

SOBRE A ESSÊNCIA E A FORMA DO ENSAIO: UMA CARTA A LEO POPPER¹

Georg Lukács
Tradução de Mario Luiz Frungillo²

Meu amigo,

Tenho diante de mim os ensaios destinados a este livro, e me pergunto: devem-se publicar trabalhos desta ordem, pode surgir deles uma nova unidade, um livro? Pois o que importa para nós agora não é o que estes ensaios possam oferecer como estudos “histórico-literários”, mas tão-somente se há algo neles que possa conferir-lhes uma forma nova, peculiar, e se esse princípio é o mesmo em todos eles. O que vem a ser essa unidade, se é que ela existe? Eu não procuro de maneira nenhuma formulá-la, pois não é de mim nem de meu livro que se trata aqui; é uma questão mais importante e mais geral que temos diante de nós: a questão da possibilidade de uma tal unidade. Em que medida os escritos verdadeiramente grandes que pertencem a essa categoria têm uma forma, e em que medida essa sua forma é autônoma; em que medida o modo de ver e sua configuração subtraem a obra do campo das ciências e a colocam ao lado da arte sem, contudo, apagar as fronteiras entre ambas; conferem-lhe a força necessária para uma reordenação conceitual da vida e, no entanto, a mantêm distante da perfeição gélida e definitiva da filosofia. Esta é, porém, a única apologia profunda possível de tais escritos e simultaneamente também sua crítica mais profunda; pois é com a medida que aqui se estabelece que eles serão medidos pela primeira vez, e a determinação deste objetivo mostrará pela primeira vez o quanto eles ficaram distante dele.

Portanto: a crítica, o ensaio – chame-o por ora como você quiser – como obra de arte, como gênero artístico. Eu sei: esta questão o entedia e você sente que todos os seus argumentos e contra-argumentos estão para lá de gastos. Pois Wilde e Kerr fizeram moeda corrente de uma sabedoria que já era conhecida do romantismo alemão, e cujo sentido último os gregos e os romanos sentiam inconscientemente como óbvios: que a crítica é uma arte, e não uma ciência. Eu, porém, acredito – e só por isso ousou importuná-lo com estas considerações – que todos esses debates mal tocaram a essência da verdadeira questão; a questão de saber o que é o ensaio, qual a expressão que ele busca e quais são os meios e os caminhos de tal expressão. Eu creio que, no que concerne a esta questão, se tem insistido em demasia apenas no aspecto da “bela escrita”; que o ensaio possa ter o mesmo valor estilístico de uma obra literária e que, portanto, seria injustificado falar a esse respeito em diferenciação de valores. Talvez. Mas que quer dizer isso? Se nesse mesmo sentido considerarmos também a crítica como obra de arte, nem por isso teremos dito algo a respeito de sua essência. “O que é bem escrito é uma obra de arte” – será que um anúncio ou uma notícia de jornal bem escritos serão também uma obra literária? Aqui eu posso ver o que o irrita em uma tal concepção de crítica: a anarquia, a negação da forma, a fim de que

¹ Tradução elaborada a partir da edição: LUKÁCS, Georg. *Die Seele und die Formen*. Essays. Neuwied: Luchterhand, 1971, pp. 7-31.

² Professor do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Foi professor de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFG.

um intelecto que se imagina soberano possa praticar livremente seu jogo com possibilidades de todo tipo. 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.

Por isso, não falemos aqui de suas semelhanças com as obras literárias, e sim do que o diferencia delas. Qualquer semelhança não deve ser senão o pano de fundo diante do qual a diferença se mostra com maior clareza; queremos mencioná-las tão-somente para que tenhamos presentes apenas os verdadeiros ensaios e não aqueles escritos úteis, porém injustificadamente assim denominados, que não nos podem oferecer nada além de ensinamentos e dados e “conexões”. Por que lemos ensaios, então? Muitos deles por causa dos ensinamentos, mas há também outros que oferecem atrativos bem diversos. Não é difícil separar uns de outros: não é verdade que hoje vemos e julgamos a *tragédie classique* de modo muito diferente que Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo*; que os gregos de Winckelmann nos parecem peculiares e quase incompreensíveis e que em breve talvez sintamos o mesmo em relação à Renascença de Burkhardt? E, no entanto, nós os lemos – por quê? Mas há também escritos de crítica que perdem todo o seu valor assim que surge um melhor, tal como ocorre com uma hipótese das ciências naturais ou com a nova construção de algum componente de uma máquina. Se, porém – como eu espero e desejo –, alguém escrever a nova *Dramaturgia*, uma dramaturgia em favor de Corneille e contra Shakespeare, que mal ela poderia causar a Lessing? E que puderam Burkhardt e Pater, Rhode e Nietzsche mudar na influência dos sonhos helenistas de Winckelmann?

“Ah, se a crítica fosse uma ciência” – escreve Kerr. “Mas o imponderável é forte em demasia. Ela é no melhor dos casos uma arte”. E, se ela fosse uma ciência – não é de modo nenhum tão improvável que ela venha a se tornar uma –, em que isso poderia afetar nosso problema? Não se trata aqui de um sucedâneo, e sim de algo em princípio novo, que não pode ser afetado pela consecução completa ou aproximada de um objetivo científico. Na ciência são os conteúdos que agem sobre nós, na arte são as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões, a arte, por sua vez, almas e destinos. Aqui os caminhos se separam; aqui não existe nenhum sucedâneo nem transições. Ainda que nas épocas primitivas, ainda indiferenciadas, ciência e arte (e religião e ética e política) não se distinguissem e formassem uma unidade, assim que a ciência se emancipou e se tornou autônoma, tudo quanto fosse preparatório perdeu seu valor. Apenas quando algo dissolveu todo seu conteúdo em forma e se tornou pura arte ele deixa de ser supérfluo; mas, então, sua antiga cientificidade é totalmente esquecida e perde todo seu significado.

