

A prosificação da cultura e o ensaio criativo do século XX: questões sobre um gênero literário / *The Prosification of Culture and the Creative Essay of the Twentieth Century: Questions on a Literary Genre*

Adriana Iozzi-Klein*
Doris Nátia Cavallari**

RESUMO:

Este artigo propõe um diálogo entre as teorias sobre o ensaio, gênero híbrido e proteiforme que suscita variadas discussões e tentativas de sistematização, com a teoria de Mikhail Bakhtin, que em seus estudos sobre a prosificação da cultura nos auxilia a compreender as significativas mudanças do gênero ensaístico ocorridas ao longo do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Ensaio; Teoria Literária; Gêneros do discurso; Prosificação; Mikhail Bakhtin

ABSTRACT:

This paper proposes a dialogue between the theories regarding the hybrid and multifaceted essay genre, which prompts much discussion and attempts to systematize it, and Mikhail Bakhtin's theory of culture prosification, which helps us understand the significant changes of the essay genre occurring during the twentieth century.

KEYWORDS: *Essay; Literary Theory; Speech Genre; Prosification; Mikhail Bakhtin.*

* Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, Brazil. CAPES, Brasília, Distrito Federal, Brasil; adriozzi@usp.br

** Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, Brazil; dorisn@usp.br

O destino da literatura no seu conjunto é também o destino do gênero ensaístico, o qual, dentre todos os gêneros literários, é aquele em que existe a tendência a exprimir o máximo de autorreflexão, de consciência histórica e técnica e de inclinação à polêmica e ao projeto¹.

Alfonso Berardinelli

Forma mista por definição, que se coloca entre a pesquisa objetiva e a criatividade, o ensaio parece gênero literário destinado a perpetuar-se em meio à caótica proliferação de escrituras da atualidade. Como gênero, no entanto, o ensaio, citando as palavras do estudioso italiano Alfonso Berardinelli, uma das vozes mais expressivas nos estudos atuais sobre o tema, “talvez seja o mais mutável e o mais inapreensível dos gêneros, o mais exposto às influências de todos os outros gêneros, o mais passível no seu orgulho, o mais impaciente na sua irresolução” (2002, p.17)².

Definido, na maior parte das vezes, como discurso cuja forma fundamental é o inacabado, o fragmentário e o experimental, o ensaio é fruto maduro principalmente das épocas de crise e de hibridismo da escrita e pode ser considerado, de fato, um gênero literário fundamental, capaz de oferecer a descrição dos contextos históricos e sociais dos quais se alimentam os gêneros literários considerados maiores.

Tendo passado incólume pelas mudanças que abalaram as estruturas dos outros gêneros ao longo do século XX, século marcadamente crítico e autorreflexivo no que tange a produção narrativa, em grande parte caracterizada por fórmulas estilísticas que evidenciam uma circularidade entre produção teórica e ficcional, o ensaio parece gozar de uma durável vitalidade, sem sofrer os reveses dos gêneros considerados indefinidos ou intermediários, atualmente em crise, visto que parecem ter esgotado suas possibilidades criativas e artisticamente renovadoras.

Considerando tal premissa e com o intuito de contribuir para um debate sempre aberto, o nosso objetivo é propor aqui uma discussão entre as teorias do ensaio em diálogo com a visão bakhtiniana sobre o processo de prosificação da cultura letrada. O crítico russo toma como exemplo maior da prosa a forma romanesca que possibilita a renovação da prosa, pela inserção de diferentes estilos de escrita, tal qual observamos com o ensaio.

¹ Texto original: “Il destino della letteratura è nel suo insieme anche il destino della saggistica: il quale, fra tutti i generi letterari, è quello in cui tende a esprimersi il massimo di autoriflessione, di consapevolezza storica e tecnica, di volontà polemica e progettuale”.

² Texto original: “il saggio, forse il più mutevole e inafferrabile dei generi. Il più esposto alle influenze di ogni altro genere, il più passivo nel suo orgoglio, il più impaziente nella sua irresolutezza.”

