

**A ARTE DE RECITAR O HOMEM
ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE ENSAIO
E EXPERIÊNCIA EM MONTAIGNE E
MUSIL**

Érica Gonçalves de Castro
ericastro@yahoo.com

*Si mon âme pouvait prendre pied,
je ne m'essaierais pas, je me
résoudrais ; elle est toujours en
apprentissage et en épreuve.*
Montaigne

*Essayismus ist keine Theorie,
sondern eine Lebensform.*
Robert Musil

É a partir de Montaigne que o ensaísmo se constitui como forma privilegiada de reflexão e como o veículo mais apto a dar voz às experiências do homem na modernidade. Este artigo explora alguns aspectos da relação entre os *Ensaíos* de Montaigne e a nova dimensão que o ensaísmo assume no contexto do século XX, e que atinge um de seus momentos mais fecundos no romance *O Homem sem Qualidades*, de Robert Musil.

Para tanto, começamos abordando os *Ensaíos* de Montaigne como um momento inaugural do processo que associa escritura e conhecimento

de si. A seguir, tecemos algumas considerações sobre a relação entre ensaio e forma literária, que tem em Lukács e Starobinski alguns de seus principais analistas. Por fim, focalizamos o papel do ensaísmo no romance Musil em seu duplo viés: como aspecto formal e como princípio de vida propagado pelo protagonista.

O objetivo desta análise é mostrar que, redimensionado à luz de uma obra romanesca, o princípio ensaístico historiciza o papel da escritura como via de acesso a um conhecimento de si e do mundo a partir dos limites da experiência.

I. A LEGITIMAÇÃO DA SUBJETIVIDADE MODERNA

Os *Ensaio*s de Montaigne ilustram de modo exemplar um dos princípios centrais da literatura, que é o conhecimento de si e do mundo a partir da *mise en forme* na obra. Como aponta Starobinski em seu estudo (2003), foi Montaigne quem ligou a gênese da subjetividade moderna ao processo de escritura: esta não apenas descreve o sujeito como também faz com que este se constitua durante o próprio ato de escrever. Tal constituição, porém, não deve ser tomada no sentido de uma subjetividade que se complementa aos poucos, já que o sujeito que surge ao longo desse processo será irremediavelmente cindido. Mesmo fadado à incompletude, o conhecimento de si é o único possível, e por isso é dele, e não da ciência, que depende uma compreensão efetiva da história e da realidade empírica: a elas, aplicamos “as escalas que nossa própria vida e nossa própria experiência interna nos oferecem” (AUERBACH, 1987, p. 265).

Nesse sentido, os *Ensaio*s representam o momento de legitimação da subjetividade moderna e, ainda, a “peça mestra da ciência moral moderna” (STAROBINSKI, 2003, p. 107), já que não parte de uma ideia pré-determinada de existência, mas sim da realidade “tal como ela é” (ibidem). O eu que toma a palavra nos *Ensaio*s se recusa a adotar uma posição professoral ou doutrinária, declarando-se, antes, um observador disposto a investigar sua condição a partir de critérios genuinamente humanos, desvinculados de instâncias normativas, tais como a ciência ou a religião. “*Les autres forment l’homme: je le recite*” (MONTAIGNE, 1965, III, p. 43) – esta conhecida passagem dos *Ensaio*s serve para ilustrar que o próprio autor localiza sua empreitada numa zona intermediária entre a filosofia e a poesia. Friedrich (1968, p. 34 ss.) identifica em Montaigne um “desejo de sair da ciência especializada e da filosofia tradicional” para dar livre vazão à cultura humanista na qual se formou. Por isso sua reflexão

nivela todos os setores da vida, sem privilegiar temas que, à primeira vista, seriam mais propensos ao conhecimento humano.

O homem focalizado por Montaigne não pretende estabelecer verdades universais; ele é, antes, um ser mediano, que busca conhecer a si a ao mundo em que vive em plena consciência de suas limitações. As questões centrais dos *Ensaio*s, *Que sais-je?*, *Qu'est-ce que l'homme?*, refletem o espírito do humanismo em declínio do XVI, e do ponto de vista de um *gentilhomme*, um representante de uma camada culta da sociedade que via o legado humanista dar vazão a um saber especializado, um conhecimento dirigido para fins profissionais¹. A experiência surge, assim, como antídoto contra o abuso de um tipo de discurso, e a autoanálise, como reação a uma necessidade epistemológica. “*Je suis moi-même la matière de mon livre*” (MONTAIGNE, 1965, I, p. 47)ⁱ: ao fazer de si mesmo o objeto de seu livro, Montaigne cunha um gênero de discurso que possibilita uma forma de expressão fora dos limites da doxa e de uma verdade concebida como valor fixo e eterno. Para Obaldia (2005, p. 110 ss.), tomar-se a si mesmo por matéria é uma prova de honestidade neste contexto de negação da doxa, uma vez que não pode pretender conhecer de fato um objeto que não seja a si próprio, como podemos ler em “*Du repentir*”: “[...] *jamais homme ne trahit sujet qu’il entendît ni connu mieux que je fais celui que j’ai entrepris, et qu’en celui-là je suis le plus savant homme qui vive*” (MONTAIGNE, 1965, III, p. 45).

