

3. Notas sobre o Conteúdo da Forma Ensaística

3.1. Introdução

Esta segunda parte do trabalho pretende trazer à luz importantes características da forma ensaística montaigneana. Trata-se aqui não de uma comparação com o que veio a se tornar o ensaio filosófico na literatura moderna, ou seja, não de um esforço em traçar uma genealogia do gênero ensaístico, a partir da investigação das obras que posteriormente foram intituladas de “ensaio”, ou “ensaaios”, mas antes de uma tentativa de iluminar determinados aspectos formais dos *Ensaaios*, que nos parecem mais relevantes para a compreensão de sua especificidade. Partindo do próprio Montaigne, vale salientar que não deve ser oferecido aqui um retrato dos *Ensaaios* em sua totalidade, mas apenas uma aproximação dele a partir da exposição de uma série de traços que de alguma maneira reforçam a presença do ceticismo.

Com tal intuito, deve ser desenvolvida uma análise que considere a originalidade desta obra, que por primeira vez recebeu o título de *Ensaaios*. Como será examinado mais adiante, o Renascimento foi marcado por um questionamento da exemplaridade, ou seja, por uma desconfiança em relação à pertinência das antigas maneiras de explicação do mundo. Foi, no entanto, também uma época bastante propícia à ênfase no poder criativo do homem, que, diante do cenário de crise, foi capaz de produzir importantes inovações tanto no âmbito filosófico e científico, como no artístico de modo geral. Como bem nota Terence Cave, o século XVI é um período de prolífera atividade tanto na teoria, como na prática da escrita. Estimulada pelo sucesso da imprensa, a difusão desta atividade se acentua no decorrer do século e se traduz na profusão de manuais, diálogos, cartas e poemas. (Cave, 1979, Introdução)

Neste sentido, procurar-se-á tratar da forma ensaística criada por Montaigne a partir do contexto filosófico e literário mais amplo, com o qual ela direta ou indiretamente dialoga. Devem, então, ser levadas em conta certas inspirações formais

dos *Ensaaios* - tanto antigas, quanto contemporâneas -, que contribuíram para o desenvolvimento de sua especificidade e que, de algum modo, se relacionam com o conteúdo cético do pensamento montaigneano. Vale dizer que, a fim de ter a mirada mais ampla possível dos *Ensaaios* em sua expressão literária, decidiu-se abordar uma pluralidade bastante grande de aspectos. Isto não significa, contudo, que cada um deles não mereceria, por vezes, um tratamento mais aprofundado, ou que todos os possíveis temas relacionados à forma ensaística tenham sido aqui esgotados. É, pois, a relação desta forma literária com a inclinação cética de Michel de Montaigne que aqui importa, já que esta influência filosófica é aqui considerada como responsável (ainda que talvez não única) pela originalidade formal do ensaio. Por conseguinte, é essa possível afinidade que deve ser aqui mais enfatizada.

A primeira questão a ser tomada como objeto de análise são as *leçons* e o *genre des exemples*, além das glosas e comentários jurídicos, que constituem o cenário literário de sua época e aos quais os *Ensaaios* de Montaigne parecem dever o seu surgimento. Mais adiante serão abordadas a forma tratadística e a relação (sobretudo de afastamento) que a obra de Montaigne mantém com o discurso escolástico. Ainda que não haja em seus escritos nenhum comentário direto à forma do tratado ou ao da suma, há claramente uma postura de afastamento do método escolástico, que pode ser notada nas críticas à filosofia de seu tempo, ainda bastante marcada pela filosofia medieval. É portanto mais o método escolástico que nos interessa, do que propriamente a forma do tratado, ou da suma, pois é em contraposição a este método, que a maneira digressiva e o caráter inacabado dos *Ensaaios*, que se desenvolvem por esboços, se afirmam. Em seguida, será trazida para a discussão a forma dialógica, que não raro é considerada uma inspiração fundamental que permeia a criação literária de Montaigne. Serão ainda abordados o caráter familiar típico das correspondências e o aspecto conflituoso que atravessa os *Ensaaios*, além da defesa da naturalidade quanto à linguagem, que tão fortemente caracteriza o estilo montaigneano. A decadência da exemplaridade, a recusa do tom normativo e a virada para o discurso interior, que marca o auto-retrato dos *Ensaaios*, também servirão de objeto de estudo, já que seriam um produto da “crise pirrônica” por ele sofrida. Por fim, devem ser feitos alguns comentários sobre a recepção dos

Ensaio na França e na Inglaterra, apenas para apontar o variado impacto que a originalidade desta obra causou. A comparação com os *Ensaio*s de Francis Bacon, publicados em 1597, também é interessante, na medida em que expõe a pluralidade de significados que este gênero pode assumir.

