiro desfecho. Há um fim, mesmo que esse fim não signifique a resolução do conflito narrado, mesmo que não se recupere algum equilíbrio no desenlace dos fatos. Outra é a natureza do conflito no ensaio. Como nos lembra Adorno (2002, p. 35): “A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito suspenso”. Isso não implica dogmatismo: todo romance conta com desfecho; todo ensaio não. Há que se analisar a questão pelo prisma da predominância de determinado fator e não de sua total exclusão. O ensaio pode apresentar, em suas passagens narrativas, um conflito e sua resolução, mas a natureza fragmentária e hipotética do ensaio, mesclando o factual e o ficcional, dilui mais facilmente a atenção do leitor para “o que finalmente aconteceu”, pois imediatamente a um fato narrado segue uma consideração de caráter reflexivo, que, por sua vez, se segue pela narração de um novo conflito que ilustre a contento as considerações desenvolvidas e assim sucessivamente. Em *O rio do meio*, não raras vezes, os conflitos narrados deságuam não numa solução, mas, pelo contrário, numa constante indagação que se estende quase *ad infinitum*:

Numa grande mesa cheia os moços falam todos ao mesmo tempo, entendendo-se de alguma forma nessa confusão familiar. Na falsa posição honorária de uma ponta da mesa, ou a um canto dela, um velho come de cabeça baixa. Porque está surdo? Porque está desatualizado, incapaz de acompanhar? Ou porque ninguém se lembra de virar-se para ele e perguntar algo além de um apressado “Quer arroz, vovô?” “Mais carne, vovó?” “Mãe, quer dessa saladinha?” (MD, p.113).

Jacques Leenhardt afirma que o escritor ensaísta assume uma função hermenêutica dentro da cultura (1981, p. 131). É também esse importante filósofo e sociólogo francês que assinala a peculiaridade da dinâmica da relação entre o ensaísta e o leitor, ao afirmar: “O destinatário do ensaio não é, como o é o do romance, um destinatário teórico. Para o escritor ensaísta, o leitor – ou melhor dizendo os leitores do ensaio – se constituem já em interlocutores quase reais”²¹ (LEENHARDT, 1981, p. 135). Afirmando que o ensaio tende a converter o *público* em *interlocutores*, Leenhardt ressalta o papel atuante tanto do ensaísta quanto do leitor, num constante exercício hermenêutico em que as respostas às questões levantadas quase sempre compõem um universo impenetrável: “... o ensaio estabelece com seu leitor uma comunidade de interrogações, cujas respostas permanecem fora de alcance”²² (op. cit. p. 135-136).

Em seus ensaios, crônicas e romance ensaístico, arrolados pela crítica como “textos de reflexão” (XAVIER, 2001), Lya Luft compreende o leitor como um dos eixos imprescindíveis da literatura enquanto humana atividade. Logo no início de *O rio do meio*, a escritora confessa: “Quero fazer do meu leitor um cúmplice ainda que anônimo, um interlocutor ainda que silencioso” (RM, p.16). Digno de nota, nesse sentido, é o fato de Luft alternar passagens em que a voz enunciativa se apresenta de forma patentemente objetiva, apresentando os fatos narrados ou as reflexões

²¹ “El destinatario del ensayo no es, como lo es el de la novela, un destinatario teórico. Para el escritor ensayista, el lector – o mejor dicho los lectores del ensayo – se constituyen ya em interlocutores casi reales. (LEENHARDT, 1981, p. 135).

²² “... el ensayo establece con su lector una comunidad de interrogantes, cuyas respuestas permanecen fuera de alcance” (LEENHARDT, 1981, p. 135-136).

desenvolvidas a partir de uma postura de distanciamento, com passagens em que através de um *eu* e de um *nós*, a autora se insere na “tribo dos humanos” e apresenta um tom enunciativo através do qual se aproxima cada vez mais do leitor:

Linhas de bordado podem ser cordas que amarram ou rédeas que se deixam manejar: nem sempre compreendemos a hora certa ou o jeito de as segurarmos. Nem todos somos bons condutores; ou não nos explicaram direito qual o desenho a seguir, nem qual a dose de liberdade que podíamos – com todos os riscos assumir (RM, p. 105).