Sua intenção de escrever “sem ordem nem propósito” sobre tudo o que viesse a lhe alcançar o espírito (MONTAIGNE, 1965, I, p. 8) pode ser notada até mesmo nos ensaios em que, à primeira vista, teriam um objetivo específico, como é o caso da « Apologie de Raimond de Sebonde »: neste, que é o mais extenso de seus ensaios, a defesa da obra teológica de Sebonde é apenas o ponto de partida para que Montaigne persista em seu tema principal – a afirmação da impotência da razão e dos limites da natureza humana. O nome de Sebonde sequer é mencionado ao longo de várias páginas. A “apologia” que se realiza, portanto, não é a de uma obra ou idéia, mas a de uma experimentação dos limites do conhecimento humano e da liberdade de que cada um é dotado – por Deus – para conhecer-se a si e ao mundo. Ao assumir-se como incapaz de apresentar argumentos sólidos que confirmem ou refutem a tese de Sebonde – de que a razão humana pode conhecer Deus – Montaigne endossa a soberania do poder divino. Deus é uma instância que não é

¹ Sobre a influência da estrutura social do século XVI na concepção dos *Ensaio*s, ver AUERBACH (1987).

questionada por Montaigne, pois se trata, segundo ele, de uma verdade única – “seja ela qual for [*quelle qu’elle soit*] – e acessível a todos, mesmo aos mais “vulgares”.

La participation que nous avons à la connaissance de la vérité, quelle qu’elle soit, ce n’est point par nos propos forces que nous l’avons acquise. Dieu nos a assez appris cela par les témoins, qu’il a choisi du vulgaire, simples et ignorants pour nous instruire de ses admirables secrets : Notre foi ce n’est pas notre acquêt, c’est un pur présent de la liberté d’atruï. (MONTAIGNE, II, p. 779).

Nessa “apologia” que se encerra com uma “conclusão religiosa de um homem pagão” (II, p. 932), a reflexão de Montaigne assume sua ironia desde o título, pois a impossibilidade de tomar partido de uma opinião ou de adotar um ponto de vista fixo sempre esteve presente no horizonte do autor. Não cabe ao homem questionar a existência de Deus, pois ele é um ser mediano, submetido a essa instância superior: “*Il ne peut voir que de ses yeux, ni saisir que de ses prises. Il s’élèvera si Dieu lui prête extraordinairement la main.*” (ibidem).

Valeria ainda observar que, mesmo não seguindo uma argumentação sistemática, Montaigne recorre com frequência a citações de obras de diferentes áreas do conhecimento – e na “Apologia” são inúmeras as citações em latim e, por vezes, em grego – associando o discurso considerado científico às suas reflexões pessoais. Mas o recurso a tais fontes serve, antes, para que o autor aponte os limites e contradições das mesmas. Weissenberger (1985, p. 108) demonstra como, nos *Ensaaios*, a citação perde sua função retórica para atuar como princípio reflexivo, numa “variação do jogo de procura pela verdade”. A meta do ensaísmo de Montaigne, ainda seguindo com Weissenberger, é mostrar que toda verdade que não é a divina é apenas uma verdade parcial, sujeita a lacunas que nenhum discurso, nem mesmo o seu, poderá preencher (ibidem).

O método de Montaigne, como foi demonstrado, é o de se sujeitar ao concreto, ao acontecido ou vivido, deixando-se guiar pelas coisas, “com olhos muito abertos e espírito sempre pronto a receber impressões em meio ao mundo” (AUERBACH, 1987, p. 258); o pesquisador da condição humana segue um ritmo próprio, não se atendo a pontos específicos, mas “pulando livremente de uma [coisa] para outra” (ibidem). O homem deve “limitar-se a se experimentar a si próprio sempre de novo”, pois “todo conhecimento se furta à expressão”. (idem, p. 263). De outra forma, o conhecimento adquirido assumiria a mesma posição de autoridade contra a qual se insurge a empreitada

ensaística. Reconhecendo sua “ignorância forte e generosa”, Montaigne se aproxima da meta final de sua pesquisa, que é “viver corretamente” (*vivre à propos*). Para isso, vale repetir, não lhe serve de nada um saber objetivo, mas somente uma sabedoria que retira da própria vida. Nesse percurso, sujeito e obra se compõem mutuamente – “*Je n’ai pas plus fait mon livre que mon livre m’a fait, livre consubstantiell à son auteur [...]*” (MONTAIGNE, 1965, II, p. 426). Ainda no que tange ao “método” montaigneano de conhecimento, Friedrich (1968, p. 15) destacará uma “sinceridade atenciosa”, que reconhece não poder dizer “nada além do que garante ser o conteúdo atual do eu” – “*Il faut accommoder mon histoire à l’heure*” (MONTAIGNE, 1965, III, p. 46).