Desde que foi cunhado por Montaigne como método reflexivo subjacente a um tipo de texto que comporta uma íntima conexão entre o modo com que o autor observa a realidade e o modo com que a traduz em palavras, mais do que como forma adotada ou categoria literária, o ensaio vem sendo praticado pela maioria dos grandes escritores, em incontáveis obras canônicas e memoráveis, como nota Berardinelli:

Qual leitor ou estudioso poderia negar que o *Príncipe* de Maquiavel, os *Ensaio*s de Montaigne, o *Dicionário filosófico* de Voltaire, as *Operette morali* de Leopardi, a *Gaia Ciência* de Nietzsche ou *As pedras de Veneza* de Ruskin sejam obras primas da literatura ocidental? Todos sabem que Francesco De Sanctis, um crítico literário, é, junto com Manzoni, Leopardi e Verga, um dos maiores escritores do século XIX na Itália. E o que seria da literatura europeia, russa e americana do mesmo período sem grandes ensaístas como Tocqueville, Herzan, Sainte-Beuve, Kierkegaard, Emerson, Thoreau, Marx, Burckhardt? A formação da “esfera pública” burguesa, sem a qual os modernos estados liberal-democráticos não seriam concebíveis, recebeu da atividade ensaística e da publicística militante o seu maior incremento (2002, p.9-10)³.

No que se refere a sua ampla definição conceitual, o ensaio, como dissemos, abarca múltiplas possibilidades a ponto de poder ser entendido como uma categoria do pensamento, um “modo” de relacionar-se com a realidade. Trata-se de um gênero que se coloca entre o não-ficcional e o ficcional e que não se submete a uma forma fixa, de modo a configurar-se como um fenômeno complexo, dinâmico e variado, cuja discussão demandaria um aprofundamento e um espaço muito maiores do que dispomos neste momento. Assim sendo, seria oportuno delimitar o âmbito de análise da forma ensaística que nos interessa, ou seja, aquele em que o ensaio cria um espaço híbrido entre o poético e o referencial, por meio de uma forma fragmentária que remete a um universo de representações de caráter subjetivo, criativo e estético.

Quando se pensa no ensaio como gênero híbrido que transita entre o texto científico e o artístico, torna-se inevitável a referência a G. Lukács, que em seu célebre escrito *A alma*

³ “Quale lettore o studioso potrebbe negare che *Il Principe* di Machiavelli, i *Saggi* di Montaigne, il *Dizionario filosofico* di Voltaire, le *Operette morali* di Leopardi, *La Gaia scienza* di Nietzsche o *Le pietre di Venezia* di Ruskin siano dei capolavori della letteratura occidentale? Tutti sanno che Francesco De Sanctis, un critico letterario, è con Manzoni, Leopardi e Verga, uno dei massimi scrittori dell’Ottocento italiano. E che cosa sarebbe la letteratura europea, russa e americana dello stesso periodo senza i grandi saggisti come Tocqueville, Herzan, Sainte-Beuve, Kierkegaard, Emerson, Thoreau, Marx, Burckhardt? La formazione della “sfera pubblica” borghese, senza la quale i moderni stati liberal democratici non sarebbero concepibili, ha ricevuto dall’attività saggistica e dalla pubblicistica militante il suo maggiore incremento”.

e as formas (de 1910) reconhece, pela primeira vez, o valor categorial e artístico do ensaio. Lukács, embora não despreze a característica primordial de texto crítico e científico, atribui ao ensaio um valor de obra de arte, analisando-o como uma forma determinada e distinta das outras formas de arte. O ensaísta seria, portanto, aquele capaz de tornar único um tema tratado graças à forma usada e à percepção original com a qual ele apresenta e ilumina sua reflexão.

Na visão de Lukács, o ensaio seria uma forma de arte distinta da poética, que estabelece com a realidade uma relação completamente diferente, pois os ensaístas superam o dado objetivo, o particular, e trabalham por meio de categorias e abstrações. Trata-se, para ele, de um tipo de escrita que não se limita à representação por meio de imagens, mas que se utiliza delas para chegar a um significado mais profundo, estabelecendo relações novas, pontos de vista únicos e personalíssimos, que conferem uma dimensão reflexiva e especulativa ao assunto tratado. Nessa intersecção entre ficção-reflexão, o ensaio traria elementos sobre o pensamento do autor que possibilitariam à crítica o aprofundamento da avaliação sobre o próprio autor.