A dificuldade de obtenção de respostas quando da investigação do universo dos gêneros literários, na qual se subsume a pesquisa teórica sobre o ensaio, não nos isenta de lançarmos perguntas e promover o debate: O ensaio luftiano *O rio do meio* pode ser lido como um ensaio literário? Ele consegue realizar o que Marisa Lajolo (1982, p. 17) assinala como natureza social da obra literária, qual seja, o criar um universo de interação estética entre o autor e o leitor?

A tarefa do estudioso, em qualquer campo do saber, deve, sempre que possível, ultrapassar a mera reprodução de leituras teóricas deglutidas e, num processo de antropofagia oswaldiana, trazer à baila o olhar através do qual contempla a questão. É preciso se pronunciar, ainda que se corra o risco de descobrir, em alguma leitura ulterior do universo babélico formado por textos teóricos, semelhante posicionamento, o que se por um lado frustra qualquer pretensão de originalidade do pesquisador, irmanando a um outro pesquisador e faz da voz do outro eco de sua própria voz. Mas é preciso, no entanto, que o estudioso encare sua contribuição como apenas uma parcela do conhecimento relacionado ao assunto, sem a ingênuas pretensão de resolver algo cuja circunstancialidade e cujo relativismo já foram apontados pelos grandes teóricos.

Isso posto, arriscamos então a dizer que o que torna o ensaio luftiano um ensaio literário não é o simples proceder poético da linguagem adotada, enriquecida por metáforas e construções simbólicas de notável excelência, mas sim a conjunção desse proceder poético com a natureza fluida, transitiva e hermenêutica (interrogativa e reflexiva) do ensaio, no afã não de *a-presentar* uma dada realidade mas sim de *re-presentá-la* e representá-la a partir do símbolo. Dito de outro modo, o texto luftiano pode ser lido como um ensaio literário se, concomitantemente, 1) aspira ao estatuto de um objeto hermenêutico (reflexivo e indagador) de determinada(s) problemática(s) do universo humano; 2) desobriga-se das verdades absolutas e da busca de definições categóricas e cartesianas próprias dos textos científicos, 3) expressa o incerto, o ainda não conhecido, o misterioso, recorrendo não à estreiteza da definição e do conceito, mas à abertura polissêmica do símbolo, tal como o postulam os estudos reunidos sob a chancela da Teoria do Imaginário.

O símbolo, motivado que é, se difere do signo, sempre arbitrário. Significado e significante se articulam no signo através de uma relação estabelecida por convenções aceitas por uma coletividade. No sistema de significação, o significado é procurado para fora do signo, para um sentido estabelecido arbitrariamente. O símbolo, ao contrário, pressupõe sempre uma motivação, porta um sentido que só pode ser buscado no processo de significação imaginária: “O *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo” (DURAND, 2002, p. 29).

Ao apontar sempre para um sentido que não está fora do processo de simbolização mas que, motivada e não arbitrariamente, nesse processo reside, o símbolo se reveste de um caráter opaco, intransitivo:

A função principal do símbolo não é a de exprimir uma idéia mas, ao contrário, retendo nossa atenção sobre ele, ocupando nossa sensibilidade nesse processo, [a função do símbolo] é a de recobrir a idéia, de mascarar-la, em uma palavra, de substituí-la e, por conseguinte, de impedi-la de atingir a consciência clara²³ (LACROZE, 1938, p. 91).

Essa intransitividade se traduz pelo fato de o símbolo nos impulsionar rumo a um sentido que está sempre mais além (para o qual não é possível transitar): “O modo simbólico estará lá onde finalmente tivermos perdido a vontade de decifrar a qualquer custo” (ECO, 2003, p. 149).

Justamente porque é intransitivo, o símbolo está sempre revestido de uma natureza misteriosa, enigmática e não dogmática. O ensaísta se faz um artista se, para se expressar o que se procura compreender, recorre ao mistério e ao enigma do símbolo e não ao dogma de afirmações que pretensiosamente aspiram ao estatuto da verdade.