O ensaísmo montaigneano é resultado, portanto, de uma crise de confiança que inclui toda a epistème, é o movimento de um espírito que busca conhecer sem, contudo, esperar por fundamentações últimas. Ocupar-se consigo mesmo surge como uma espécie de imperativo categórico para indivíduo que agora pisa em um terreno oscilante. Se nos detivermos brevemente no momento posterior ao surgimento dos *Ensaíos*, veremos que o processo de autoafirmação em relação à autoridade sobrepujada dos Antigos que teve início no XIV será devidamente matizado pelo primeiro romantismo alemão. Como observa Müller-Funk (1996, p. 77), em Montaigne já estão presentes os elementos que farão parte da estética moderna desde os românticos de Jena – como a desconfiança em relação à ciência, a recusa de todo e qualquer sistema e, sobretudo, um conceito radicalmente individualista de verdade. A passagem do XVIII para o XIX marcou a superação definitiva da doutrina clássica e a sedimentação de uma consciência da modernidade. Ser moderno significa despedir-se dos modelos do passado, atingir uma visão de mundo descentralizada e, portanto, oposta à predominante até então mas, acima de tudo, desenvolver critérios normativos a partir de si mesmo (BEHLER, 1997, p. 70-71). Modelo de reflexão surgido de uma noção inequívoca da historicidade do sujeito, o ensaísmo se torna, assim, uma forma de organização filosófica apta a expressar as experiências do homem com e no mundo moderno.

II. ENSAÍSMO COMO IMPERATIVO FORMAL

Este sujeito que, nos *Ensaíos*, cria-se a si mesmo no ato da escrita, faz do livro o seu lugar no mundo. Não se trata, porém, de um lugar idílico. Se, por um lado, escrever sobre si causa inquietação e evidencia

a impossibilidade de uma verdade última; por outro, o fim da escritura significa a morte. Deste modo, não se trata de um processo progressivo de descoberta; a escritura é, antes, é um cuidado de si, uma forma de manter-se vivo. Escrever não tranqüiliza o espírito porque implica seguir experimentando – idéia que Müller-Funk expressa na forma de um trocadilho com a máxima cartesiana: “*J’écris, donc je suis – un autre*” (1996, p. 71). Na medida em que se constitui como um momento ainda inacabado, mas que alude a um acabamento futuro, o ensaio se aproxima da arte. Não é por acaso que, ao expandir-se para os demais âmbitos do pensamento crítico, seja justamente na crítica de arte que o ensaio atinja seu ápice. Em nenhum outro registro a relação entre o mundo objetivo e o subjetivo se dá de maneira tão indissolúvel quanto na crítica de arte (STAROBINSKI, 2004, p. 174).

A ligação intrínseca entre ensaio e literatura, ou entre ensaio e *forma*, foi elucidada de modo contundente pelo jovem Lukács em sua obra inaugural, *A alma e as formas* (1910). Partindo da idéia de que a forma é o elemento comum às duas instâncias, Lukács (1971, p. 17) observa que tanto o ensaísta quanto o artista sugerem em seus escritos uma “ilusão da vida” sendo que o primeiro, por estar mais ligado à ideia e ao trabalho do conceito, consegue fazê-lo com mais vigor do que o literato. A razão profunda pela qual o ensaio fala preferencialmente de arte – e de literatura – é que esta lhe fornece justamente aquela ponderação sensível de que é privado devido a sua proximidade com o conceito. Ensaio e literatura estão, portanto, destinados a se complementarem. Ambos são, cada um a seu modo, momentos em que “todos os sentimentos e experiências que estavam aquém e além da forma, recebem uma forma” (ibidem). A forma é “a realidade nos escritos do crítico, a voz com a qual ele dirige suas perguntas à vida” (ibidem) – eis porque a literatura e a arte em geral constituem a matéria-prima da crítica.

A interação entre crítica e arte assume nova feição na passagem do XIX para o XX, no contexto de uma nova crise de valores - agora na já consolidada cultura burguesa. É nesta época que o romance assume contornos ensaísticos cada vez mais nítidos. A forma romanesca assimila o processo de fragmentação da realidade, furtando-se a narrar uma história de modo linear. Luft (1984, p. 121) observa que o movimento da ficção em direção ao ensaísmo – uma tendência que a eclosão da Primeira Guerra só iria acentuar – é tanto uma consequência do colapso da narrativa épica tradicional, quanto uma tentativa de buscar um caminho “para além do colapso do progresso e do isolamento do indivíduo numa sociedade de

massa”. Uma tendência, portanto, que vai ao encontro da necessidade de uma atitude ensaística, no sentido pleno da palavra, diante da realidade: mais uma vez, as contingências históricas exigiam que o sujeito buscasse novos parâmetros de comportamento.

Vale notar que essa tendência à reflexão e à especulação se coaduna com as condições *in potentia* próprias do romance – um gênero que se caracteriza pela representação realista dos fenômenos através de um discurso lógico-intencional e que, por isso, é o que mais se aproxima de uma representação *total* da vida. Nesse sentido, a associação entre uma reflexão fragmentária por excelência e um gênero de pretensões totalizantes se revela bastante fecunda, uma vez que o romance pode ampliar ou potencializar significativamente a reflexão ensaística que se incorpora a ele². Apto a refletir a orientação típica do pensamento moderno – que Watt (1982, p. 28) define como a descrição da vida em termos de tempo e espaço – o romance passará a reproduzir também a complexidade das relações e das formas de consciência espaciotemporais.