Existe, portanto, uma ciência da arte, mas existe ainda um modo completamente diferente de manifestação do temperamento humano, cujo meio de expressão, na maioria das vezes, é a escrita sobre a arte. Na maioria das vezes, eu disse, pois há muitos escritos que se originaram de tais sentimentos sem nunca chegar a tocar nem a literatura nem a arte, nos quais as mesmas questões vitais são postas sobre a mesa, como naquelas escritos que se chamam críticas; mas, neste caso, as questões são dirigidas diretamente à vida, sem a necessidade de nenhuma mediação da literatura ou da arte. E justamente os escritos dos maiores ensaístas são desta espécie: os diálogos de Platão e os escritos dos místicos, os ensaios de Montaigne e as páginas de diário imaginárias e as novelas de Kierkegaard.

Uma série infinita de quase imperceptíveis transições sutis leva daqui até à literatura. Pense na última cena do *Héraclès* de Eurípides: a tragédia já está no fim quando Teseu

aparece e fica sabendo de tudo o que aconteceu, da terrível vingança de Hera contra Hércules. Então se inicia o diálogo da vida entre o Hércules enlutado e seu amigo; soam perguntas aparentadas aos diálogos socráticos, mas os que as fazem são mais rígidos e menos humanos e suas perguntas, mais conceituais, mais distantes da experiência imediata que nos diálogos de Platão. Pense no último ato de *Michael Kramer*, nas *Confissões de uma bela alma*, em Dante, no *Everyman*, em Bunyan – tenho ainda de mencionar mais algum exemplo?

Você com certeza dirá: o final de *Hércules* não é dramático e Bunyan é... Certamente, certamente – mas por quê? O *Hércules* não é dramático porque é uma consequência natural de todo estilo dramático que tudo o que ocorre no íntimo seja projetado em atos, movimentos e gestos de seres humanos e, portanto, tornado visível e apreensível e pelos sentidos. Aqui você vê como a vingança de Hera se aproxima de Hércules, você vê Hércules em estado de bem-aventurada embriaguez pela vitória, antes que a vingança o alcance, você vê seus gestos frenéticos na loucura com que ela o atinge e seu desespero selvagem depois da tempestade, quando ele se dá conta do que lhe aconteceu. De tudo o que vem depois, porém, você nada vê. Teseu chega – e você tenta em vão definir de outro modo, que não racionalmente, o que acontece agora: o que você ouve e vê não é mais nenhum meio de expressão genuíno do que realmente aconteceu, o que ocorre é apenas um acontecimento indiferente na sua essência mais íntima. Tudo o que você vê é: Teseu e Hércules abandonam juntos a cena. Antes soaram perguntas: como são afinal os deuses em verdade; em que deuses devemos e em quais não devemos acreditar; o que é a vida e qual a melhor maneira de suportar virilmente seus sofrimentos? A experiência concreta que suscitou tais questões desaparece numa infinita distância. E quando as respostas retornam ao mundo dos fatos, não são mais respostas às perguntas lançadas pela vida viva, às perguntas sobre o que estes homens nesta determinada situação vital devem fazer ou deixar de fazer. Essas respostas olham cada fato com olhares alheios, pois elas provêm *da* vida e *dos* deuses, e mal conhecem a dor de Hércules e sua causa, a vingança de Hera. Eu sei: o drama também faz suas perguntas à vida e também nesse caso o que traz a resposta é *o* destino; e, em última instância, as perguntas e as respostas aqui também estão ligadas a uma coisa determinada. Mas o verdadeiro dramaturgo (enquanto ele for um verdadeiro poeta, um verdadeiro representante do princípio poético) verá *uma* vida com tanta riqueza e intensidade, que ela se tornará quase imperceptivelmente *a* vida. Aqui, porém, tudo perde sua dramaticidade, pois entra em ação o outro princípio; pois aquela vida que aqui lançou as perguntas perde toda a corporeidade no momento em que soa a primeira palavra da pergunta.

Existem, portanto, dois tipos de realidade da alma: *a* vida é uma delas, e a *vida* a outra; ambas são igualmente reais, mas nunca podem ser reais simultaneamente. Em cada vivência de cada ser humano estão contidos elementos de ambas, ainda que em diferentes intensidade e profundidade; também na recordação, ora esta, ora aquela, simultaneamente, porém, só podemos sentir em uma forma. Desde que exista uma vida e que os homens desejem compreender e ordenar a vida, sempre existiu esta duplicidade em suas vivências. Mas a disputa pela prioridade e pela superioridade foi sempre travada na filosofia, e os gritos de batalha soaram diferentes a cada vez e, por isso, desconhecidos e inconfundíveis para a maioria dos seres humanos. Ao que parece, a questão foi colocada da maneira mais clara na Idade Média, quando os pensadores se dividiram em dois campos, um dos quais afirmava que os universais, os conceitos (as idéias de Platão, se você quiser) eram as

únicas, verdadeiras realidades, enquanto o outro os reconhecia tão-somente como palavras, como nomes que resumiam as únicas coisas verdadeiras, singulares.

Essa duplicidade distingue também os meios de expressão; a oposição aqui é entre a imagem e o “significado”. Um dos princípios é um criador de imagens, o outro um atribuidor de significados; para um existem apenas coisas, para o outro apenas suas relações, apenas conceitos e valores. A literatura em si nada conhece que esteja além das coisas; para ela cada coisa é algo de sério e único e incomparável. Por isso também ela não conhece as perguntas: não se fazem perguntas às coisas, apenas às suas relações; pois – como no conto de fadas – cada pergunta aqui se converte numa coisa, semelhante à que a despertou para a vida. O herói se encontra numa encruzilhada ou em meio a uma luta, mas a encruzilhada e a luta não são destinos diante dos quais existem perguntas e respostas, eles são simplesmente e literalmente lutas e encruzilhadas. E o herói sopra sua trompa milagrosa e o esperado milagre acontece, uma coisa que dá uma nova ordem às coisas. Mas na crítica verdadeiramente profunda não há nenhuma vida das coisas, nem imagens, apenas transparência, apenas algo que uma imagem seria incapaz de expressar integralmente. Uma “ausência de imagem em todas as imagens” é o objetivo de todo místico, e Sócrates fala de maneira escarninha e desdenhosa a Fedro sobre os poetas que nunca cantaram e jamais cantarão dignamente a verdadeira vida da alma. “Pois o grande Ser, onde então morava a parte imortal da alma, é incolor e sem forma e impalpável e apenas o timoneiro da alma, o espírito, é capaz de contemplá-lo”.

