

O ensaio e seu tema¹

Cesar Aira

232

Uma diferença entre ensaio e romance está no lugar que o tema ocupa num e noutro. No romance o tema se revela no final, como a figura desenhada no que se escreveu, figura que é independente das intenções do autor e quase sempre a contradiz se houve alguma intenção. Reconhecemos o literário do romance na postergação do tema e na alteração das intenções; quando o tema se antecipa ao romance e a intenção se realiza, suspeitamos com bons motivos de uma deliberação de tipo comercial ou mercenária.

No ensaio é o contrário: o tema vem antes e é esse lugar o que assegura o literário do resultado. A separação entre intenção e resultado que a literatura opera no romance, no ensaio é realizada por uma generalização do prévio; tudo se traslada ao dia antes de escrever, quando se escolhe o tema; caso seja acertada a escolha, o ensaio já está escrito, antes de se escrever; é isto o que o faz objetivo em relação aos mecanismos psicológicos de seu autor e torna o ensaio algo mais do que uma exposição de opiniões.

Quero falar da escolha do tema do ensaio a partir de uma estratégia particular, não difícil de detectar porque costuma ficar declarada no título: me refiro aos dois termos conjugados, A e B. “A muralha e os livros”, “As palavras e as coisas”, “A sociedade aberta e seus inimigos”. É um formato muito comum e suspeito que não há outro, ainda que se dissimule. Nos anos setenta era quase obrigatório, tanto que, junto com alguns amigos, pensamos em oferecer às usinas editoriais de ensaio um procedimento simples para produzir títulos. Consistia de uma grade feita a partir de duas linhas em ângulo reto, sobre a qual se escrevia duas vezes, na vertical e na horizontal, a mesma série de termos,

¹ Publicado originalmente no Bolletín no 9 do Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de Rosario, Argentina, 2001. Republicado em Aira, C. *Evasión y otros ensayos*. Buenos Aires: Random House, 2018. Versão brasileira de Joca Wolff.

extraídos do fundo comum de interesses de época; digamos: Liberação, Colonialismo, Classe Operária, Peronismo, Imperialismo, Inconsciente, Psicanálise, Estruturalismo, Sexo, etcétera. Bastava colocar o dedo num dos quadrinhos assim formados, remeter à abscissa e à coordenada, e já havia um tema: Imperialismo e Psicanálise, Mais-valia e Luta Operária, ou o que fosse. Decerto que era preciso tomar a precaução de não escolher uma casinha da diagonal central, em cujo caso podia sair algo como Capitalismo e Capitalismo. O que, pensando bem, teria tido sua originalidade.

Os anos setenta foram os anos da não-ficção. Uma não ficção que hoje parece um pouco selvagem. A monografia acadêmica ainda não tinha feito sua irrupção nas livrarias; os que escreviam eram generalistas de formação mais ou menos marxista e o faziam sobre um fundo de leituras hoje quase inimagináveis por sua amplitude e tenacidade. Era a idade de ouro das chamadas “ciências humanas”, cuja difusão era feita em termos políticos. Esse simples fato já exigia os dois termos. “A Linguística”, muito bem; mas, a Linguística e o quê? Sozinha, não interessava a quase ninguém (aos linguistas profissionais); deveria estar acompanhada pela Literatura, a Sociedade, o Inconsciente, a Antropologia ou qualquer outra coisa. E qualquer dessas outras coisas, por sua vez, requeriam igualmente companhia. A Linguística, sobretudo, ia sempre acompanhada por um “e”, porque era o modelo com que se devia estudar o que nos importava de verdade. O que, para além do modelo epistemológico, impunha um modelo tático, e tudo terminava conjugado com outra coisa. O arquitítulo era, claro, Marxismo e Psicanálise; à sua sombra estavam todos os demais pares da combinatória; penso que todas se tornaram realidade, senão em livros, ao menos em artigos de revistas. Entre parênteses, hoje essa grade poderia ser atualizada estendendo as coordenadas e acrescentando os mesmos termos com o prefixo “pós”.

Há trinta ou quarenta anos, esses títulos duplos respondiam a uma circunstância histórica precisa. Qualquer que fosse o tema sobre o que se queria predicar, era preciso remetê-lo de imediato a outro, porque a Revolução, que era nosso horizonte, era isso: a passagem de um termo a outro, pela ação de uma conjugação audaz. A totalização começava com um passo e não podia começar de outro modo. O passo já era a ação e se não o déssemos ficávamos no devaneio intelectualista ou na torre de marfim. Havia uma espécie de ansiedade, que hoje [2001] podemos ver

com um sorriso comovido, na pressa com que todo tema saltava a outro tema, numa deriva sem fim, sempre provisória, como eram provisórias as vidas revolucionárias. Enfim, tudo isso passou. A própria História se ocupou de lhe dar fim, porque a desistorização é um fenômeno tão histórico como qualquer outro.