Herdeiro da disposição crítica de Montaigne, o autor moderno reconhece que seu material será sempre um recorte de um todo extremamente complexo, uma possibilidade de visão do mundo entre tantas outras possíveis. Nos dizeres de Auerbach (1987, p. 494), esses autores perderam a fé na totalidade, e por isso “receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria já não oferece”. O ensaísmo ganha novo fôlego no momento em que o discurso estabelecido não dá mais conta de representar a realidade: na modernidade, ele se assume como princípio interdiscursivo, em que a simultaneidade de diferentes tipos de discurso não pretende que esses se complementem uns aos outros; ao contrário, é a partir da fragilidade da reflexão que se evidenciam aspectos da realidade ainda não apreensíveis conceitualmente³. Thomas Mann, Hermann Broch e Marcel Proust estão entre os autores cujas obras se caracterizam pela interdiscursividade, e se encaixam na vertente do “romance ensaístico. Mas em nenhuma outra obra literária, a relação entre romance e ensaio se deu de forma tão veemente quanto na de Robert Musil.

² A esse respeito, ver o terceiro capítulo de Obaldia, “Approche diachronique de la littérature en puissance”, (2005, p. 34-52).

³ A noção de ensaísmo como princípio discursivo é desenvolvida por Moser (1985, p. 13 e ss.).

III. UM ENSAIO DE ROMANCE

Ao longo de mais de vinte anos Musil trabalhou em seu romance, *O homem sem qualidades*, e ainda o deixou inacabado⁴. A intersecção entre romance e ensaio, nessa obra, se dá de modo tão radical que a ausência de um desfecho não interfere em absoluto no seu potencial crítico e literário. Como vimos em relação a Montaigne, o ensaísmo para Musil também não se restringe a um gênero discursivo, consistindo, antes, em uma estratégia em relação ao discurso dominante, em um caminho tanto para um novo papel da arte na sociedade moderna quanto para uma existência menos sufocada pela ordem objetiva. Mais do que um recurso formal, o ensaísmo, em *O Homem sem qualidades*, se converte numa atitude, ou mesmo numa filosofia que envolve tanto o autor Musil quanto o protagonista Ulrich. Nesse sentido, seu romance não encena propriamente a vida de um herói mas, antes, o que se passa dentro dele, ou sua busca por possibilidades paralelas à realidade efetiva.

Na maior parte dos romances modernos, o viés ensaístico se manifesta na forma de reflexões ou digressões trabalhadas pelo narrador ou pelas personagens. No caso de *O homem sem qualidades*, o ensaísmo adquire um novo status: ele será o princípio de vida que move o protagonista, Ulrich, e o movimento que anima a obra. Ulrich é alguém que se deixa animar pelo que vivencia, e na medida em que grande parte da obra se ocupa de suas idéias, estas são transmitidas sobrepondo-se umas às outras, sem intenção de atingir uma síntese. As longas passagens ensaísticas não se desenvolvem, portanto, como uma espécie de conferência dirigida ao leitor, em que um pensamento é introduzido, desenvolvido e concluído. Tais inserções têm, num primeiro momento, a função estratégica de impedir uma narração linear dos eventos, ou um romance estruturado de acordo com a épica tradicional. Esse é o primeiro passo para que as condições de assimilação da realidade por um indivíduo comum – ou *mediano*, para dizer com Montaigne – sejam reproduzidas em sua complexidade. Num segundo momento, como veremos, o ensaísmo deixa de se limitar a um aspecto formal para se transformar numa atitude crítica diante da realidade.

O herói romanesco moderno se caracteriza por lançar-se numa busca fadada de antemão ao fracasso. Como bem demonstra a *Teoria do romance*

4 O romance foi publicado em duas partes, em 1930 e em 1932. Musil prosseguiu trabalhando na obra até sua morte, em 1942. Os capítulos que fariam parte da terceira e última parte do romance, bem como esboços de capítulos deixados pelo autor integram o segundo volume da atual edição em língua alemã.

de Lukács, esse herói procura por valores absolutos sem os conhecer ou mesmo sem poder vivê-los integralmente – ou seja, ele é alguém que *ensaia* continuamente uma existência plena de sentido. O herói de Musil representa *à la lettre* essa premissa, na medida que se retira da vida empírica para poder viver “*uma história das idéias em vez de uma história do mundo*”, como se fosse personagem de um livro (MUSIL, 2006, p. 396)⁵. Consciente de que permanecerá suspenso entre a vida empírica e as várias possibilidades paralelas a esta, Ulrich define seu propósito como uma “*utopia do ensaísmo*”.

Mais ou menos como um ensaio examina um assunto de muitos lados em seus vários capítulos, sem o analisar inteiro – pois uma coisa concebida inteira perde de repente sua abrangência e se derrete num conceito -, ele acreditava ver e tratar corretamente o mundo e a própria vida. (HSQ, p. 277).

E mais adiante:

Na natureza de Ulrich havia algo que agia de modo distraído, paralisante e desarmante, contra toda a ordem lógica, contra a vontade clara, contra os ordenados impulsos da ambição; também isso se ligava ao nome que ele escolhera: ensaísmo. (HSQ, p. 280).