Você talvez replicará: meu poeta é uma abstração vazia, bem como o meu crítico. Você tem razão, ambos são abstrações, mas talvez não completamente vazias. Eles são abstrações, pois também Sócrates tem de falar em imagens a respeito de seu mundo sem forma e além de toda forma, e mesmo a expressão “ausência de imagens” do místico alemão é uma metáfora. Também não existe nenhuma poesia sem uma ordenação das coisas. Matthew Arnold a chamou certa vez “criticism of life”. Ela representa as últimas relações entre homem e destino e mundo, e certamente se originou desta profunda tomada de posição, embora ela freqüentemente nada saiba de sua origem. Mesmo que freqüentemente afaste de si qualquer formulação de perguntas e qualquer tomada de posição – a negação de todas as perguntas não é uma formulação de pergunta, e sua recusa consciente uma tomada de posição? E vou mais longe: a separação entre imagem e significado também é uma abstração, pois o significado sempre está envolto em imagens e o reflexo de um brilho que está além das imagens fulgura através de cada imagem. Toda imagem é de nosso mundo e a alegria desta existência brilha em seu rosto; mas ela se recorda e nos recorda de algo que foi certa vez, de um certo lugar, de sua pátria, do único que no fundo é importante e significativo para a alma. Sim, em sua pureza nua elas são tão-somente abstrações, estes dois extremos da sensibilidade humana, mas só com a ajuda de tal abstração eu poderia designar os dois pólos da possibilidade de expressão escrita. E aqueles que mais decididamente se afastam das imagens, que com maior violência agarram o que está por trás das imagens, são os escritos dos críticos, dos platônicos e dos místicos

Com isso, porém, eu já teria indicado o motivo pelo qual esta espécie de sensibilidade exige para si uma forma artística, por que cada uma de suas manifestações sob outra forma, na literatura, sempre nos incomoda. Você já expressou certa vez a grande exigência com relação a tudo o que tenha recebido uma forma, talvez a única exigência geral, mas que é implacável e não admite exceções: que na obra tudo seja formado da mesma matéria e que cada uma de suas partes seja nitidamente ordenada a partir de um mesmo ponto. E como todo escrever almeja tanto a unidade quanto a multiplicidade, este vem a ser o problema de

todos: o equilíbrio na multiplicidade das coisas, a rica articulação na massa feita de uma só matéria. O que é vivo numa forma artística é morto em uma outra: eis aqui uma prova prática, palpável da separação interna das formas. Você se lembra de como me explicou a vivacidade dos seres humanos em certos afrescos fortemente estilizados? Você disse: esses afrescos foram pintados entre colunas, e, mesmo que os gestos de suas figuras humanas tenham a rigidez das marionetes e cada expressão facial seja apenas uma máscara, tudo isso ainda assim é mais vívido que as colunas que emolduram os quadros, com os quais formam uma unidade decorativa. Só um pouco mais vívido, pois a unidade tem de ser preservada; mesmo assim mais vívido, para que possa despertar a ilusão de uma vida. Mas aqui o problema do equilíbrio está colocado da seguinte maneira: o mundo e o além, a imagem e a transparência, a idéia e a emanção estão cada qual em um dos pratos da balança, que têm de permanecer em equilíbrio. Quanto mais profundamente a pergunta penetra – basta comparar a tragédia com o conto de fadas – mais lineares são as imagens, em menos superfícies se comprime tudo, mais pálidas e opacas se tornam as cores, mais simples a riqueza e a multiplicidade do mundo, mais semelhantes a uma máscara a expressão facial das figuras humanas. Mas também existem vivências para cuja expressão mesmo os gestos mais simples e medidos seriam demasiados – e ao mesmo tempo muito poucos; há perguntas cuja voz soa tão baixa, que para elas o acontecimento mais silencioso seria um ruído grosseiro, e não música de fundo; há relações de destino que são em si tão exclusivamente relações entre destinos, que tudo quanto fosse humano apenas perturbaria sua pureza e elevação. Não se trata aqui de finura e profundidade, estas são categorias de valor que só têm validade no interior da forma; aqui nos referimos aos princípios fundamentais que distinguem as formas umas das outras, da matéria da qual tudo é construído, do ponto de vista, da visão de mundo que dá unidade a tudo. Quero ser breve: se compararmos as diferentes formas da literatura com a luz do sol refratada pelo prisma, os escritos dos ensaístas seriam os raios **ultravioletas**.

Há, portanto, vivências, que não podem ser 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. São a intelectualidade, a conceitualidade como vivência sentimental, como realidade imediata, como princípio existencial espontâneo; a visão de mundo, em sua pureza nua, como evento da alma, como força motriz da vida. A pergunta diretamente formulada: o que é a vida, o homem e o destino? Mas apenas como pergunta, pois a resposta, também aqui, não traz “solução” alguma, como a da ciência ou – em alturas mais rarefeitas – a da filosofia; ela é antes, como em toda espécie de poesia, símbolo e destino e tragicidade. Quando o homem vivencia algo assim, tudo **o que** nele é exterioridade espera em rígida imobilidade a decisão que a luta dos poderes invisíveis, inacessíveis aos sentidos, trará. Cada gesto com o qual o ser humano quisesse expressar algo disso tudo falsearia sua vivência, caso não acentuasse ironicamente sua própria insuficiência e, assim, anulasse a si mesmo imediatamente. Nada externo pode dar expressão a um ser humano que vivencia algo assim – como poderia uma obra literária dar-lhe forma? Todo escrever representa o mundo no símbolo de uma relação de destino. O problema do destino determina em toda parte o problema da forma. Essa unidade, essa coexistência é tão forte, que um elemento nunca entra em cena sem o outro, e uma distinção também aqui só é possível na abstração. A separação que eu tento realizar aqui parece, portanto, praticamente apenas uma diferença de ênfase: a obra literária recebe do destino o seu perfil, sua forma, a forma aparece nela sempre apenas como destino; nos escritos dos ensaístas, a forma se transforma em destino, em princípio produtor de destino. E esta

diferença significa o seguinte: o destino destaca coisas do mundo das coisas, enfatiza as importantes e elimina as não-essenciais; as formas, porém, delimitam uma matéria que de outra maneira se desfaria no todo como ar. O destino vem, portanto, de lá de onde tudo o mais vem, como coisa entre as coisas, enquanto a forma – a ser vista como algo acabado, portanto de fora – determina as fronteiras do que é alheio à essência. Sendo o destino, que ordena as coisas, carne de sua carne e sangue do seu sangue, não há destino nos escritos dos ensaístas. Pois o destino, desprovido de sua unicidade e casualidade, é justamente tão aereamente imaterial como qualquer outra matéria incorpórea desses escritos e, portanto, tão pouco capaz de lhes dar uma forma quanto eles próprios são desprovidos de qualquer tendência e possibilidade de concentrar-se em forma.