3.2. **Leçons, Miscelâneas e Comentários Jurídicos**

Ao tratar da influência que o *genre des exemples* exerceu sobre o surgimento dos *Ensaaios*, Pierre Villey afirma que tanto os apótegmata de Plutarco, como a antologia de sentenças de Estobeu e a compilação de máximas de Valério Máximo desfrutaram de imenso sucesso durante todo o século XVI¹. Desde o século anterior havia se tornado comum a coleção de anedotas e histórias antigas, além do estoque de máximas e exemplos de conteúdo fortemente moral, como é o caso de *Un recueil de faits et dits memorables* de Baptiste Fulgose, que dizia no prefácio pretender com os seus escritos deixar ensinamentos que auxiliassem na formação do caráter de seu jovem filho. Outro tipo de compilação usual seria aquele representado por *Officina* de Ravisius Textor, que tinha uma forte pretensão enciclopédica e buscava, assim, acumular a maior quantidade possível de conhecimento sobre assuntos dos mais diversos.

O fato é que o pequeno mundo em que vivia o homem da Idade Média foi profundamente alargado pela invenção da imprensa, a descoberta das Índias e o renascimento da Antiguidade. Em todos os sentidos, tanto em termos espaciais, como temporais, vastos horizontes foram abertos e cada um sentia a necessidade de colecionar e compreender a imensa variedade que caracterizava a ação humana, a fim de extrair dela lições para a própria vida. O estudo da história passa, então, a ser recomendado por sua ‘utilidade prática’, já que dela poder-se-ia extrair uma infinidade de ensinamentos. Jean Bodin é um desses pensadores que demonstravam profundo interesse pela investigação histórica. O *Méthode pour apprendre facilement l’histoire* de 1566 foi certamente lido e admirado por Montaigne que o cita em diversas ocasiões. Contudo, este não busca executar o programa de Bodin, mas apenas fazer uso dos exemplos históricos acumulados no *Méthode*.

É, pois, esta literatura do século XVI, recheada de apótegmata, sentenças, exemplos históricos e máximas, que, segundo Pierre Villey, inspira os primeiros

¹ Sobre o assunto aqui tratado ver o primeiro capítulo do segundo volume da obra de Pierre Villey, que traz uma exposição detalhada do sucesso desta literatura do século XVI, que tanto influenciaria a redação dos primeiros ensaios de Montaigne. Villey, 1933.

escritos de Michel de Montaigne, sobretudo aqueles que datam do início da década de 70. (Villey, 1933, II, p. 17) A vulgarização dessas compilações, em geral muito áridas para a leitura, se populariza no decorrer do século com a sua composição feita de curtas dissertações e preenchida de ensinamentos antigos. As mais citadas e famosas do século XVI eram sobretudo as *Lições Antigas* de Coelius Rhodiginus e a *Honnête Discipline* de Crinito. No momento mesmo em que Montaigne começa a redigir os seus ensaios, tal gênero está tão em voga, que é possível identificar o surgimento de inúmeros escritos análogos. De fato, muitas histórias e exemplos dos quais Montaigne lança mão no tratamento de questões filosóficas são extraídos dessas obras, ou no mínimo já haviam sido citados por estes compiladores do século XVI. Vários ensaios do livro I, como o intitulado *Que o gosto dos bens e dos males depende em boa parte da opinião que temos deles* (I, 14), são até mesmo inspirados nesta literatura e formados por um mosaico de exemplos e de máximas. No caso deste ensaio há vários empréstimos extraídos dos *Annales d'Aquitaine* de Jean Bouchet, por exemplo. Outro ensaio desta época, que se aproximaria deste gênero das *leçons*, é o *Do costume e de não mudar facilmente uma lei aceita* (I, 23), onde se nota uma coleção de exemplos, que já haviam sido reunidos por compiladores contemporâneos de Montaigne.