Embora a maior parte dos estudiosos concorde sobre o caráter híbrido, aberto e assistemático do ensaio, há controvérsias sobre seu aspecto literário. Theodor Adorno, em seu texto *O ensaio como forma* (1954), combate as ideias de Lukács e dissocia o gênero da forma artística, embora saliente que a arte é a matéria primordial da reflexão ensaística. O ensaio, para o crítico,

se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. (ADORNO, 2003, p.18)

Adorno reconhece o ensaio como uma forma particular da avaliação crítica que tem como características a liberdade de espírito e certa autonomia formal para expressar pontos de vista sobre as formações culturais. Assim sendo, para ele o ensaio não tem a pretensão de totalidade, pois “diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde não resta mais nada a dizer” (ADORNO, 2003, p.17). Em sua análise, Adorno contrapõe o ensaio aos princípios cartesianos de ordenação conceitual, sistematização, indução e conclusão, afirmando que no “ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e

distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas” (ADORNO, 2003, p.34).

Na visão de Adorno, o ensaio leva desde o início a pensar o objeto na sua pluridimensionalidade peculiar. O campo de ação do ensaísta é o texto com o qual ele trabalha, inicialmente dentro de um âmbito autorreferencial e fechado, que aos poucos vai ampliando-se e multiplicando-se de maneira sugestiva e experimental, de forma que o objeto de análise é observado a partir de diferentes ângulos e traduzido em palavras a partir de uma visão peculiar. Para Adorno:

O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, liberar as forças aí latentes (2003, p.44).

Assim, no gesto ensaístico preside uma “intenção tateante” que se conjuga com a consciência da falibilidade, da transitoriedade. Nesse sentido, o ensaio para Adorno opõe-se, com um método “tateante” e contraditório, ao pensamento discursivo e sistemático, que acredita poder esgotar seu objeto e abarcá-lo em sua totalidade fechada. Como o fragmento, gênero discursivo aberto e inacabado por excelência, que requer do ouvinte-leitor a construção dos sentidos possíveis e, quase sempre, inesgotáveis, o ensaio revela em seu modo de exposição um duplo movimento de abertura e de fechamento: é aberto por refletir a não-identidade entre o pensamento e o objeto e é fechado por constituir um trabalho com a composição, isto é, com a expressão de seu conteúdo.

Desse modo, embora discorde do caráter artístico do ensaio proposto por Lukács, Adorno concorda que o texto ensaístico une a subjetividade à capacidade racional e crítica, de modo que, embora reflexivo, pode apresentar certa criatividade por ser uma forma fragmentária e descontínua e, portanto, aberta a novas formas de construção textual. Entretanto, a visão do crítico sobre a característica aberta e fechada do ensaio o impede de avaliar profundamente as mudanças no “tom” do gênero e suas potencialidades como matéria artística.

A natureza informativa, descritiva, expositiva e reflexiva do ensaio nos remete mais uma vez à obra de Montaigne, referência imprescindível para os estudos deste gênero.

Todavia, Montaigne, como já vimos, não utiliza o termo *Essais* para conceituar uma nova categoria literária, mas para apontar o método reflexivo de seus escritos. Com essa obra, ele conferiu à forma ensaística o caráter de intimidade e familiaridade, fornecendo-lhe a forma decisiva de exposição das próprias opiniões, de maneira não ortodoxa e imbuída de sua visão subjetiva dos fatos, inclusive, os cotidianos.

Para a estudiosa Maria Ferrecchia, o ensaio, tal como concebido por Montaigne, possui afinidades com o fragmento e o diálogo, contudo o caráter dialógico dos *Essais* decorre do processo autorreflexivo de um eu que, refletindo sobre si mesmo, opera um trabalho de perspectivação de sua identidade. Assim sendo, o diálogo de Montaigne é uma conversa consigo, um monólogo, no qual não se observa a presença de interlocutores imaginários, o que confirma as condições de sinceridade e verdade tão fundamentais para ele.

Embora Montaigne não pressuponha um diálogo ou um leitor imediato e escreva suas reflexões como um monólogo, sabemos que “as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios” (BAKHTIN & VOLOCHINOV, 1992, p.41). Desse modo, seu texto apresenta uma seleção pessoal de conceitos que exprimem as “ideias e atitudes contraditórias da própria cultura” (GODOY, & WATT, 2006, p.69), munindo tal prosa de caráter pluridiscursivo, característica fundadora de um gênero artístico-prosaico que, assim como ocorre com o romance, é dotado “de uma história verbo-ideológica rica e intensa... [e se apresenta] como um microcosmo organizado que reflete não só o plurilinguismo nacional, mas também [o] europeu” (BAKHTIN, 1990, p.101).