Por isso esses escritos falam das formas. O crítico é aquele que vislumbra a fatalidade nas formas, cuja vivência mais intensa é aquele conteúdo da alma que as formas indireta e inconscientemente escondem em si mesmas. A forma é sua maior vivência, ela é, como realidade imediata, o que há de figurativo, de verdadeiramente vivo em seus escritos. Da força dessa vivência essa forma, originada de uma observação simbólica dos símbolos da vida, recebe uma vida própria. Ela se torna uma visão de mundo, um ponto de vista, uma tomada de posição diante da vida da qual ela se originou; uma possibilidade de transformá-la e recriá-la. Para o crítico, portanto, o momento do destino é aquele em que as coisas se tornam formas; o instante em que todos os sentimentos e vivências, que estavam aquém e além da forma, recebem uma forma, se fundem e se concentram numa forma. É o momento místico da união do exterior com o interior, da alma e da forma. Ele é tão místico quanto o momento do destino da tragédia, quando herói e destino se encontram, como na novela o acaso e a necessidade cósmica, ou na lírica a alma e o fundo, e se soldam em uma nova unidade, não separável nem no passado nem no futuro.

A forma é a realidade nos escritos do crítico, ela é a voz com a qual ele faz suas perguntas à vida: esta é a realidade, o motivo mais profundo pelo qual literatura e arte são os típicos materiais naturais do crítico. Pois aqui o objetivo final da poesia pode tornar-se um ponto de partida e um começo; pois aqui a forma, mesmo em sua conceitualidade abstrata, parece algo de seguro e palpavelmente verdadeiro. Mas essa é apenas a matéria típica do ensaio, não a única. Pois o ensaísta precisa da forma apenas como vivência, e ele precisa apenas de sua vida, apenas da realidade anímica viva nela contida. Essa realidade, porém, pode-se encontrar em qualquer manifestação imediata, sensorial da vida, pode-se ler dela e nela; através de um tal esquema das vivências, pode-se vivenciar a vida mesma e dar-lhe forma. E apenas por que a literatura, a arte e a filosofia correm aberta e diretamente ao encontro da forma, enquanto na vida mesma são somente a exigência ideal de uma certa espécie de homens e vivências, é necessária uma menor intensidade da capacidade de vivência crítica diante de algo a que se deu forma do que diante de algo vivido; por isso – numa primeira e superficial observação – a realidade da visão da forma parece menos problemática neste do que naquele. Mas só numa primeira e superficial observação, pois a forma da vida não é mais abstrata que a forma de um poema. Também nela a forma só se torna sensível por meio de abstração e sua verdade não é mais forte que a intensidade com que ela é vivenciada. Seria superficial diferenciar poemas por tomarem sua matéria da vida ou de outro lugar, pois, de qualquer modo, a força criadora de forma da poesia despedaça e dispersa tudo o que é velho, já uma vez formado, e em suas mãos tudo se torna matéria-prima informe. Assim também, aqui, uma distinção me parece superficial. Pois ambas as formas de considerar o mundo são apenas tomadas de posição diante das coisas e cada uma delas é aplicável em toda parte, embora também seja verdade que existam para ambas

coisas que se submetem ao ponto de vista dado com a obviedade desejada pela natureza e outras que só podem ser obrigadas a fazê-lo por lutas das mais violentas e vivências das mais profundas.

Como em todo contexto verdadeiramente essencial, também aqui o efeito natural da matéria e a utilidade imediata se encontram: as vivências, para cuja expressão surgiram os escritos dos ensaístas, só se tornam conscientes para a maioria dos seres humanos pela contemplação das imagens ou pela leitura dos poemas, e mesmo nesse caso não possuem uma força que pudesse mover a vida mesma. Por isso é inevitável que a maioria das pessoas pense que os escritos dos ensaístas sejam escritos tão-somente para explicar livros e imagens, a fim de facilitar sua compreensão. E, todavia, esta relação é profunda e necessária, e é justamente o que há de inseparável e orgânico nesta mistura de casualidade e necessidade a origem daquele humor e daquela ironia que encontraremos nos escritos de todo ensaísta verdadeiramente grande. Aquele humor peculiar, que é tão forte, que quase não é conveniente falar dele, pois de nada adiantaria indicá-lo a quem não o sente espontaneamente a cada momento. Refiro-me aqui à ironia que há no fato de que o crítico sempre fala das questões últimas da vida, porém sempre no tom de quem falasse apenas de quadros e livros, apenas dos ornamentos belos e não-essenciais da grande vida, e mesmo aqui não do mais íntimo do íntimo, e sim tão-somente de uma bela e inútil superfície. Tem-se, assim, a impressão de que todo ensaio estaria na maior distância possível da vida, e a separação parece tanto maior quanto mais ardente e dolorosamente sensível for a efetiva proximidade da verdadeira essência de ambos. Talvez o grande *Sieur* de Montaigne tenha sentido algo semelhante quando deu a seus escritos a maravilhosamente bela e certa designação de “ensaaios”. Pois a singela modéstia desta palavra não passa de orgulhosa cortesia. O ensaísta dá um piparote na própria esperança orgulhosa, que se ilude de ter chegado alguma vez próxima das coisas últimas – ora, tudo o que ele tem a oferecer são explicações dos poemas de outros ou, no melhor dos casos, de seus próprios conceitos. Mas ele se acomoda com ironia a essa pequenez, à eterna pequenez do mais profundo trabalho mental a respeito da vida, e ainda a sublinha com irônica modéstia. Em Platão, a conceitualidade é emoldurada pela ironia das pequenas realidades da vida. Erixímaco cura Aristófanes de seus soluços fazendo-o espirrar, antes que ele possa começar seu profundo hino a Eros. E Hipótales observa Sócrates com temerosa atenção quando este interroga seu amado Lísias. E, com uma alegria malévola infantil, o pequeno Lísias exorta Sócrates a torturar com suas perguntas seu amigo Menexemos, como antes o torturara a ele próprio. Rudes educadores rompem os fios deste diálogo de uma profundidade suavemente cintilante e arrastam o garoto consigo para casa. Mas Sócrates é quem mais se diverte: “Sócrates e os dois garotos querem ser amigos e não são nem ao menos capazes de dizer o que exatamente vem a ser um amigo”. Mas mesmo no gigantesco aparato científico de certos ensaístas modernos (basta pensar em Weininger) eu vejo uma ironia semelhante, e apenas uma maneira diferente de ela se manifestar em um modo de escrever tão sutilmente reservado como é o de Dilthey. Em toda escrita de um grande ensaísta podemos encontrar esta mesma ironia, ainda que em uma forma sempre diferente. Os místicos da Idade Média são os únicos desprovidos de íntima ironia – mas eu não preciso lhe explicar por que, não é mesmo?