Antes e depois, foram escritos muitos ensaios com título em formato “A e B”. É um formato eterno, inerente ao ensaio, que permanece ainda que mudem as determinações que o justificam em cada caso. Minha hipótese é que o tema do ensaio são dois temas. Dir-se-ia que um tema só não é um bom tema para um ensaio. Se é um tema só, não vale a pena escrever porque alguém já escreveu antes e podemos apostar que o fez melhor do que nós poderíamos fazer. Este problema teve de ser enfrentado mesmo pelo autor do primeiro ensaio do mundo. Com isso voltamos maciçamente à questão do prévio, que assinalei no começo. O ensaio é a peça literária que se escreve antes de escrevê-la, quando se encontra o tema. E esse encontro se dá no seio de uma combinatória: não é o encontro de um autor com um tema mas o de dois temas entre si.

Se uma combinatória se esgota ou se satura, só resta esperar que a História a renove. O tesouro coletivo de interesses está se transformando todo o tempo. Mas o interesse sozinho, por atual e urgente que seja, nunca chega a fazer arte, porque está comprometido demais com sua funcionalidade biológica. O interesse é o fio de Ariadne com que nos orientamos para continuar vivos e com isso não se brinca. Para que haja arte deve haver um desvio (uma perversão, se quisermos) do interesse e o modo mais econômico de lograr esse desvio é casá-lo abruptamente com outro interesse. Inócua como parece, a operação é radicalmente subversiva porque o interesse se define por seu isolamento obsessivo, por ser único e não admitir competição. Na origem dessa subversão está a origem da arte de fazer ou de pensar. Do qual se poderia deduzir uma receita para fazer literatura. Se escrevo sobre corrupção, será jornalismo ou sermão; se acrescento um segundo item, digamos, arqueologia ou artrite, tem alguma possibilidade de ser literatura. E tudo é assim. Se faço um vaso, por melhor que o faça, nunca deixará de ser uma trivial artesanaria decorativa; se o acoplo a um suplemento inesperado, como a genética ou a televisão, pode ser arte.

Mas não é questão de insistir tanto no ensaio como forma artística, porque o ensaio se apresenta antes como conteúdo. A forma

fica submetida às gerais da lei da distorção das intenções e sempre se admitiu que o melhor ensaio é o que presta menos atenção à forma e aposta na espontaneidade e num elegante abandono. Ao contrário do romance (e é o mesmo quiasmo que assinalei antes), no ensaio é a forma, o artístico, o que se revela no final, contradizendo as intenções, quase como uma surpresa.

A exigência de espontaneidade não é um capricho. Além de se poder rastreá-la genealógicamente nas origens do ensaio como gênero, seja na antiguidade como derivado da conversa ou da carta, ou nos ingleses do século XVIII como leitura casual de jornais, ele sempre foi julgado com parâmetros de imediatez, de divagação reveladora, de instantâneo do pensamento. E, no nascimento propriamente dito do ensaio, em Bacon ou Montaigne, esses parâmetros sistematizaram-se como conjunção de um segundo tema, “Eu”, o sujeito em busca de objetos, aderindo a todos os temas. A forma A e B, ainda que não esteja no título, é onipresente porque sempre se trata, para que seja um ensaio, disto ou daquilo... e eu. Caso contrário, é ciência ou filosofia.

À diferença do romancista que enfrenta os temas do mundo por interposto personagem, o ensaísta encara-os diretamente. Isto não quer dizer que não haja um personagem, ou que o ensaísta realize sua atividade antes da irrupção do personagem. Eu antes diria que o faz depois. Para começar um ensaio é necessária uma operação específica e bastante delicada, que é a extirpação do personagem. Uma cirurgia perigosa, de alta tecnologia, porque ao mesmo tempo é preciso subsumir o eu na conjunção com o segundo tema e deixar em aberto o rastro do prévio. É como se cada ensaio tivesse como premissa tácita um episódio anulado, que poderia ser formulado nestes termos: “Acabo de assassinar a minha esposa. Não suportava mais seu mau gênio e suas exigências desmedidas. Estrangulei-a, num acesso de cólera. Uma vez passada a comoção do crime, me invadiu uma estranha calma e uma lucidez a que não estava acostumado, graças à qual pude decidir que é inútil tentar escapar do castigo que mereço. Para que embarcar nos enredados trâmites convencionais de esconder o cadáver, buscar um álibi, mentir, agir, se o sagaz detetive me descobrirá no fim? Também se pode ser feliz na cadeia, com bons livros e tempo livre para ler. Assim sendo, chamei a polícia e me sentei para esperar. Enquanto isso, me pus a pensar na relação conflitiva do marxismo e da psicanálise...” Etcétera.

Esconder o cadáver e buscar um álibi, quer dizer, dispor o espaço e o tempo, são os “enredados trâmites” da ficção, que fica para trás. É preciso resignar-se a fazê-lo, ou aceitar o castigo por não tê-lo feito, e se abre diante de nós o extenso campo gratificante da não-ficção. Para estender um pouco mais a metáfora, devemos dizer que a vítima tem como destino voltar em forma de fantasma.