O caráter plural da linguagem ensaística de Montaigne expressa-se, como observa A. Berardinelli, por meio da sinceridade, do ponto de vista subjetivo, da percepção do dado ocasional e da singularidade concreta, do diletantismo e da falta de especialização, da elaboração de teorias, da agudeza intelectual e dialética, que exclui o espírito sistemático. Logo, é pela construção livre da palavra que abarca diferentes entoações da linguagem prosística que o gênero ensaístico toma forma. Para Berardinelli esse gênero “se apresenta como destino” tanto na obra de Montaigne como na de Kierkegaard, os “inventores e fundadores de um gênero”, pois a ele dedicam-se completamente, transformando-o em uma forma “sugestiva e inconfundível”, “multiforme e mutável”. Segundo Berardinelli, Montaigne escreve o que lhe vem à mente e “faz da própria ignorância e da própria falta de talento especiais o ponto de partida e o de chegada... fazendo de si mesmo o próprio e único

herói e a única e própria verdade” (2000, p.19)⁴. Kierkegaard, por sua vez, “obcecado pelo absoluto e pelo concreto”, ainda nas palavras do crítico italiano, tenta provocar um efeito de verdade à instabilidade da existência. Lembramos, porém, que ambos partem da “palavra semi-alheia” e “socialmente tensa” (BAKHTIN,1990a, p.100), para dotá-la de entoação e intenção e torná-la familiar “com sua orientação semântica e expressiva” (BAKHTIN,1990a, p.100).

Berardinelli considera que na produção ensaísta de Montaigne, e também naquela de Kierkegaard, reside a alma de um gênero que frutifica na contemporaneidade. De fato, no século XX, o ensaio acabou por constituir uma das formas de exposição crítica na qual o livre exercício da reflexão está plasmado na própria forma de construção. Nele, o procedimento crítico e o procedimento reflexivo conjugam-se, abrindo um espaço no qual sujeito e objeto se espelham, constroem-se reciprocamente numa relação dialógica e dialética. No ensaio, o entendimento e a sensibilidade caminham juntos, uma vez que a imaginação e a espontaneidade subjetiva não são excluídas do âmbito científico, mas sim incorporadas ao processo de construção do conhecimento. A componente crítica do ensaio advém de um pensamento que se reflete, que não se deixa enclausurar por conceitos e por verdades absolutas; que se move no ritmo contraditório e sinuoso próprio de sua matéria.

Ao tentar buscar uma sistematização dos conceitos que envolvem a determinação da forma do ensaio, Maria Ferrecchia (2000) chega à individualização de duas eminentes categorias visivelmente marcadas por uma componente literária: o *ensaio criativo*, em que a personalidade intelectual e artística do ensaísta converte qualquer ocasião em expressão reflexiva; e o *ensaio crítico*, no qual um tema, ou autor, é examinado dentro de um território literário que não subtrai, no entanto, a seriedade científica e intelectual do crítico. Ao individualizar essas duas categorias de ensaio, Ferrecchia conceitua formas autônomas que, segundo ela, deveriam ser reconhecidas como gênero devido ao seu caráter artístico — formas que não apenas contêm arte, mas que são também arte — em virtude da componente literária que as caracteriza.

A distinção entre as duas categorias de ensaio, embora sutil, seria representada, de acordo com a estudiosa, pelo interesse que as concebe (uma experiência pessoal, um dado cultural, uma obra de arte), mas é a forma, ou seja, a maneira de traduzir um tema ocasional

⁴ Texto original: “fa della propria ignoranza e della propria mancanza di talenti speciali il suo punto di partenza e di arrivo... facendo di se stesso il proprio solo eroe e la sola verità.

em imagens, metáforas, sequências associativas e descritivas, por meio de uma escrita que representa o estilo pessoal e único de seu autor, que os coloca num mesmo patamar (FERRECCHIA, 2000, p.52). Seria, portanto, muito difícil, no caso de alguns escritores, diferenciar o crítico do artista. Mas, para Ferrecchia, o importante é ter em mente que o ensaio chega sempre a um resultado muito peculiar e original, no qual até os objetos mais corriqueiros e cotidianos podem ser transpostos para um nível literário, propondo-se ao leitor

como um encontro extraordinário, ou porque cristalizados no dado cultural, ou porque renovados em razão das ekphrasis e metáforas, e, nos casos mais felizes, graças à conjunção de dado estético e sugestão poética, nem sempre fácil de se realizar, dentro da estrutura cultural e biográfica do ensaísta (2000, p.52)⁵.