Além disso, enquanto o signo apresenta um valor intelectual, o símbolo encerra um valor emocional que só é estabelecido pela relação entre o sujeito de recepção e o objeto representado simbolicamente (DUBOIS, 1998, p. 25). Logo, como os sujeitos de recepção não constituem uma entidade homogênea mas sim heterogênea, variacional, a leitura da representação simbólica disposta na obra será não unívoca, mas plural, polissêmica. N’*O rio do meio* luftiano podemos sorver a beleza poética e a polissemia simbólica em várias passagens:

²³ No original se lê: “la fonction principale du symbole n’est pas d’exprimer une idée, mais , au contraire, en retenant notre attention sur lui, en occupant notre sensibilité, de la recouvrir, de la masquer, en un mot de la remplacer, et par conséquent de l’empêcher d’atteindre la conscience claire (LACROZE, 1938, p. 91)

Entre sôtãos e porões segue o rio do meio. Não interrompe seu curso quando dormimos ou comemos, quando amamos ou nos frustramos, quando executamos projetos ou achamos que nossa força acabou.

Na margem, garças distraídas. Inesperadamente uma delas joga-se no que parece o mergulho definitivo, mas voltará depois de varar o escuro, bico apontando para um sol que já não cega mais.

Uma torrente vara a nossa casa: demora-se no cotidiano, dispara nas euforias, arrasta destroços ou empurra esperanças, às vezes por gargantas noturnas.

Mas há de emergir – com os ímpetos de um parto – numa explosão de claridade. Isso, somos (RM, p.149) .

O que significam esse “rio do meio”, essa “torrente que dispara nas euforias”, essas “gargantas noturnas”? Não significam. Simbolizam. Não há neles a relação convencionalizada entre significante e significado, mas sim uma relação simbólica em que o sentido, porque sempre além, reveste-se do recôndito, do misterioso, e não se deixa afivelar nos limites de uma precisa e unívoca interpretação. Eles são e não são o que podemos imaginar, sugestionados pela força simbólica do texto, porque são muito mais, sempre mais! São palavras e objetos que desafiam a nossa leitura e tornam o texto luftiano rico em elementos voltados muito mais para a imaginação do que para a razão e é por essa imaginação, por esse investimento no misterioso, naquilo que não se revela ou quando se revela só o faz secretamente, que a obra luftiana se faz obra de arte e Lya Luft se faz artista, tal como arte e artista são concebidos por Carlos Fuentes (1993, p. 18):

A liberdade da arte consiste [...] em ensinar-nos o que não sabemos. O escritor e o artista não sabem: imaginam. Sua

aventura consiste em dizer o que ignoram. A imaginação é o nome do conhecimento em literatura e em arte²⁴.

Dizer o que ignora, eis a aventura do escritor, segundo o escritor mexicano. Não ao acaso, a morte, a finitude humana, constitui o tema carro-chefe da obra luftiana:

A morte perambula nesses aposentos adormecidos que vão crescendo dentro de nós quando amadurecemos. Se a vida é um rio poderoso, a morte é o olho de um escuro espelho onde tudo se reflete, transfigurado. Nele dorme a nossa transcendência.

Se escrevo sobre a morte, é por saber que é preciso dar-lhe um tempo de escuta. Todos a podemos ouvir, desde que o ruído ao redor seja desligado por alguns momentos. Não para um encontro de pavor, mas porque temos o direito de a interpelar, a essa que vela seu rosto, mas está ali: “Quem é você afinal? O que vai fazer comigo, para onde levou as pessoas que amei, o que acontece *depois*?” Ela não responderia, porém teríamos feito a pergunta e reavaliado a nossa trajetória (MD, p. 122).

Dito seja de passagem, que ao tematizar de maneira obsessiva a morte, numa atitude interpelativa, reflexiva, querendo “dar-lhe um tempo de escuta” no barulhento arrastar nosso de cada dia, a obra luftiana cumpre com aquilo que Umberto Eco (2003, p.21) aponta como uma das funções principais da literatura: a “educação ao Fado e à morte”.

Se assinalar o tema literário de uma obra não é tão relevante quanto verificar o tratamento que tal tema recebe,

²⁴ “La libertad del arte consiste [...] en enseñarnos lo que no sabemos. El escritor y el artista no saben: imaginan. Su aventura consiste en decir lo que ignoran. La imaginación es el nombre del conocimiento em literatura y em arte”.