Para Pierre Villey, é importante ter tal literatura em conta quando se pretende compreender o surgimento da obra de Montaigne, pois antes que este reagisse contra a sua época e a sua produção literária, ele certamente absorveu a sua influência. (Villey, 1933, II, p. 27) Nos escritos que datam do início da década de 70, Montaigne estaria mais preocupado em colecionar opiniões, anedotas e ensinamentos alheios sobre um mesmo tema, do que propriamente em desenvolver um pensamento verdadeiramente pessoal. É por este motivo que ele diz no terceiro livro que os seus primeiros ensaios lhe parecem estranhos. (III, 5, p. 135) A influência desta literatura é tão grande, que é possível encontrar nos *Ensaio*s várias apropriações, inclusive quanto à escolha de temas a serem tratados. Em geral, é difícil definir a fonte exata dos empréstimos que ele toma, já que muitas citações são comuns a diversos autores. O que vale notar é, sobretudo, a identidade de assuntos abordados. A discussão em torno da dignidade e da miséria humana presente na *Apologia*, por exemplo, assim

como a comparação entre o riso de Demócrito e as lágrimas de Heráclito, à qual Montaigne dedica um ensaio, ocupavam a atenção de distintos autores daquela época.

Além disso, Montaigne deve à literatura de seu tempo a forma literária composta de exemplos e sentenças que constituem as curtas dissertações independentes, redigidas conforme o humor de seu autor. A diversidade é, segundo Villey, um dos grandes méritos deste gênero. A sua fragmentação, variedade e informalidade convinham particularmente ao temperamento de Montaigne. “Ele, que declara não poder ler mais do que curtos escritos como as cartas de Sêneca, ou os *Opuscles* de Plutarco, e que não dedica mais do que uma hora à leitura, apreciava tal forma.” (Villey, 1933, II, p. 33)

Para além da influência dessas compilações mais gerais, André Tournon chama a atenção para outro tipo literário da época de Montaigne, que teria exercido um papel importante na formação dos *Ensaio*s. (Tournon, 1983) Trata-se, como já mencionado, da literatura das glosas e comentários jurídicos, com a qual Montaigne certamente travou contato na época em que atuou como magistrado. Tal literatura girava em torno, sobretudo, de casos jurídicos espinhosos, comentados pelos autores, que freqüentemente recorriam a citações de filósofos antigos, ou juristas eminentes. Por tratarem de casos que, em geral, eram objeto de imensa controvérsia, era comum que esses comentários apresentassem visões inusitadas, perspectivas divergentes e deixassem a discussão sem necessariamente oferecer uma solução. Contudo, a despeito desta dívida, vale notar que o próprio Montaigne assumia uma postura bastante crítica à profusão de glosas e comentários, que dominava o cenário filosófico-literário de sua época e que, segundo ele, ilustrava a falta de autores verdadeiramente criativos. “Tudo fervilha de comentários; de autores há grande penúria.” (III, 13, p. 429)

Quem não afirmaria que as glosas aumentam as dúvidas e a ignorância., visto que não se vê livro algum, seja humano ou divino, no qual o mundo se empenhe, cuja dificuldade a interpretação faça sumir? (...) Os homens desconhecem a doença natural de seu espírito: este não faz mais que xeretar e procurar, e vai incessantemente girando, construindo e enredando-se em sua faina, como nossos bichos-da-seda, e nela se sufoca. (III, 13, p. 427)

Embora seja de fato importante levar em conta esses tipos literários contemporâneos de Montaigne, que certamente tiveram influência na criação dos *Ensaaios*, é preciso salientar a contribuição de leituras filosóficas. Neste contexto, buscar-se-á, sobretudo, identificar a presença do ceticismo na escritura da obra montaigneana. A originalidade dele em relação aos seus contemporâneos residiu, assim, não na escolha das anedotas, exemplos ou citações que deveriam ilustrar o seu pensamento, mas antes no uso que ele faz das mesmas e no exercício de seu julgamento, ao qual ele as submete. Ou seja, ainda que inspirado (direta ou indiretamente) por esta literatura de exemplos e máximas e ainda que certos ensaios, quando tomados isoladamente, se assemelhem a estes escritos do século XVI, os *Ensaaios* de Michel de Montaigne como um todo não devem ser reduzidos a mais uma coleção de citações, anedotas e histórias antigas. A influência cética e a virada para o interior fazem dos *Ensaaios* muito mais do que uma mera compilação.