Qualquer um que tenha se educado lendo romances policiais sabe que a espontaneidade é um atributo do ator. Fazê-lo bem é colocar a espontaneidade a trabalhar como mediadora da qualidade sob a qual vale a pena que se revele o autor: a inteligência. Esta é a qualidade própria do ensaio. O contista deve conhecer seu ofício, o poeta deve ser original, o romancista deve alquimizar a experiência... o ensaísta deve ser inteligente. Um resultado da falta de mediação é que a inteligência não é atribuída tanto ao texto quanto a quem o escreve. Desapareceu a tela de objetivação em que possam se manifestar o ofício, a originalidade, a experiência. A subjetividade direta se justifica como inteligência, e esta encontra na espontaneidade o único modo de não se tornar ofensiva.

O ofensivo, o perigo sempre latente, é parecer um sabe-tudo. Esse mecanismo de subjetivação se verossimiliza nos fatos com uma exigência de elegância. Na realidade, o ensaio funcionou no sistema da literatura como um paradigma ou pedra de toque não tanto da inteligência quanto de sua elegância. O ensaísta deve ser inteligente mas não demais, deve ser original mas não demais, deve dizer algo novo mas fazendo-o passar por velho.

O ensaio tem algo de enunciação, algo que o narrador moderno se dá todo o trabalho do mundo para anular. Essas formulações antiquadas como “havíamos deixado nosso herói em tal ou qual situação...” ou “mas os leitores estarão se perguntando...”, que já não são usadas, no ensaio persistiram porque são inerentes ao gênero. A imediatez do autor com seu tema impõe os protocolos da enunciação. Na ficção, o personagem serve para anular ou neutralizar a enunciação, tornando tudo enunciado. Ao se livrar dessas ancoragens na comédia do discurso, o romance adota com snobismo estridente de *parvenu* todas as inovações e vanguardismos; enquanto isso, o ensaio, gênero dândi, prefere esse sabor aristocrático alheio às modas.

A chave para conseguir esta espontânea elegância é o prévio.

Para não mostrar o esforço é preciso tê-lo deixado para trás. Tudo que importa sucedeu antes; o ensaísta pode impor certa distância de sua matéria; costuma-se dizer que a chave dos bons modos na mesa é não ter fome; os bons modos do ensaísta dependem de que não tenha de colocar muito afincado na busca da verdade.

É preciso lembrar que o ensaísta autêntico, o que não é um pregador ou um publicitário, deve buscar, antes, qual verdade dizer. Então, há mais de uma? Não é contraditório com a definição da verdade, seja qual seja? No campo do prévio, ocorre que há uma verdade para cada objeto, porque no prévio o objeto ainda não está determinado. Pois bem, ao objeto chamamos de “tema” e dissemos que todo o trabalho do ensaísta se resume ao achado do tema, antes de se dedicar a escrever.

237

Mas, justamente, buscam-se dois termos para fazer um tema. Um termo só parece não ser tema para um ensaio, a julgar pela proliferação de título bimembres. Se é um termo só, é preciso escrevê-lo, é preciso fazer o esforço que ameaça a elegância. Com um termo só, o ensaio ficará perto demais da verdade, de uma verdade já dada que tiraria méritos de novidade do autor. É como se todos os ensaios com um tema único já tivessem sido escritos por outro. Com efeito, o ensaio é um gênero histórico, que começou algum dia, ainda que não nos ponhamos de acordo sobre quando foi. E se começou, no primeiro momento, no momento em que seu inventor o dominou, necessariamente se esgotou. Seu inventor, mítico ou real, não tinha motivos para se deter a meio caminho, para dizer a verdade final sobre umas coisas e não sobre outras. Podemos supor com tranquilidade que disse toda a verdade sobre todas as coisas que valia a pena dizer. Este esgotamento liberou os ensaístas de compromissos que vieram depois, quer dizer, todos os ensaístas.

Aqui devo dizer que o prévio em literatura tem duas faces: uma boa, que nos poupa o trabalho de escrever, outra má que torna inútil o que se escreva banhando-o na luz lívida da redundância. Na sua cara boa, o prévio contém toda a felicidade que a literatura pode nos dar. Nesse sentido, o ensaio é o gênero mais feliz. A felicidade existe em razão direta da liberdade que possamos exercer num momento dado. Ao não ser obrigatória, por sorte, a literatura tem em sua origem uma livre escolha. Depois, a margem de liberdade se estreita. Quem escreve durante um período longo inevitavelmente verá sua liberdade muitíssimo reduzida. Mas aí está o ensaio, para nos devolver a fortuna das origens, ao jogar-se

no campo da escolha prévia, onde está o tema. (Entre parênteses, penso que não é que se escolha o tema, mas ao contrário: onde ainda há tema continua havendo escolha e, portanto, liberdade).

Um convidado de última hora, a esta altura, é o crítico. Mas ele não esteve ausente em tudo o que disse, porque o crítico é essencialmente um ensaísta. O crítico que queira ir além da descrição e da explicação de onde saíram os livros que leu, tem de retroceder à sociedade e à História que os produziram. E a regra a que a felicidade do nosso ofício obedece quer, a cada vez que da literatura se volte ao prévio, que isso se faça escrevendo ensaios.