O protagonista musiliano se considera um *homem sem qualidades* no sentido de não possuir “*um caráter, uma profissão, uma maneira sólida do ser*” que pudesse fixar sua identidade. Na verdade, sua “*qualidade*” mais relevante é um senso aguçado de possibilidade, sua “*capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser*” (HSQ, p. 34), atribuindo o mesmo valor ao real e ao possível. Ele é alguém que ama “*as diferentes manifestações da vida*”, numa disposição de espírito que o impede de “*crer no acabado*”, embora perceba que tudo em volta dele pareça estar acabado. Ulrich sente “*como se tivesse nascido com um talento para o qual não havia objetivo no presente*”. (HSQ, p. 78-9). Por isso, aos completar 32 anos – idade em que os heróis dos romances burgueses tradicionais já estariam devidamente “*formados*” – ele decide tirar “*férias da vida*”, ou dos compromissos da vida prática, na esperança de ao menos vislumbrar hipóteses mais autênticas de existência⁶. Não se pode deixar de notar

⁵ A partir de agora, as citações que se referem ao romance *O homem sem qualidades* serão indicadas pela sigla HSQ seguida do número da(s) página(s).

⁶ Não podemos deixar de observar a mesma atitude em Montaigne: aos 37 anos, ele abandona seu cargo de conselheiro da corte de Bordeaux para isolar-se no campo, entregando seu espírito ao “*ócio*” e ocupando-se “*apenas consigo mesmo e com seus lazeres*” (apud MAGNIEN, 2007, XI). Sabemos que é nesse período de recolhimento que ele concebe seu livro.

aqui que o mesmo intuito leva Montaigne, aos 37 anos, a abandonar seu cargo de conselheiro da corte de Bordeaux para isolar-se no campo: a intenção de entregar seu espírito ao ócio e de ocupar-se apenas consigo mesmo. Ora, sabemos que os *Ensaio*s surgem justamente dessa entrega de Montaigne a seus próprios pensamentos.

Musil concebe a literatura como uma alternativa aos hábitos mentais ou de leitura adquiridos ao longo da evolução cultural⁷. Para ele, o romance não estaria mais apto a “narrar” uma história – pois, retomando Auerbach, a literatura não pode impor à vida uma ordem que há muito ela já perdera. O atual estágio da história impõe novas funções à literatura, sendo a principal delas uma reação a um processo crescente de abstração da vida, ao enredamento das questões humanas numa ordem que sacrifica a interioridade das coisas (MUSIL, 1978, p. 1284). Para compor um romance que encene a possibilidade de experimentar novas perspectivas de pensamento, Musil desenvolve um protagonista que se vê diante do desafio de atribuir algum significado pessoal às suas experiências. O sujeito moderno é determinado por suas experiências, mesmo que não se identifique de fato com elas. Ulrich sente que as coisas ligam-se “*muito mais umas às outras do que a ele*” (HSQ, p. 171) e não conhece suas qualidades próprias “*pois, como muitas pessoas, nunca se analisara senão no cumprimento de alguma tarefa, e em relação a ela*” (HSQ, p. 172).

Da falta de oportunidade de se vivenciar experiências autênticas, que fossem motivadas pela subjetividade de cada um não pela imposição de assumir determinados papéis sociais surge “*um mundo de qualidades sem homem*” em que “*as vivências agora independem das pessoas*” (HSQ, p. 173). O indivíduo se resume àquilo que faz, às atividades que exerce; ou seja, suas qualidades são moldadas por circunstâncias externas a ele. Matiza-se, desta forma, uma questão ético-moral: sem termos experiências autênticas, como podemos conhecer? Musil focaliza uma relação entre conhecimento e experiência que se tornou ainda mais problemática do que no início da modernidade – e isso necessariamente exige uma postura mais radical do sujeito que se lança num processo de aprendizagem. Neste romance-ensaio, a “história” começa de fato quando o protagonista decide se retirar da realidade empírica. É neste momento que a diferença entre pensamento e ação se converte num

⁷ A esse respeito, ver os ensaios “Über den Essay” (1914), “Das hilflose Europa” (1922), “Die Krisis des Romans” (1931), e a conferência “Der Dichter in dieser Zeit” (1934), todos no volume indicado (MUSIL, 1978).

“pensamento em ação” (OBALDIA, 2005, p. 312) que evidenciará cada vez mais o quanto ele está distante de uma unidade.

No fim da primeira parte da obra, o herói finalmente consegue transpor em palavras a causa de sua dissonância em relação ao mundo em que vive: “*Aquela ordem simples que consta de poder dizer: ‘depois disso acontecer, aconteceu aquilo!’*” – eis a “operação” que Ulrich não consegue mais realizar corretamente (HSQ, p. 688-9). Ao longo do desenvolvimento de sua “escritura”, o autor encaminha sua personagem para uma aproximação entre sua busca por uma identidade e a perda do sentido primitivo da narração, evidenciando assim que ambos, autor e personagem, sofrem do mesmo conflito. É essa coincidência que garante, nessa obra, momentos em que, retomando a formulação de Lukács, “*todos os sentimentos e experiências que estavam aquém e além da forma, recebem uma forma*” (op. cit.). A impossibilidade de um conhecimento total da essência e o caráter fragmentário do ensaio se condicionam mutuamente para encenar, nos limites da forma, toda a problemática de que o sujeito é vítima.