3.3. Os *Ensaio*s diante do Discurso Tratadístico

Como bem lembra Ian MacLean, ao tratar da relação entre Montaigne e o ceticismo, o simples título que este autor confere à sua obra é suficiente para marcar a distância que o separa da lógica escolástica (tratadística) de inspiração aristotélica. (MacLean, 1997, p. 10) Mas, para além do título, o que significaria realmente esse afastamento assinalado pelos *Ensaio*s? As reflexões a seguir pretendem, a partir da comparação com a literatura filosófica medieval, sobretudo com o *tractatus* e a *summa*, elucidar algumas características da forma ensaística forjada por Montaigne.

A partir de meados do século XIII quase todo o *corpus* da obra de Aristóteles se encontrava traduzido. Seus escritos, sobretudo os que dizem respeito à lógica e à física natural, passam a exercer a partir de então uma influência fundamental no desenvolvimento do pensamento, na medida em que passam a servir de base para as lições da faculdade de artes, ou filosofia das universidades medievais. A escolástica, método de formação intelectual utilizado nesta época era basicamente voltada à leitura exegética, à exposição e elucidação de um determinado texto (*lectio*) e à discussão de uma problemática, colocada pelo mestre e por ele resolvida, por meio de argumentações formais (*disputatio*) e análise dos argumentos pró e contra. As leis dialéticas exerciam um papel fundamental em tais discussões e eram marcadas por um conjunto de operações que faziam do objeto do saber um problema, sobre o qual eram expostas teses que deviam ser defendidas, atacadas e por fim, solucionadas. A *determinatio*, ou seja, a solução da *disputatio* dada pelo mestre, se desenrolava progressivamente a partir de uma estrutura demonstrativa, onde dois tipos de argumentos eram comumente utilizados: a *auctoritas*, quando a tese defendida se apoiava em algum autor reconhecidamente famoso, e a *ractio*, onde o argumento de razão era formulado a partir do recurso à lógica aristotélica.

De acordo com Jan Pinborg, a maior parte da literatura filosófica medieval reflete a prática de ensino da época. Mesmo os textos que não eram propriamente usados nas exposições ou nas disputas filosóficas acabavam por adquirir essa forma tradicional. Assim, a literatura medieval assumiu, em grande medida, a forma de comentários – que podiam ou não exprimir as perspectivas pessoais de seu autor –

sobre a filosofia a ser ensinada nas universidades. (Pinborg, 1983, p. 29) Mas, para além dos comentários, que continham detalhadas análises de problemas específicos, surgiu a necessidade de uma exposição mais sistemática das doutrinas. O título mais usual, que tais exposições recebiam é, segundo Pinborg “*summa*”, que originalmente significava um sumário, ou “*tractatus*”. Tais exposições continham normalmente uma apresentação pormenorizada de algum tema ou doutrina e serviam, neste sentido, como introdução a determinados tópicos ou disciplinas filosóficas.

Tanto a forma da suma, como a do tratado estão intimamente vinculadas ao desenvolvimento do método escolástico que, em última análise, é herdado da lógica aristotélica dedutiva. Expressam esta maneira filosófica na medida em que se constituem como discursos claramente coerentes e unificados, que têm como objetivo principal a defesa de uma tese, a partir do desencadeamento de raciocínios que visam à demonstração (confirmação ou negação) de determinada proposição. Neste sentido, o problema é apresentado e certas teses são defendidas contra supostas objeções que no próprio texto são expostas. Trata-se, portanto, do tratamento exegético de um tema que se dá a partir da utilização de uma forma fechada de discurso, onde cada sentença serve e está submetida a uma argumentação que lhe é exterior e até mesmo anterior. A reflexão teórica desenvolvida obedece aos princípios lógico-formais estabelecidos por Aristóteles e percorre um caminho linear, com princípio, meio e fim determinados. É na verdade este fim que define o caminho a ser percorrido, o que é digno de ser dito, o que cabe no texto. Isto porque os autores que desta forma fazem uso, partem do pressuposto de que há uma verdade a ser demonstrada.