Assim, o ensaio como fenômeno proteiforme consegue fazer convergir suas variadas características para um denominador comum: o da essência literária, refinada, composta de forma clássica e rica de imagens e de poesia, uma vez que, ainda segundo Ferrecchia,

O verdadeiro autor de ensaios, não importa o campo de saber que eleja como matéria ensaística, no rigor intelectual que lhe é peculiar, chega sempre a um resultado literário: não existe ensaísmo na ausência de uma autêntica vocação à escritura e de senso de responsabilidade ligado à palavra e ao seu valor mais profundo. (2000, p.100)⁶.

Vemos que o conceito de gênero para Ferrecchia não é condicionado por regras enclausurantes, sendo considerado um “espaço indicativo de tipologias”, no qual se enquadram formas afins e similares, interpretadas à luz da singularidade do artista e da época à qual ele pertence. Como ela mesma aponta, vários estudiosos contemporâneos entreveem no ensaio uma forte literariedade, próxima da tradição fundada por Montaigne, independentemente do fato de tratar-se de uma forma ensaística estritamente científica e acadêmica ou mais idiossincrática.

⁵ Texto original: “come un incontro straordinario, o perché cristallizzati nel dato culturale o perché rinnovati a ragione di ekphrasis e metafore, e nei casi più felici, grazie alla congiunzione di dato estetico e suggestione poetica, non sempre facile da realizzarsi, all'interno della compagine culturale e biografica del saggista.”

⁶ Texto original: “Il vero autore di saggi, qualunque luogo del sapere scelga di *saggiare*, nel rigore intellettuale che gli è proprio, giunge sempre lì dove ha sede la letteratura; non c'è saggismo in assenza di un'autentica vocazione alla scrittura e del senso di responsabilità legato alla parola e al suo valore profondo.”

Discorrendo sobre o ensaio criativo, Ferrecchia sustenta que a componente literária que legitima como gênero tal forma está estritamente ligada à natureza profundamente culta e erudita do ensaísta e à sua qualidade de escritor. O ensaísta é visto como um intelectual sagaz e versátil, capaz de associar âmbitos disciplinares diferentes, nem sempre de sua competência; o que, se por um lado o expõe a acusações de diletantismo e anticientificismo, por outro lhe concede extrema liberdade compositiva e estilística.

Como se pode perceber, o ensaio é um gênero literário extremamente heterogêneo e tal característica se deve fundamentalmente ao comportamento inconstante do ensaísta, “visionário do pensamento e dialético da metáfora”, que faz do ensaio “o gênero da mistura e da contaminação”, como afirma Alfonso Berardinelli. Embora faça um estudo bastante original e complexo sobre o tema, também o crítico italiano reconhece a dificuldade de padronizar uma análise do ensaio e chegar a uma teoria da forma ensaística capaz de “tornar visível, por assim dizer, a existência autônoma e específica deste gênero literário ainda tão subvalorizado, tão deixado à sombra pela atividade teórica” (BERARDINELLI, 2002, p.49)⁷.

Ainda que seja extremamente complexo criar uma teoria para uma forma sinuosa como o ensaio e tentar sistematizar um gênero tão aberto e experimental, os estudos dos “gêneros do discurso” realizados por Mikhail Bakhtin, a nosso ver, nos permitem estabelecer um diálogo com as teorias do ensaio, de modo a compreender melhor essa forma literária. Para isso, contudo, é preciso salientar a visão do teórico russo sobre a diferença entre os gêneros poético e prosaico que reside na inserção do cotidiano, com sua rica gama de contaminações pluriestilísticas que possibilitam grande variedade e mobilidade discursiva da escrita em prosa. Na verdade, Bakhtin contrapõe a importância da poética no mundo clássico ao fenômeno da prosificação da cultura letrada no mundo moderno, responsável pelo surgimento dos gêneros discursivos híbridos. Contudo, como salienta Irene Machado,

longe de incentivar uma mera oposição entre prosa e poesia, como pode parecer à primeira vista, a prosaica abre a possibilidade de constituir um sistema teórico coerente com a produção cultural de um estágio significativo da civilização ocidental.