[...] a lei desta vida, pela qual ansiamos... não é senão a vida da ordem narrativa! [...] é isso que nos tranquiliza; o enfileiramento de tudo o que acontece no tempo e no espaço, em um só fio, aquele famoso “fio da narrativa”, no qual consistiria também o fio da vida. [...] É isso que o romance utilizou artificialmente... o leitor sente-se confortável.. e isso seria difícil de entender se esse eterno artifício da obra épica, com o qual já as amas-de-leite acalmam as criancinhas, esse eficiente “encurtamento em perspectiva da razão” já não fizesse parte da própria vida. (HSQ, p. 689).

O que se convencionou chamar de “ordem narrativa” é, na verdade, a sobreposição de várias hipóteses em conflito, ou de várias versões de uma mesma história. Perder o “fio” narrativo significa, para Ulrich, compreender que aquilo que se convencionou chamar de “vida” não passa de um conjunto de fatores que lhe foi imposto e que não corresponde às suas inclinações pessoais.

Um paralelo interessante é estabelecido por Obaldia (2005, p. 318) entre esse eu que tira férias da vida para se abrir a outras possibilidades de existência e o autor dos *Ensaio*s: ambos percebem que não são nada mais que “uma sucessão de eus justapostos”, e a relativização de todos esses níveis de subjetividade acaba por reforçar a impressão de que “o processo narrativo não avança, mesmo regride em vez de progredir [...] ou que nem mesmo consegue recomeçar”. As obras de Montaigne e de Musil retratam “personagens” que giram em círculos, que não se desenvolvem como numa linha evolutiva; enfim, traçam um processo de conhecimento que

se dá de forma multívoca e não sistemática. É nesse sentido que Adorno (2004, p. 62) afirma que romances como o de Musil, que “rompem a pura imanência da forma” e que não endossam um mundo pleno se sentido atuam como “epopéias negativas”, na medida que testemunham “uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo”. Mas valeria ressaltar que, tanto em Montaigne quanto em Musil, esse “autoaniquilamento” do sujeito não o conduz ao desespero, sendo apenas mais um índice de sua finitude. No primeiro, a aceitação da finitude vai ao encontro de uma necessidade de afirmação de um sujeito desvalorizado pelo cristianismo (FRIEDRICH, 1968, p. 115); no segundo, a busca do herói é condicionada pela esperança de um desligamento momentâneo da realidade efetiva – como o proporcionado pela arte. “Nós erramos avante!” (“*Wir irren vorwärts!*”) – a frase anotada a esmo por Musil (apud BERGHAHN, 1963, p. 85) traduz com precisão a situação do sujeito moderno e acrescenta uma nova dimensão à ideia de escritura como alternativa à morte: não se trata apenas de continuar vivo, mas também de reivindicar uma *vida* mais autêntica.

IV. CIÊNCIA COMO IMPERATIVO DE EXATIDÃO

Como vimos demonstrando, a desconstrução do fio narrativo, no *Homem sem qualidades*, na medida em que amplia os horizontes de pensamento e, por conseguinte, estabelece novas relações entre as experiências vividas, será o caminho pelo qual o romance busca refrear um processo de abstração da vida. Tal processo tem relação direta como o modo pelo qual o homem assimila a história: como um amontoado de fatos que têm uma unidade e uma causalidade simuladas por um discurso que se empenha em restabelecer os nexos irremediavelmente perdidos. No mundo do pós-guerra, mais urgente do que perguntar o que seria o homem, ou o que ele conhece de fato, é investigar que desejos autênticos poderiam movê-lo, ou a que mais ele poderia ansiar conhecer diante de uma realidade que lhe é apresentada como continuidade, que forja a impressão de que sua vida tem um curso.

Vemos então que o enredamento entre a falta de qualidades e uma experiência alienada do mundo retoma, em nova chave, as questões fundamentais de Montaigne (*Que sais-je?*, *Qu'est-ce que l'homme?*). Se a história se tornou uma forma de ficção que se repete, então é preciso criar uma outra, que consistiria, nos dizeres de Cometti (2001, p. 73), em “tentar desesperadamente ressuscitar uma narrativa como se tenta fazer reviver um corpo por meio de simulações cardíacas”. É o que vem

expresso no título do capítulo 83 “Acontece a mesma coisa, ou: porque não se inventa uma outra história?”, que tematiza outra percepção fundamental do protagonista: a de que a história nada mais é do que um expediente de que lançamos mão para termos a “impressão de nossa vida têm um curso” (HSQ, p. 689).

O caminho da história não é, pois, o de uma bola de bilhar que, uma vez tocada, segue determinado curso, mas assemelha-se ao trajeto das nuvens, ao caminho de alguém que vagabundeia pelas ruelas, distraíndo-se aqui com uma sombra, ali com um grupo de pessoas [...] por fim chegando a um ponto que não conhecia, nem queria atingir. No curso mundial da história há um certo “perder-se por aí.” (HSQ, p. 392).