A partir da tendência escolástica medieval, que considerava a linguagem como uma expressão pura da realidade, grande parte do esforço filosófico passa a ser dedicada à lógica e à gramática, que deveriam permitir a adequação significativa da linguagem à realidade que ela manifestava. Segundo Henrique Claudio de Lima Vaz, o método escolástico caminhará, nos tempos da sua decadência, para uma grande rigidez e formalismo. “Uma reputação desfavorável se ligou a este termo, no sentido de fazê-lo significar um verbalismo vazio, perdendo-se em discussões estéreis.” (Lima Vaz, 1988, p. 24)

O ataque que Montaigne amiúde e de forma difusa dirige aos filósofos de seu tempo tem a ver com a sua maneira de proceder. É no sentido da crítica à verborragia e aos raciocínios vazios que se deve interpretar a afirmação de Montaigne, em *Da Vanidade*, de que ele não quer ser filósofo (III, 9, p. 247). Ele não quer se apresentar como filósofo e tampouco como “gramático”, ou “jurisconsulto” (III, 2, p. 28), pois, além de não lhe interessarem as discussões vazias em que se enredava a filosofia de seu tempo, ele prefere ser um “leigo esclarecido”, do que um especialista.

É singular que em nosso século as coisas sejam de tal forma que a filosofia, até para as pessoas inteligentes, seja um nome vão e fantástico, que se considera de nenhum uso e de nenhum valor, tanto por opinião como de fato. Creio que a causa disso são esses ergotismos que invadiram seus caminhos de acesso. (I, 26, p. 240)

Como será visto mais adiante, a crítica dirigida ao modo filosófico de sua época está vinculada à ênfase dada à argumentação lógica, que por sua vez faz com que, segundo Montaigne, se dê mais predominância à palavra, do que às coisas. Neste sentido, ele ironiza o absurdo a que pode chegar a “sutileza sofisticada dos silogismos: ‘Presunto leva a beber; beber mata a sede; portanto presunto mata a sede?’ Que zombe disso.” (I, 26, p. 255)

Tal influência, embora crescentemente questionada e contrabalançada a partir da ampliação do campo de estudo da filosofia, ainda pairava sobre a atividade filosófica universitária da época renascentista. Montaigne, contudo, na contracorrente desta tradição, não acredita que as palavras nos dêem um acesso à realidade e, por isto, considera inúteis as discussões lógicas em torno das palavras.² Por este motivo é que ele diz serem de “ordem gramatical a maior parte das causas das desordens do mundo.” (II, 12, p. 291) Montaigne quer que as palavras sirvam às idéias e não o contrário. “Quero que as coisas predominem, e que invadam de tal forma a imaginação de quem escuta que ele não tenha a menor lembrança das palavras.” (I, 26, p. 256)

Mas as idéias não serão verdadeiramente produzidas se a orientação pedagógica da filosofia continuar voltada a encher a cabeça dos aprendizes de argumentos de autoridade, em detrimento do exercício da autonomia individual e da

² Sobre a questão da linguagem em Montaigne ver Marcondes, 2007c.

própria faculdade do juízo. É preciso, ao contrário, deixá-los fazer perguntas e deixar que eles mesmos busquem respostas para as mesmas. Na filosofia arisotélico-escolástica a dúvida tinha uma conotação negativa, pois significava, no máximo, um caminho, um meio ao encontro da verdade. Em Montaigne, a dúvida deixa de ser um passo, uma vez que constitui o próprio pensamento. É preciso aprender a conviver com ela e a reconhecer que a incerteza não significa necessariamente uma fraqueza, mas um fato, cujo reconhecimento consiste num sinal de maturidade intelectual. O elogio à forma dubitativa da filosofia faz com que a atenção antes voltada para a solução seja agora deslocada para o caminho que se percorre em busca dela.