é preciso ressaltar que a morte, em Lya Luft, não é encarada com espanto, aflição e terror. Não se luta com cetros e gládios contra a morte, na prosa luftiana. O importante é tentar compreendê-la e descobri-la como propedêutica de uma vida menos insípida e tediosa; a convicção sobre a implacabilidade da finitude humana eufemiza-se em alerta, em vigília, no intento de que o ser humano deguste a própria vida em melhores taças: “Essa é uma das estranhas vantagens de saber que se vai morrer: a vida se mostra em todo o seu esplendor, e nos faz sentir a urgência – não de devorá-la, mas de vivê-la melhor” (MD, p. 122-123). Essa concepção luftiana sobre a morte, formulada por via de interrogações várias, portanto, ensaisticamente, encontra-se intimamente ligada à referida função da literatura como o quer Umberto Eco e que pode encontrar ressonância nas palavras do escritor argentino Ernesto Sabato (2003, p. 25):

Dizia Donne que ninguém dorme na carreta que o conduz do cárcere para o patíbulo e que, no entanto, todos dormimos desde a matriz até a sepultura, ou não estamos inteiramente despertos.

Uma das missões da grande literatura: despertar o homem que viaja com destino ao patíbulo.

Pelo exposto, asseveramos a natureza literária da travessia luftiana disposta em ensaio. Todavia, aberta que é a questão, se o desejo de refutá-la houver, for convincente e manifesto em sérias publicações acadêmicas, então que, camonianamente, “Cesse tudo o que a Musa antiga canta / Que outro valor mais alto se alevanta” (2002, p.14), despertando-nos para uma nova e labiríntica travessia.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. Notas de literatura I. **Tradução de Jorge de Almeida**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 15-45.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. Movimentos de um leitor: ensaios e imaginação crítica em Antonio Candido. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 234-260.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BUDOR, Dominique; GEERTS, Walter (dir.). **Le texte hybride**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- CANVAT- a, Karl. **La problematique des genres littéraires: bilan des recherches et nouvelles orientations** [on line], s.d. Disponível: http://www.fltr.ucl.ac.be/autres_entites/ilit/textecanvat.htm. Acesso em: 28 de novembro de 2006.
- CAMÕES, Luís Vaz. **Os lusíadas**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- CASAS, Arturo. **Breve propedêutica para el análisis del ensayo**. [on line], s.d. Disponível: <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/casas>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2006.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. Image, signe, symbole. In: _____. (dir.). *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris: Ellipses, 1998, p. 22-27.
- EAGLETON, Terry. O que é literatura? In: _____. **Teoria da literatura: uma introdução**. 4ª ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 1-22.

- ECO, Umberto. **Sobre a literatura**: ensaios. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.
- FUENTES, Carlos. Há muerto la novela? In: _____. **Geografía de la novela**. México: Fondo de cultura econômica, 1993.
- GASPARINI, Philippe. **Est-il je? Roman autobiographique et autofiction**. Paris: Seuil, 2004.
- GLAUDES, Pierre; LOUETTE, Jean-François. **L'essai**. Paris: Hachette, 1999.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestes: littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- _____. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 2004.
- HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- JAUSS, Hans Robert. **Por une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1978.
- JOUVE, Vincent. **La lecture**. Paris: Puf écriture, 1993.
- LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LEENHARDT, Jacques. La estructura ensayística de la novella latinoamericana. In: VIÑAS, Davi et al. **Más allá del boom: literatura y Mercado**. México, Marcha Editores, 1981.
- LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Colin, 1996.
- LUFT, Lya. **O rio do meio**. 9. ed. São Paulo: Mandarim, 1996.
- _____. **O ponto cego**. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MACÉ, Marielle. Le nom du genre: quelques usages de l'essai. In: **Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires**. Paris: Seuil, 2002, p. 401-414.
- MOLINO, Jean. Les genres littéraires. In: **Poétique**. Paris: Seuil, 1993
- MONTAIGNE. **Ensaio**s. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora da UNB, 1987, 3 vols.

- NARVAEZ, Michele. **À la découverte des genres littéraires**. Paris: Ellipses, 2000.
- OBALDIA, Claire de. **L'esprit de l'essai**: de Montaigne à Borges. Paris: Seuil, 2005
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aida Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- THOMAS, Joel. Introduction. In: _____. (dir.). **Introduction aux méthodologies de l'imaginaire**. Paris: Ellipses, 1998, p. 15-21.
- TODOROV, Tzvetan. **La notion de littérature et autres essais**. Paris: Seuil, 1987.
- XAVIER, Elódia. O “inventado” e o “vivido”: a ficção/realidade de Lya Luft. In **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte: FALE/UFMG.v.21 n. 28/29, jan. - dez. 2001, p.123-138.