Ao incorporar formalmente a perda do sentido primitivo da narração, fazendo com que as reflexões do herói prevaleçam sobre a narração dos eventos, a obra de Musil atua como antídoto contra essa mesma idéia de história, e acaba por inventar uma outra: a das idéias de um ser mediano e finito, e por isso mesmo representativo da época em que vive.

Quando o indivíduo passa a ser apenas mais um elemento num grande todo, suas forças morais se tornaram muito frágeis em relação ao mundo que o cerca, também a literatura está sujeita ao risco de reforçar seu enquadramento nessa ordem opressora (MUSIL, 1978, p. 1246). O romance moderno, para Musil, deve narrar a vida de um indivíduo específico, procurando mostrá-lo como parte de um todo e, ao mesmo tempo, acenando com a possibilidade de sua desvinculação dessa mesma ordem. Este é o programa que uma obra como *O Homem sem Qualidades* pretende cumprir, ao subordinar a narração de eventos – ou a representação de situações e personagens num contexto específico – à narração de uma aventura intelectual de um herói que tenta escapar dos perigos da razão moderna. A articulação entre os registros romanesco e ensaístico reproduz o ritmo autêntico dos fenômenos da realidade efetiva, que não é, de modo algum, linear⁸.

É justamente por apresentar o processo reflexivo de Ulrich, e não o produto final de seu pensamento, que a narrativa reproduz o mais fielmente possível o processo reflexivo do sujeito moderno, que não

⁸ A esse respeito, vale citar uma passagem do capítulo 84: “Todo grande livro tem esse espírito, que prefere destinos individuais porque não se adaptam às formas que a sociedade pretende lhes impor. [...] Retire das obras literárias o seu sentido, e terá, com exemplos isolados, uma negação, não completa, mas evidente e interminável, de todas as regras, princípios e preceitos que fundamentam a sociedade amante dessa literatura!” (HSQ, p. 398).

lida com verdades universais nem ideias definitivas. Para Ulrich, trata-se de conhecer a si e a realidade que o cerca como se fizesse parte de um experimento. E somente ao assumir a disposição de um ser que experimenta, ele está em condições de romper com o esquema de uma realidade sempre tornada ficção.

Neste ponto vemos que, diferentemente do ceticismo que Montaigne nutria em relação à ciência – e que, como foi demonstrado, se justifica pelo próprio contexto histórico –, Musil atribui a esta um papel determinante: para ele, o caráter exato das ciências é bem vindo quando se trata de lidar com a esfera subjetiva. No crescente processo de abstração da vida, os assuntos da existência passam a demandar o mesmo tratamento que as ciências da natureza dispensam aos fenômenos que analisa. Por lidar com fenômenos humanos, o ensaio corre o risco de se perder na abstração, de não conseguir conciliar as esferas da vida empírica e da essência. O narrador musiliano nos adverte: “*É de se pensar que conduzimos muito irracionalmente nossos assuntos humanos, se não os atacamos conforme a ciência, que teve um progresso tão exemplar*”. (HSQ, p. 272). Assim, a atitude ensaística diante da realidade supõe, paradoxalmente, um viés científico. Na utopia do ensaísmo proposta por Musil, a ciência surge lado a lado com a experiência na defesa de uma vida *experimental* em seu sentido pleno: da mesma forma que Ulrich deseja viver como personagem de um livro, ele se posiciona diante da realidade como objeto de um experimento científico. A exatidão científica, associada ao espírito ensaístico, garante que a reflexão se desloque da ordem objetiva para a subjetiva, conservando, contudo, seu viés crítico-analítico. Para Schärf (1999, p. 26) é justamente na vinculação com as ciências naturais a obra de Musil confirma a possibilidade de conhecimento a partir da própria subjetividade. A exatidão pode ser compreendida, portanto, não como a primazia do objetivo sobre o subjetivo, mas, antes a convivência entre as duas esferas. O ser exato é aquele que não privilegia nenhum dos pólos, permanecendo suspenso entre os mundos do sentimento e do intelecto, das idéias e dos fatos.

A própria obra é índice desse imperativo de exatidão, na medida em que toma por conteúdo o pressuposto da criação literária, que é o de suspender o mundo para melhor conhecê-lo. No *Homem sem Qualidades*, forma e conteúdo fomentam-se reciprocamente, num procedimento que Lukács define como “agravamento da problemática”⁹:

⁹ Está no primeiro ensaio de *Die Seele und die Formen*: “Quando algo se tornou problemático [...] a solução só pode surgir do mais aparente agravamento da problemática, de um ir-até-o-fim [*Bis-zu-Ende-gehen*] nela” (LUKÁCS, 1971, p. 27).