Para Mikhail Bakhtin *a prosificação da cultura letrada pode ser considerada um processo altamente transgressor, de desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável*. Trata-se da instauração de um campo de luta, da arena discursiva onde é possível se discutir ideias e

⁷Texto original: “rendere visibile l’esistenza autonoma e specifica di questo genere letterario ancora cosi misconosciuto, cosi lasciato in ombra dall’attività teorica”.

construir pontos de vista sobre o mundo, inclusive com códigos culturais emergentes (2005, p.154; grifos nossos.)

Embora o teórico russo tenha como alvo principal o estudo do romance que surge a partir dos processos de estilização e parodização dos gêneros clássicos, enfatizamos que sua teoria atenta para o texto em prosa e para as alterações discursivas que renovam e alteram os gêneros literários, “num processo altamente transgressor” que espelha as crises da cultura e induz o rompimento com os modelos canônicos, promovendo a reestruturação de formas da expressão artística. Para ele, de fato, “a tarefa artística na sua essência, é um processo de transformação sistemática de um conjunto verbal” (BAKHTIN, 1990, p.51).

Os críticos norte-americanos Gary Saul Morson e Caryl Emerson, em um importante estudo intitulado *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística* (de 1990, mas traduzido para o português em 2008), cunham o termo “prosaística”, que abrange tanto a prosa como forma literária em oposição à poética, quanto a prosa como “uma forma de pensar que pressupõe a importância do cotidiano, do comum, do ‘prosaico’” (EMERSON & MORSON, 2008, p.33). Para os estudiosos, a ideia bakhtiniana muda “o enfoque de todos os gêneros literários, tanto poéticos quanto prosísticos” (p.34). Desse modo, a visão do crítico russo abre espaço para se avaliar as novas formas de expressão em prosa, tanto artística quanto crítica, sem descartar a possibilidade de intersecção entre elas.

Na produção prosística do século XX, como já vimos, o ensaio penetra no romance e assume um papel importante de autocomentário, como forma extraliterária de interpretar e traduzir conceitualmente experiências artísticas. Por sua vez, o leitor é sempre mais solicitado a ressignificar as formas de expressão literária que inserem as vozes do cotidiano, por vezes permeadas pela reflexão crítica especializada do autor que demanda cada vez mais a participação ativa desse leitor no que se refere à compreensão das estruturas e significados profundos do texto.

Em consequência disso, na contramão da “morte do autor” aventada por Roland Barthes, muitas propostas literárias do século XX tendem a interpretar e traduzir conceitualmente experiências artísticas com voz autoral, estabelecendo um diálogo entre o fazer artístico e o objeto estético resultante, para apresentá-lo a um leitor sempre mais solicitado em sua tarefa de significação estético-literária.

Como salienta Berardinelli, no caso do romance moderno, cuja matéria e tempo da narração tendem a dissociar-se e fragmentar-se, o ensaio torna-se instrumento necessário para

a reconstrução e reinvenção dos dados elementares de uma narrativa que perde seu caráter linear e progressivo e passa a organizar-se em círculos concêntricos (2000, p.26). Assim sendo, não seria supérfluo, portanto, determo-nos por um momento no romance e ver suas zonas de cruzamento com outras formas narrativas, a fim de refletirmos sobre o ensaio.

A ideia de dissociação e fragmentação salientada por Berardinelli complementa de certo modo a afirmação de Bakhtin, para quem o romance moderno “é o único gênero por se constituir e ainda inacabado” (BAKHTIN, 1990c, p.397).

Para o crítico russo,

em cada época de evolução da linguagem literária, o tom é dado por determinados gêneros do discurso, não só os secundários (literários, publicísticos, científicos), mas também os primários (determinados tipos de diálogo oral-familiar, filosófico, etc.) (BAKHTIN, 2003a, p.268).

Esses gêneros qualificam os enunciados concretos da interação verbal. Ainda segundo suas palavras:

A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e dessa hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entoações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo (BAKHTIN, 1990a, p.133).

No século XX, a escrita romancesca torna-se cada vez mais “a expressão da consciência galileana da linguagem” (BAKHTIN, 1990a, p.164), pois assume a noção pluridiscursiva marcada pela “descentralização semântico-verbal do mundo ideológico” (BAKHTIN, 1990a, p.164), que possibilita a interpenetração de vozes e visões culturais nas formas de narrar.

Desse modo, o romance, o romance-ensaio ou ainda o ensaio criativo (tipos de discurso secundário) apresentam a assimilação de enunciados extraliterários (de tipo primário ou secundário) e promovem a elaboração de gêneros e estilos na “reconstrução e renovação mais ou menos substancial dos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2003a, p.268).