A criação ensaística montaigneana, como deve ser visto ao longo deste trabalho, se propõe, entre outras coisas, a manter este caráter indagativo e explorador, característico da filosofia cética, em contraposição à linguagem expositiva da cultura tratadística. Mas seria preciso enfrentar o problema da conciliação entre defesa da dúvida e a afirmação da mesma, ou a incoerência entre forma e conteúdo, da qual eram não raro acusados os céticos. Torna-se necessário enfatizar que tal problema não era exclusivo do século XVI, mas ocupava o debate cético desde a Antigüidade. O próprio Sexto Empírico, em suas *Hipotiposes Pirrônicas* expressa a sua preocupação em conciliar ceticismo e linguagem. Logo no início de sua obra ele salienta que a sua intenção é descrever em esboços a doutrina cética, partindo da premissa de que com nenhuma das suas sentenças ele pretende afirmar como as coisas de fato são, mas simplesmente registrar, como o cronista, as coisas como elas lhe aparecem.³ (Sextus Empiricus, 1990, p. 16)

Voltando ao século XVI, é curioso notar como mesmo o escrito de Francisco Sanches, cético assumidamente pirrônico, é em sua forma mais afirmativo que dubitativo. Ainda que defenda o desconhecimento humano e a prevalência da dúvida, tal se dá a partir da afirmação de que nada se sabe. Próximo, neste sentido, da forma adquirida pela *Apologia* de Montaigne, Sanches apresenta, de maneira sistemática e organizada, importantes argumentos filosóficos em favor do ceticismo. Embora ele diga não estar certo da sua afirmação (e que a negação dela seria ainda mais

³ Há nas *Hipotiposes*, além disso, toda uma discussão sobre as expressões que seriam mais adequadas ao pirrônico, como por exemplo, “não mais isto, do que aquilo”. Ver do capítulo XVIII a XXVIII de Sextus Empiricus, 1990.

produtiva, já que comprovaria de modo mais evidente o império da dúvida), o *Quod Nihil Scitur* é de fato todo ele dedicado à demonstração da ignorância humana e, portanto, é em sua forma menos indagativo do que os *Ensaaios* de Montaigne. “Se a [proposição] souber provar, com razão concluirei que nada se sabe; se não a souber, tanto melhor, pois isso afirmava eu.” (Sanches, 1995, p. 15)

Montaigne é consciente deste paradoxo a que estaria ameaçada a filosofia pirrônica e afirma de maneira surpreendente, na própria *Apologia*, o mais afirmativo de todos os ensaios, que seria preciso inventar uma nova linguagem para o pirronismo.

Observo os filósofos pirrônicos, que não podem expressar sua concepção geral em nenhuma forma de falar, pois precisariam de uma nova linguagem. A nossa é toda formada de proposições afirmativas, que lhes são inteiramente hostis; de forma que, quando eles dizem: ‘Eu duvido’, incontinenti são agarrados pelo pescoço para serem obrigados a admitir que pelo menos asseguram e sabem que duvidam. (II, 12, p. 291)

3.3.1. Método Errante

O método excessivamente categórico não faz muito sentido em Montaigne, pois a verdade é para ele uma noção relativa, contingente e provisória, ou seja, menos um objeto do conhecimento, do que um ideal que anima o exercício e a investigação.⁴ Não que ele não afirme, ou não demonstre, mas ele o faz opondo uma idéia à outra, sem ter um fim determinado, uma solução em vista, que seja definitiva. Isto porque verdades essenciais são inacessíveis aos homens. O filósofo do qual Montaigne se distancia é aquele que fixa, estabelece a verdade. Sua filosofia se recusa a remontar aos primeiros princípios, pois, como ele diz na *Apologia*, partindo de Platão, “há um vício de impiedade em inquirir muito minuciosamente sobre Deus e sobre o mundo e sobre as causas primeiras das coisas.” (II, 12, p. 249) Montaigne nos convida, então, a nos contentar com as aparências, com verdades particulares e passageiras, já que a comunicação com o ser nos é vedada (II, 12, p. 403) Trata-se de uma sabedoria

⁴ Sobre o conceito de verdade em Montaigne ver Delia, 2007.

despida de pretensão à verdade, uma sabedoria ignorante e, neste sentido, de inspiração socrática.

Os *Ensaio*s refletem o caráter efêmero e cambiante das “verdades” estabelecidas pelo pensamento montaigneano, através da escolha consciente da língua francesa. O latim seria uma língua por demais estática e eterna para expressar o movimento do seu pensamento. Segundo Hugo Friedrich, este só seria concebível no interior de uma linguagem fluida, como a da França renascentista. (Friedrich, 1993, p. 337)

Escrevo meu livro para poucos homens e para poucos anos. Se fosse uma matéria para perdurar, seria preciso confiá-la a uma língua mais firme. Pela contínua variação que a nossa tem seguido até agora, quem pode esperar que sua forma atual esteja em uso daqui a cinquenta anos? (III, 9, p. 296)

É importante ressaltar que a probabilidade de não ser entendido em cinquenta anos e a constatação de sua perenidade não causavam a Montaigne desgosto algum. A escolha da língua coloquial francesa representava, ao contrário, uma oportunidade de se proteger daquilo que se pretende eterno.