o herói é declaradamente um ser em potencial, e a realidade, um texto a ser escrito, numa uma indiferenciação entre vida e literatura ou entre verdade e verdade na arte. Em *“De l’expérience”*, Montaigne escreve que a única verdade universal existente é que a razão possui tantas formas quanto a experiência (1965, III, p. 467). Viver *à propos*, para esse sujeito, significa assegurar sua individualidade a partir da consciência dos próprios limites. Três séculos mais tarde, viver “corretamente” – ou de forma “exata” – permanece sendo o fim almejado; os meios, no entanto, precisam ser revisados à luz das contingências históricas, pois “o tempo modifica a natureza de todo o mundo” (MONTAIGNE, 1965, II, p. 253).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O princípio do ensaísmo que vincula diretamente Montaigne e Musil é o de buscar, por meio da escritura e do reconhecimento dos limites da experiência, um conhecimento de si e do mundo. Intrinsecamente ligado à consciência da historicidade do sujeito, o ensaísmo, nos dizeres de Müller-Funk, é o médium pelo qual a pré-modernidade que se atualiza na pós-modernidade (1996, p. 78). A “virada copernicana” que Starobinski (2003, p. 442) identifica nos *Ensaaios* é o fato de que, a partir deles, a literatura atinge o status que a caracteriza na modernidade: o de o produto de uma experiência interna, de uma força da imaginação e do sentimento que o saber objetivo não dá conta, o de uma área protegida, na qual a evidência do sentimento e da percepção têm o direito de prevalecer como verdade “pessoal”. Deste ponto de vista, a obra de Musil pode ser considerada a legitimação e a atualização da empreitada ensaística de Montaigne, já que descreve a situação precária do sujeito moderno e, ao mesmo tempo, dá um passo além, ao se propor descobrir “no seio mesmo daquilo que parece constituir sua negação mais irrefutável, uma utopia viável, isto é, novas fontes éticas que ainda estariam aí adormecidas” (COMETTI, 2001, p. 156-7).

Num momento em que a literatura parece estar diante de um impasse formal, o ensaísmo garante a ela o pleno desempenho de seu papel, que é o de encenar a incerteza das relações, o desejo de nos atermos a coisas sólidas e de nos mostrar que a realidade percebida é apenas uma forma de realização entre outras possíveis. O ensaísmo, associado à indeterminação própria da forma romanesca, atua como uma luz que o possível lança sobre o real, fazendo com o leitor se desligue momentaneamente de seus hábitos mentais, daquele falso “fio narrativo” que reduz os mais diversos fenômenos e experiências a uma representação padronizada e alienante.

É o próprio Musil quem observa que, no ensaio, o que parece assumir a forma de um julgamento é apenas “a formulação momentânea de algo que só pode ser concebido naquele instante”, e ainda, que é tão difícil traduzir as articulações internas de um ensaio para o pensamento conceitual quanto converter um poema em prosa (MUSIL, 1978, p. 1450). “*La philosophie n’est qu’une poesie sophistiquée*”, podemos ler em Montaigne (1965, II, 518). Ora, o potencial filosófico e gnosiológico de obras como as desses autores deve-se justamente ao fato de permanecerem nos limites da experiência, sem a pretensão de formar (ou narrar) o homem, mas apenas de recitá-lo, transformando-o no “*poema não escrito de sua existência*” (HSQ, p. 278).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, in: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge Almeida. São Paulo, Duas Cidades /34, 2003, p. 55-64.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- BERGHANH, Winfried. *Robert Musil*. Reinbeck b. Hamburg, Rowohlt, 1963.
- BEHLER, Ernst. *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn, Schöningh, 1997.
- COMETTI, Jean-Pierre. *Musil Philosophe. L’utopie de l’essayisme*. Paris, Seuil, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Montaigne*. Paris, Gallimard, 1968.
- LUFT, David. *Robert Musil and the Crisis of the European Culture*. Berkeley /Los Angeles /California, University of California Press, 1984.
- LUKÁCS, Georg. *Die Seele und die Formen*. Neuwied /Berlin: Luchterhand, 1971.
- _____. *Teoria do Romance*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo, Duas Cidades /34, 2000.
- MAGNIEN, Michel & MAGNIEN-SIMONIN, Catherine. “Un homme, un livre” – Introdução a MONTAIGNE. *Les Essais*. (Éd. Pléiade, vol. I). Paris, Gallimard, 2007, p. IX-XXXI.
- MONTAIGNE, Michel De. *Essais* (3 vols). Paris, Gallimard (Col. Folio), 1965.
- MOSER, Walter. “La mise à l’essai des discours dans *L’Homme sans qualités* de Robert Musil”, in: *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée* (March/Mars 1985), p. 12-45.

- MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.
- _____. *Der Mann ohne Eigenschaften*. 2 vols. Reinbeck b. Hamburg, Rowohlt, 1978.
- _____. *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Reinbeck b. Hamburg, Rowohlt, 1978.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang. *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*. Wien /Berlin, Akademie, 1996.
- OBALDÍA, Claire. *L'esprit de l'essai. De Montaigne a Borges*. Paris, Seuil, 2005.
- SCHÄRF, Christian. *Geschichte des Essays von Montaigne bis Adorno*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1999.
- STAROBINSKI, Jean. *Montaigne en mouvement*. Paris, Gallimard, 2003.
- _____. „Peut-on définir l'essai?“. In: DUMONT, François (Org.) *Approches de l'essai*. Québec, Nota Bene, 2004, p.165-181.
- WATT, Ian. „Réalisme et forme romanesque“. In: GENETTE, J. & TODOROV, t, (Orgs). *Literatur et réalité*. Paris, Seuil, 1982, p.11-46.
- WEISSEBERGER, Klaus. *Prosa ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*. Tübingen, Niemeyer, 1985.