Em Formas de tempo e de cronotopo no romance (BAKHTIN, 1990b), o estudioso aborda ainda os gêneros discursivos na dimensão espaço-temporal que os caracterizam, por serem por ela determinados. A partir de sua análise, Bakhtin chega a conceitos fundamentais

de sua teoria, caso de “cronotopo”, que dialoga com “extraposição” (2003) e “exotopia” (2003), ligados à dimensão espaço-temporal da produção e da recepção da obra de arte. Logo, é a partir da definição de gêneros do discurso que Bakhtin elabora os conceitos básicos de sua teoria dialógica. Irene Machado observa que Bakhtin, pelas análises sobre o cronotopo, demonstra que

O gênero [prosaico] na teoria do dialogismo, está inserido na cultura, em relação a qual se manifesta como “memória criativa” (sic) onde estão depositados não só as grandes conquistas das civilizações, como também as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço. (MACHADO, 2005, p.159)

Logo, concluímos que o teórico avalia o gênero prosaico em sua potencialidade de renovar a cultura, por meio de um aparato discursivo em perpétua transformação. Clark e Holquist, no livro *Mikhail Bakhtin* (1984), observam que para o teórico russo um gênero “encarna uma ideia específica do que significa ser humano” (CLARK & HOLQUIST, 1998, p.293) e que sua avaliação do romance (o seu herói pessoal), “delineia uma concepção extremamente plástica e historicamente sensível dos gêneros e suas interações” (CLARK & HOLQUIST, 1998, p.294). Além disso, comentam que

Bakhtin consigna o termo “romance” (sic) a qualquer forma de expressão dentro de um dado sistema literário que revele os limites do referido sistema como inadequados, impostos ou arbitrários. Os sistemas literários são compostos de cânones e o romance é fundamentalmente anticânônico. Ele não permite o monólogo genérico. Insiste em um diálogo entre textos que um dado sistema admite como literatura e os que estão excluídos de semelhante definição. O romance é uma espécie de fora-da-lei epistemológico, um Robin Hood dos textos. Visto estarem os traços fundamentais de qualquer cultura inscritos em seus textos, não só nos literários mas também nos legais e religiosos, a “romancidade” (sic) pode operar de modo a minar a cultura oficial ou alta de qualquer sociedade (CLARK & HOLQUIST, 1998, p.294).

Os críticos reforçam a ideia de que a teoria bakhtiniana privilegia o caráter “altamente transgressor” da prosificação da cultura letrada (cf. MACHADO, 2005, p.154) e expande o conceito de romance a toda forma prosística que desafie o cânone e insira novas formas no conjunto da “vida linguístico-ideológica da nação” (BAKHTIN, 1990, p.83) para romper o contexto estilístico e monológico em que a arte havia sido encerrada. Desse modo, tanto o

romance como outras formas de prosa que dialogam com esse estilo livre e aberto encontram terreno fértil para ampliar a forma artística.

No século XX, como já tivemos oportunidade de salientar, a reflexão e a crítica invadem os territórios da criação artística e muitos escritores elegem a forma do ensaio para romper barreiras e renovar a arte, inserindo as indagações entre vida e obra, entre a experiência vivida e a representação literária ou, se preferirmos, entre as errâncias na vida e no texto.

A renovação da tessitura prosaica será proposta, especialmente, por autores que defendem a liberdade renovadora da arte que, por sua natureza criativa, está sempre à procura de novas formas de expressão, ou de novas “combinatórias” para “propor como objeto de discussão a relação de quem narra com a matéria narrada e com o leitor” (CALVINO, 2009, p.199), como afirmaria Italo Calvino, numa famosa conferência de 1967 (“Cibernética e fantasmas”, publicada posteriormente no volume *Assunto encerrado*, na tradução brasileira). Para o escritor:

A literatura escrita já surge com o peso de uma tarefa de consagração, de confirmação da ordem vigente, peso de que se liberta muito lentamente através dos milênios, tornando-se um *fato privado* que permite aos poetas e aos escritores expressar suas próprias opressões, levá-las à luz de suas consciências. A literatura chega a isso — acrescento eu — por meio de jogos combinatórios que, a certa altura, carregam-se de conteúdos pré-conscientes e lhes dão finalmente voz. É por esse caminho de liberdade aberto pela literatura que os homens adquirem espírito crítico e o transmitem à cultura e ao pensamento coletivo (CALVINO, 2009, p.213)