Portanto, a crítica, o ensaio fala quase sempre de quadros, livros e idéias. Qual é sua relação com o que é representado? Costuma-se dizer: o crítico deveria falar a verdade sobre as coisas, mas o poeta não está comprometido com nenhuma verdade em relação a sua matéria. Não queremos fazer aqui a pergunta de Pilatos, nem investigar se o poeta também

não está obrigado a uma veracidade íntima, e se a verdade de qualquer crítica não pode ser maior ou mais forte que esta. Não, pois eu de fato vejo aqui uma diferença, mas esta é também aqui só em seu pólo abstrato completamente pura, precisa e sem transição. Quando escrevi a Kassner, eu já o mencionei a ele: o ensaio fala sempre de algo já formado, ou ao menos de algo que já existiu; é, portanto, próprio de sua essência não retirar coisas novas de um nada vazio, e sim apenas reordenar aquelas que já foram vivas alguma vez. E porque ele apenas as reordena, em vez de formar algo novo do informe, ele está também comprometido com elas, tem sempre de dizer “a verdade” sobre elas, encontrar expressões para sua essência. Talvez se possa formular a diferença da maneira mais breve da seguinte maneira: a literatura retira da vida (e da arte) os seus motivos, para o ensaio a arte (e a vida) serve como modelo. Talvez com isso a diferença já esteja definida: o paradoxo do ensaio é quase o mesmo que o do retrato. Você certamente pode ver o motivo? 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. Examine um pouco este problema da semelhança, cuja tola e superficial menção não pode senão fazer desesperar os verdadeiros artistas. Você se vê diante de um retrato de Velázquez e diz: “Como é parecido”, e com isso sente que disse realmente algo a respeito do quadro. Semelhante? A quem? A ninguém, é claro. Afinal, você não tem a menor idéia de quem ele representa, e talvez nem possa vir a sabê-lo; e, mesmo que assim fosse, isso mal pode interessá-lo. Mas você sente: ele é semelhante. 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. Apenas por vermos pintores travarem diante dos homens duras lutas por este ideal de expressão, e porque a aparência e as palavras de ordem desta luta não podem ser senão os de uma luta pela semelhança, é que damos tal nome a esta sugestão de vida, embora não haja ninguém no mundo a quem o retrato possa assemelhar-se. Pois mesmo que conheçamos a pessoa representada, a cujo retrato se possa chamar “semelhante” ou “dessemelhante” – não seria uma abstração afirmar de uma expressão ou de um momento arbitrário qualquer: esta é sua essência? E mesmo que conheçamos milhares destes momentos e expressões, que sabemos nós da parte incomensuravelmente grande de sua vida em que não a vimos, das luzes interiores dos conhecidos e dos reflexos que eles lançam sobre os outros? Veja, é mais ou menos assim que eu imagino “a verdade” dos ensaios. Também aqui se trata de uma luta pela verdade, pela encarnação da vida, que alguém deduziu de uma pessoa, uma época, uma forma, mas depende apenas da intensidade do trabalho e da visão se receberemos do que está escrito uma sugestão desta vida em particular. Pois esta é a grande diferença: a literatura nos dá a ilusão de vida daquele que ela representa, em parte alguma se pode pensar em alguém por quem o representado possa ser medido. O herói do ensaio já viveu em alguma época, sua vida tem de ser representada assim, mas essa vida está justamente tão dentro da obra como tudo na poesia. Todos esses pressupostos da eficácia e da validade daquilo que ele observa, o ensaio os cria por si mesmo. Assim, não é possível que dois ensaios se contradigam um ao outro: pois cada um deles cria um outro mundo e mesmo quando, a fim de alcançar uma maior generalidade, ultrapassa-lhe os limites, ele permanece em tom, cor, ênfase, sempre no mundo criado, e portanto o abandona apenas em um sentido impróprio da palavra. Também não é verdade que haja aqui uma medida objetiva, externa da vivacidade e da

verdade, que possamos medir como o Goethe “verdadeiro” a verdade dos Goethes de Grimm, Dilthey ou Schlegel. Não é verdade, pois muitos Goethes – diferentes um do outro, e profundamente diferentes do nosso – já despertam em nós a crença segura da vida, e, decepcionados, reconhecemos nosso próprio rosto em outros, cujo débil alento não lhes puderam insuflar uma força vital autônoma. 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.