Calvino, um dos melhores autores italianos do século XX, consciente desse percurso, passaria gradativamente da escrita romanesca à ensaística, chegando em sua última obra à maturação da forma do romance-ensaio (*Palomar* de 1983). Assim, ao começar em sua fase madura a “transformar a dinâmica da narrativa na imobilidade da descrição, direcionando sua produção para a prosa ensaística que aparece como ponto culminante de sua pesquisa ética e formal” (IOZZI-KLEIN, 2004, p.60), Calvino aponta para as transformações dos estilos e dos gêneros prosaicos no século XX. Tais transformações, contudo, talvez careçam de um estudo mais aprofundado que procure sistematizar os caminhos da arte literária em seu processo de hibridação entre o oral e o escrito, entre a reflexão e a ficcionalidade, entre a representação da voz do *outro* e da voz do autor.

Dentre as várias discussões sobre o processo de renovação dos gêneros literários, vale, mais uma vez, atentar para os estudos de Bakhtin sobre a longa história de prosificação da cultura que nos auxilia a compreender melhor as novas formas do narrar, assim como todas as experimentações da prosa, incluindo-se entre elas o romance-ensaio e o ensaio criativo.

Morson e Emerson comentam que em épocas nas quais “os romances predominam, eles “romancizam” ou “prosificam” outros gêneros”, atuando diretamente na modificação e renovação desses gêneros (2008, p.321). Bakhtin destaca, de fato, que quando o romance é o gênero predominante da cultura, “toda literatura é então afetada por um processo de evolução, uma espécie de ‘criticismo de gêneros’” (1990c, p.399).

Assim, a prosa literária como forma predominante possibilita, além da “escalada criativa do romance” (BAKHTIN, 1990c, p.399), outras formas abertas da cultura prosificada. Dentre elas, o ensaio é aquela que conserva sua característica de gênero híbrido — reflexivo e criativo ao mesmo tempo — sendo o gênero do qual se servem praticamente todos os grandes escritores.

Essa forma prosística, de estilo tão livre e pessoal, possibilita mudanças importantes do gênero ensaístico, elevando-o a forma privilegiada da escrita literária, pois, para dizê-lo ainda com Bakhtin, “Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro, não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói ou renova tal gênero” (BAKHTIN, 2003a, p.286).

Na modernidade, como afirma Berardinelli, o gênero ensaístico está *onipresente*, apesar de estar *sempre à sombra*. Nunca foi objeto de furores destrutivos nem de verdadeiras crises de identidade e traz como marca a liberdade de expressão que o caracteriza. Liberdade é o elemento essencial para a renovação da escrita e da afirmação de qualquer gênero literário e é graças a esta via da liberdade literária que os homens, como lembra Italo Calvino, conquistam o espírito crítico para deixá-lo como legado à cultura e ao pensamento da coletividade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Trad. e Apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- BAKHTIN, M. O problema do conteúdo do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Editora da UNESP/HUCITEC, 1990, p.13-70.

_____. O discurso no romance. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Editora da UNESP/HUCITEC, 1990a, p.71-210.

_____. Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica). In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Editora da UNESP/HUCITEC, 1990b, p. 211-362.

_____. Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Editora da UNESP/HUCITEC, 1990c, p.397-428.

_____. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, M. 4. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.3-90.

_____. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra São Paulo: Martins Fontes, 2003a, 261-306.

BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV, V. N). *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 6. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1992.

BERARDINELLI, A. *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio, 2002.

CALVINO, I. Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: *Assunto encerrado*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FERRECCHIA, M. *Il saggio come forma letteraria*. Lecce: Pensa Multimedia, 2000.

GODOY, J.; WATT, I. *As consequências do letramento*. Trad. Waldemar Ferreira Neto. São Paulo: Editora Paulistana, 2006.

IOZZI KLEIN, A. *Calvino ensaísta: o percurso crítico de Italo Calvino em Una pietra sopra e Collezione di sabbia*. São Paulo, 2004, 184 p., Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), FFLCH, Universidade de São Paulo.

LUKÁCS, G. Essenza e forma del saggio. In: *L'anima e le forme*. Trad. Vito Messana. Milano: Sugar Co, 1972.

MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p.151-166.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008.

Recebido em 09/10/2014

Aprovado em 08/04/2015