A ilusão da verdade! Não se esqueça quão difícil e lentamente a literatura abandonou este ideal – não foi há tanto tempo assim –, e é muito discutível que seu desaparecimento tenha sido de fato apenas útil. É muito discutível se é permitido ao homem querer o que ele pode alcançar, se lhe é permitido ir ao encontro de seu objetivo por caminhos simples e retos. Pense na épica cavaleiresca da Idade Média, nas tragédias gregas, em Giotto, e você saberá o que eu quero dizer com isso. Aqui não se trata da verdade comum, da verdade do naturalismo, que seria melhor chamar cotidianidade e trivialidade, e sim da verdade do mito, cuja força mantém vivos antiqüíssimos contos e lendas ao longo de milênios. Os verdadeiros poetas dos mitos buscavam tão-somente o verdadeiro sentido de seus temas, cuja verdade pragmática eles não podiam nem queriam abalar. Eles tinham tais mitos por sagrados e misteriosos hieróglifos e consideravam ser sua missão decifrá-los, mas você não vê que cada mundo pode ter sua própria mitologia? Já Friedrich Schlegel dizia que não eram Hermann e Wotan os deuses nacionais dos alemães, e sim a ciência e a arte. É certo que isso não é verdadeiro para a totalidade da vida dos alemães, mas designa do modo mais certo uma parte da vida daquele povo e daquele tempo, e justamente daquela parte da qual estamos agora falando continuamente. Também esta vida tem suas idades de ouro e seus paraísos perdidos; encontramos nela vidas ricas e cheias de aventuras maravilhosas e não faltam também castigos por obscuros pecados, heróis solares emergem e travam suas duras contendas com os poderes das trevas; aqui também as astuciosas palavras dos sábios feiticeiros, os sedutores cantos das sereias levam os fracos à perdição; aqui também há pecado original e redenção. Todas as lutas da vida estão presentes aqui – tudo como na outra vida, somente a matéria é diversa.

Exigimos dos poetas e dos críticos que nos dêem símbolos da vida e imprimam a forma de nossas perguntas nos mitos e lendas que ainda vivem. Não é mesmo uma fina e comovente ironia que, quando um grande crítico projeta em sonhos nosso anelo num quadro dos primeiros florentinos ou num torso grego, e colhe neles algo que de outra maneira teríamos buscado em vão onde quer que fosse, ele fale em novos resultados da pesquisa científica, de novos métodos e novos fatos? Fatos sempre há e sempre tudo está contido neles, mas cada época precisa de outros gregos, de uma outra Idade Média e uma outra Renascença. Cada época criará para si aqueles de que necessita e apenas os que a sucedem imediatamente pensam que os sonhos dos pais tenham sido mentiras que precisam ser combatidas com suas novas e próprias “verdades”. Mas a história dos efeitos da literatura também transcorre da mesma maneira, e também na crítica a sobrevivência dos sonhos dos avós mal é tocada pelos que hoje vivem, nem a dos que morreram mais cedo. Assim, as diferentes “concepções” de Renascença podem conviver pacificamente, do mesmo modo que uma nova Fedra, ou um Siegfried ou um Tristão de um novo poeta sempre deixa intocados os de seus antecessores.

Claro que há uma ciência da arte e é preciso que haja. E são justamente os maiores representantes do ensaio os que menos podem renunciar a ela: o que eles criam tem de ser

também ciência, mesmo quando sua visão da vida alguma vez ultrapassar o âmbito da ciência. Muitas vezes o seu livre vôo é tolhido pelos fatos intocáveis da seca matéria, muitas vezes ela perde todo o valor científico simplesmente por ser uma visão e está lá antes dos fatos, que ela, por esse motivo, maneja livremente segundo seu próprio arbítrio. A forma do ensaio até agora ainda não deixou totalmente atrás de si o caminho da autonomia que sua irmã, a literatura, já há muito tempo percorreu até o fim: o caminho da evolução a partir de uma unidade primitiva, indiferenciada, entre ciência, moral e arte. Mas o começo deste caminho foi poderoso, tão grande que o desenvolvimento posterior nunca o alcançou inteiramente, pôde no máximo se aproximar dele algumas vezes. Obviamente, é Platão que eu tenho em mente, o maior ensaísta que já viveu e escreveu, que arrancou tudo da vida que se desenrolava diante de seus olhos e, por isso, não precisou de nenhum instrumento de mediação, que podia vincular suas perguntas, as mais profundas que já foram feitas, à vida viva. O maior mestre desta forma foi também o mais feliz de todos os criadores: o ser humano, cuja essência e destino eram a essência e o destino paradigmáticos de sua forma, vivia em sua vizinhança imediata. Talvez tenham-se tornado paradigmáticos não apenas graças à sua maravilhosa configuração, talvez o tivessem sido até mesmo nas anotações mais secas – tão forte era aqui a coincidência entre esta vida e esta forma. Mas Platão encontrou Sócrates e pôde configurar seu mito, utilizar seu destino como veículo para suas perguntas à vida sobre o destino. A vida de Sócrates, porém, é a típica para a forma do ensaio, tão típica, como quase nenhuma outra vida pode ser para qualquer gênero literário, com exceção da tragédia de Édipo. Sócrates viveu sempre nas questões últimas, qualquer outra realidade viva era tão pouco vívida para ele quanto suas perguntas para os homens comuns. Os conceitos nos quais acomodava a vida inteira, ele os viveu até o fim com a energia vital mais imediata; tudo o mais era tão-somente alegoria desta única realidade verdadeira, e somente tinha validade como meio de expressão de tais vivências. O anelo mais profundo, mais oculto, ressoa nesta vida cheia das lutas mais violentas, mas o anelo é tão-somente o anelo, e a forma sob a qual ele aparece, a tentativa de conceituar a essência do anelo e de fixá-la conceitualmente; as lutas, porém, são apenas um duelo de palavras, travado para delimitar mais precisamente alguns conceitos. Mas o anelo preenche a vida inteira e as lutas são sempre literalmente de vida ou morte. Apesar de tudo, não é o anelo que parece preencher a vida, e nem a vida nem a morte podem expressar o essencial na vida e essas lutas de vida ou morte. Se isso fosse possível, a morte de Sócrates seria um martírio ou uma tragédia, seria, portanto, representável épica ou dramaticamente, e Platão sabia exatamente **por que** tinha queimado as tragédias que escrevera na juventude. Pois a vida trágica é coroada apenas pelo seu final, apenas o seu final confere significado, sentido e forma a tudo, mas justamente aqui o final é sempre arbitrário e irônico: em cada um dos diálogos – e em toda a vida de Sócrates. Uma pergunta é formulada e tão aprofundada que acaba por tornar-se a pergunta de todas as perguntas, mas então tudo fica aberto: de fora, da realidade que não tem relação alguma com a pergunta nem com o que, como possibilidade de uma resposta, trará uma nova pergunta, vem algo que interrompe tudo. Esta interrupção não é nenhum final, pois ela não vem do interior, mas é, no entanto, o final mais profundo, pois a partir do interior seria impossível finalizar. Para Sócrates, cada acontecimento era apenas uma oportunidade de ver conceitos com mais clareza, sua defesa diante dos juízes consistiu em conduzir *ad absurdum* alguns fracos lógicos – e sua morte? A morte não conta aqui, ela não pode ser apreendida com conceitos e interrompe o grande diálogo, a única realidade verdadeira, e de maneira tão brutal e tão puramente a partir da exterioridade quanto aqueles rudes educadores interromperam a conversa com Lísias. Não há como

observar uma tal interrupção a não ser humoristicamente, afinal, ela tem tão pouca relação com aquilo que interrompe. Mas ela também é um profundo símbolo da vida – e por isso ainda mais profundamente humorística – de modo que o essencial sempre é interrompido por algo desse tipo, e de maneira semelhante.

Os gregos sentiam cada uma das formas de que dispunham como uma realidade, como algo de vivo, não como uma abstração. Por isso, já Alcebiades pôde ver claramente (o que Nietzsche viria novamente a enfatizar muitos séculos depois) que Sócrates era uma nova espécie de homem, profundamente diferente em sua essência dificilmente apreensível de todos os gregos que viveram antes dele. Mas Sócrates também formulou – no mesmo grande diálogo – o eterno ideal dos homens de sua espécie, algo que jamais será compreendido nem pelos de ininterrupto sentir humano nem pelos profundamente poéticos em sua essência: que o mesmo homem deveria escrever as tragédias e as comédias, que o trágico e o cômico dependem totalmente do ponto de vista adotado. O crítico deu voz aqui ao seu mais profundo sentimento da vida: a prioridade do ponto de vista, do conceito em relação ao sentimento; ele formulou o pensamento mais profundamente anti-grego.

Você vê: o próprio Platão foi um “crítico”, mesmo que esta crítica fosse para ele tão-somente um pretexto e um meio de expressão irônico. Para os críticos de épocas posteriores, isto se tornou o conteúdo de seus escritos, eles falavam apenas de literatura e arte e não encontraram nenhum Sócrates cujo destino lhes pudesse servir de trampolim para as coisas últimas. Mas já Sócrates tinha condenado esses críticos. “Pois a mim parece – disse ele a Protágoras – que fazer de um poema o assunto da conversação tem demasiada semelhança com os banquetes das pessoas incultas e vulgares... Assim, conversações como a de agora, da qual participam homens como a maioria de nós se gaba de ser, não precisam de nenhuma voz estranha e de nenhum poeta...”.

Seja dito para nossa felicidade: o ensaio moderno, afinal, não fala de livros e poetas – mas esta salvação o torna ainda mais problemático. Ele se coloca em uma altura demasiada, sua visada abrange e articula coisas demais, o que o impede de ser a representação e a explicação de uma obra; cada ensaio escreve com letras invisíveis ao lado de seu título as palavras: por ocasião de... Ele se tornou, portanto, rico e independente demais para ser um abnegado servidor, mas também intelectual e multiforme demais para obter de si mesmo uma forma. Não se terá tornado também ainda mais problemático e ainda mais distanciado do valor da vida do que se dissertasse fielmente sobre livros?

Uma vez que algo se tornou problemático – e esta forma de pensar, sua representação, não se tornou, pois sempre o foi –, a salvação não pode vir senão da mais extrema intensificação da problematicidade, de um radical ir até o fim em toda problemática. O ensaio moderno perdeu o fundo vital que dava a Platão e aos místicos a sua força, e também a crença ingênua no valor do livro e do que há a dizer a seu respeito. O que há de problemático na situação se exacerbou até se tornar quase que uma inevitável frivolidade no pensamento e na expressão – e para a maioria dos críticos já se tornou uma disposição vital. Mas com isso ficou demonstrado que uma salvação se fez necessária, portanto possível, portanto real. Agora o ensaísta tem de refletir sobre si mesmo, encontrar-se e construir algo próprio com o que lhe é próprio. O ensaísta fala sobre um quadro ou um livro, mas logo o abandona – por quê? Eu acredito que seja porque a idéia deste quadro e deste livro se tenha tornado superpoderosa nele, porque por conta dela ele esqueceu completamente tudo quanto seja secundariamente concreto no quadro ou no livro, e se utiliza dele apenas como começo, como trampolim. A literatura é anterior e maior, é mais e mais importante que todas as obras literárias: esta é a antiga disposição vital dos críticos da

literatura, apenas que só em nossa época ela pôde se tornar consciente. O crítico foi enviado ao mundo para, falando, trazer à luz com clareza e proclamar esta aprioridade sobre o grande e o pequeno, para então julgar, com as medidas de valor aqui descobertas e conquistadas, cada uma das manifestações particulares. A idéia está ali antes de todas as suas manifestações, ela é em si um valor anímico, um motor do mundo e um configurador da vida: por isso uma tal crítica sempre falará da vida mais viva. A idéia é a medida de todo ente: por isso também o crítico, que “por ocasião de” revela a idéia de algo criado, escreverá a única crítica verdadeira e profunda: apenas o que é grande, o que é verdadeiro pode viver na vizinhança da idéia. Quando esta palavra mágica é pronunciada, tudo o que é podre, pequeno e imperfeito desaba e perde sua sabedoria usurpada, o ser de que falsamente se arroga. Não é necessário “criticá-lo”: a atmosfera da idéia basta para julgá-lo.

No entanto, é só aqui que a possibilidade de existência do ensaísta torna-se problemática até suas raízes mais profundas: apenas pela força julgadora da idéia contemplada ele se salva do relativo e do não-essencial – mas quem lhe dá esse direito de julgamento? Seria quase justo dizer: ele o toma para si; de si mesmo ele cria seus valores judicativos. Mas nada está separado do justo por abismos mais profundos que o seu “quase”, esta categoria míope de um conhecimento frugal e auto-satisfeito. Pois, de fato, é no ensaísta mesmo que se criam seus parâmetros de julgamento, mas não é ele próprio quem os desperta para a vida e para a ação: é o grande determinador de valores, o que sempre está por vir, o que ainda não chegou, o único chamado a julgar quem os inspira nele. O ensaísta é um Schopenhauer que escreve os *Parerga* à espera do advento de seu *Mundo como vontade e representação*; ele é um Batista que parte a pregar no deserto sobre alguém que há de vir, sobre alguém cujas sandálias ele não é digno de desatar. E se esse alguém não vem – ele não fica desprovido de justificação? E se esse alguém aparece – ele não se torna supérfluo? Ele não se tornou, por conta dessa sua tentativa de justificação, totalmente problemático? Ele é o tipo puro do precursor, e parece muito discutível que alguém desse tipo, contando apenas consigo próprio, e, portanto, independente do destino de seu anúncio, possa reivindicar um valor e uma vigência. Sua firme resistência diante dos que negam sua plena realização no grande sistema redentor é algo bastante fácil: todo verdadeiro anelo vence quase sempre brincando aqueles que indolentemente permanecem atolados no dado bruto dos fatos e das vivências; a existência do anelo basta para decidir essa vitória. Pois ele desmascara tudo o que é aparentemente positivo e imediato, revela-o como pequeno anelo e conclusão barata, aponta para a medida e a ordem às quais aspiram mesmo aqueles que lhe negam covarde e vaidosamente o ser apenas **porque** lhes parece inatingível. Com tranquilidade e orgulho, o ensaio pode confrontar seu caráter fragmentário às pequenas perfeições da exatidão científica e da frescura impressionista, mas sua realização mais pura, sua consecução mais forte tornam-se inermes quando chega a grande estética. Pois então cada uma de suas configurações é apenas uma aplicação da medida que se tornou finalmente inapelável; ele mesmo é tão-somente algo de provisório e ocasional, seus resultados já não podem mais se justificar puramente a partir de si mesmos diante da possibilidade de um sistema. Aqui o ensaio parece ser em verdade e totalmente apenas um precursor, e não se poderia encontrar para ele nenhum valor autônomo. Mas este anelo por valor e forma, por medida e ordem e objetivo não tem apenas um fim a ser alcançado, depois do qual seria abolido e se tornaria uma tautologia arrogante. Todo fim de verdade é um verdadeiro fim: o fim de um caminho, e se caminho e fim não são de fato nenhuma unidade e não podem ser ordenados lado a lado como iguais, eles têm, no entanto, uma coexistência: o fim é impensável e irrealizável sem o sempre renovado transcurso do

caminho, ele não é uma permanência, e sim uma chegada, não um repouso, e sim uma escalada. Assim, o ensaio parece justificar-se como um meio necessário para o objetivo final, como o penúltimo degrau desta hierarquia. Esse é, porém, apenas o valor de seu labor, o fato de sua existência tem ainda um outro valor, mais autônomo. Pois aquele anelo se realizaria no sistema de valores encontrado, e portanto seria abolido, mas ele não é tão-somente algo que espera por uma realização, e sim um fato anímico de valor e existência próprios: uma tomada de posição original e profunda diante do todo da vida, uma categoria definitiva e não mais passível de ser abolida das possibilidades de vivência. Ele não carece, portanto, tão-somente de uma realização que afinal o abolisse, e sim também de uma configuração que o redima e salve como valor eterno, a ele – à sua própria e desde já indivisível essencialidade. O ensaio traz esta configuração. Pense naquele exemplo dos *Parerga*. Não é uma diferença meramente cronológica o fato de estarem antes ou depois do sistema: essa diferença histórico-cronológica é apenas um símbolo da distinção de suas espécies. Os *Parerga* antes do sistema criam por si mesmos seus pressupostos, criam o mundo inteiro a partir do anelo pelo sistema a fim de – aparentemente – dar forma a um exemplo, a uma alusão; eles contêm, imanente e impronunciável, o sistema e seu emaranhamento com a vida viva. Eles estarão, portanto, sempre antes do sistema; mesmo que aquele já estivesse realizado, nenhum deles seria uma aplicação, e sim sempre uma nova criação, um tornar-se vivo na vivência real. Esta “aplicação” cria tanto o judicante quanto o julgado, ela circunda um mundo inteiro, a fim de elevar ao eterno, justamente em sua unicidade, aquilo que foi uma vez existente. O ensaio é um julgamento, mas o essencial nele não é (como no sistema) o veredicto e a distinção de valores, e sim o processo de julgar.

Somente agora podemos escrever as palavras iniciais: o ensaio é um gênero artístico, uma configuração própria e total de uma vida própria, completa. Só agora não soaria contraditório, ambíguo e algo como uma perplexidade chamá-lo obra de arte e, no entanto, sublinhar continuamente aquilo que o distingue da arte: ele se posiciona diante da vida com os mesmos gestos da obra de arte, mas apenas os gestos; a soberania desta tomada de posição pode ser a mesma, mas, para além disso, não há entre eles nenhum contato.

Só dessa possibilidade do ensaio eu queria falar a você aqui, da essência e da forma desses “poemas intelectuais”, como o velho Schlegel chamou aos de Hemsterhuis. Se a auto-reflexão do ensaísta, que está em curso há muito tempo, trouxe ou poderá trazer uma consumação: não é aqui o lugar de colocar tal questão ou julgá-la. Aqui se tratava apenas da possibilidade, apenas da pergunta sobre se o caminho que este livro tenta trilhar é realmente um caminho, não sobre quem já o trilhou e como o fez. E menos ainda: o quanto este livro avançou nele: sua crítica está, completa e em toda sua agudeza, na visão da qual ele se originou.

Florença, outubro de 1910