Assim, ainda que seja possível encontrar linhas de pensamento subterrâneas à forma assistemática dos *Ensaio*s, estes se distanciam da forma fechada em que se desenrola o pensamento tratadístico. Embora recheados de teses, de proposições e de afirmações, os *Ensaio*s como um todo permanecem abertos à indecisão, ao fortuito, ao imprevisto e à surpresa. Representam, deste modo, uma tentativa de acomodar a filosofia pirrônica a um tipo de linguagem não tão afirmativa, como a nossa.

Mais do que a chegada a algum lugar, é o exercício da reflexão e da faculdade do julgamento que lhe importa. No terceiro livro Montaigne amiúde associa o exercício do pensamento à caminhada, ou ao passeio. “Não o empreendo nem para voltar dele nem para completá-lo; pretendo apenas movimentar-me, enquanto o movimento me apraz. E passeio por passear.” (III, 9, p. 289) Nesta viagem empreendida através dos *Ensaio*s, explorar os atalhos, desvios e os cantos mais obscuros e escondidos por vezes parece mais interessante que percorrer a estrada principal. Vale dizer que na maior parte das vezes em que ele utiliza esse tipo de metáfora, é para enfatizar que o exercício de suas faculdades intelectuais não segue

um caminho progressivo, ou linear. “Meu entendimento não caminha sempre pra frente, caminha também para trás.” (III, 9, p. 267) Em outro contexto, Montaigne associa o exercício da reflexão a uma caçada, onde a busca se torna mais importante que a captura. Isto porque, segundo ele próprio, “nascemos para buscar a verdade; possuí-la cabe a um poder maior.” (III, 8, p. 213) Uma vez que a verdade permanece inalcançável ao homem, o mundo se torna não mais do que uma “escola de busca”, onde “ganha não quem transpassar, mas sim quem fizer as corridas mais belas.” (III, 8, p. 213) É, pois, desta maneira que o pensador gascão confere à maneira o mesmo valor da matéria do dizer.

Os objetos primordiais dos *Ensaaios*, o “eu” e o julgamento de Montaigne, por serem inconstantes e cambiantes, pressupõem uma descrição e um tratamento que não sejam demasiadamente fixos. Como o cético, Montaigne nega qualquer possibilidade de se alcançar conclusões definitivas e se contenta com meras tentativas. O uso da palavra “*essaier*” mantém uma íntima relação com a tendência de experimentação e com a aceitação da irresolução teórica. Ele é o órgão da escrita que não quer ser resultado, senão processo, como o pensamento que se desenvolve em direção ao florescer do “eu”. A rejeição da idéia de totalidade e a idéia montaigneana de mudança constante da perspectiva do sujeito forçam, portanto, uma forma literária fragmentada. Não é apenas o mundo e o “ser” de Montaigne que são compostos de elementos contrários. A própria expressão literária de seu pensamento não se incomoda em abraçar as contradições, que por vezes surgem da variedade de suas opiniões. Montaigne era consciente de que o conteúdo dos *Ensaaios*, a pintura do “eu”, não se encaixava nos padrões artísticos, retóricos e lógicos disponíveis naquela época. “Retrato principalmente meus pensamentos – assunto informe, que não pode redundar na produção de uma obra.” (II, 6, p. 72)

Longe de alcançar no homem em geral ou mesmo em si mesmo uma consistência sólida, Montaigne depara-se com uma complexidade, onde até mesmo a contradição encontra lugar. A fim de representar fielmente o “eu” de seu autor, os *Ensaaios* tinham de retratar acima de tudo o movimento de sua personalidade. “Não consigo fixar meu objeto. Ele vai confuso e cambaleante, com uma embriaguez natural. Tomo-o nesse ponto, como ele é no instante em que dele me ocupo.” (III, 2,

p. 27) Era preciso, logo, acomodar a sua história ao momento, pois não apenas seu destino, mas também suas intenções podem sofrer transformações. O seguinte trecho, extraído de *Do Arrependimento*, ilustra a volubilidade que parece caracterizá-lo:

Daqui a pouco poderei mudar, não apenas de fortuna mas também de intenção. Este é um registro de acontecimentos diversos e mutáveis e de pensamentos indecisos e, se calhar, opostos: ou porque eu seja um outro eu, ou porque capte os objetos por outras circunstâncias e considerações. (III, 2, p. 27-8)

Ao reconhecer o elemento de mudança, o autor parece achar importante não substituir idéias antigas por mais novas. Nas revisões que faz dos *Ensaaios*, Montaigne freqüentemente adiciona, mas quase nunca apaga idéias. “Acrescento, mas não corrijo.” (III, 9, p. 267) Ao dedicar os seus escritos à revelação de sua própria individualidade, Montaigne faz com que sua obra possa, em tese, receber infinitas adições. O que resulta daí não é um auto-retrato acabado, mas apenas diversos rascunhos, estudos sobre o seu próprio “eu”. Não pode ser senão um esboço, aproximações de si mesmo, pois para ele a palavra nunca é a própria coisa. “Há o nome e a coisa: o nome é uma palavra que designa e significa a coisa; o nome não é uma parte da coisa nem da substância, é uma peça externa juntada à coisa e fora dela.” (II, 16, p. 428)

Além de serem um projeto a princípio interminável, os *Ensaaios* constituem uma obra profundamente plural. A pintura do “*moi*” de Montaigne, ainda que permaneça incompleta, só se torna apreensível se tomada em seu conjunto e na variedade que encerra. Não faria, pois, sentido falar de apenas um ensaio em Montaigne, mas apenas deles no plural. Isto porque um único ensaio não daria conta de sua personalidade, da sua variedade de opiniões, de todos os momentos de sua vida. Como ele mesmo diz, a vida de um homem não deve ser considerada apenas em um instante, mas ela inteira.⁵ Se tomarmos apenas um ensaio, correremos o risco de ter apenas o retrato de um pedaço de Montaigne. Para dar conta do seu “eu” é preciso atentar para a pluralidade de temas e opiniões que compreende a sua individualidade.

⁵ Sobre este assunto ver o décimo nono ensaio do primeiro livro, intitulado *Que apenas após a morte se deve julgar sobre a nossa felicidade*. (I, 19)

É também por este motivo que não faria sentido se os *Ensaaios* tratassem exegeticamente apenas de um tema.

3.3.2. Liberdade Formal

Em *Da Vanidade* (III, 9), Montaigne diz desejar ir com a pena como ele vai com os pés (III, 9, p. 310). A constatação do caráter irresoluto de seu espírito acaba, pois, transparecendo na liberdade formal da obra montaigneana, que parece obedecer muito mais aos estados de humor do seu autor, que a qualquer tipo de ordem pré-concebida característica da estrutura tratadística. Antes de seguir no exame sobre o caráter “desordenado” dos *Ensaaios*, é preciso salientar que chamar a atenção para este aspecto não significa aqui afirmar a falta de nexos entre os temas tratados, ou a ausência completa de qualquer linha de pensamento, pois como diria o próprio Montaigne, “é o leitor indiligente que perde meu assunto, não sou eu.” (III, 9, p. 315) Contudo, é evidente que os *Ensaaios* assumem uma liberdade formal significativa, na medida em que o processo de escrita não é pré-determinado por uma reflexão, que lhe seria anterior. Na obra de Montaigne, ao contrário, o processo reflexivo aparece como consubstancial à escrita e ambos permanecem dispostos a seguir por vezes caminhos inesperados, apontados pelo próprio exercício investigativo.

É bastante comum, por exemplo, que ele inicie um ensaio abordando um tema e se perca em digressões que, aparentemente nada tinham a ver com o assunto original. Ou seja, os ensaios parecem seguir muito mais os processos associativos que se dão em sua mente, que um princípio externo ordenador. Além disso, não há nenhum tipo de princípio, seja ele cronológico ou temático, que defina a apresentação de seus capítulos. Basta dar uma olhada no índice de sua obra para notar a liberdade com que Montaigne organiza as suas discussões. No primeiro livro, por exemplo, a variedade de temas abordados pelos capítulos é tão grande, que vai desde discussões filosóficas sobre a incerteza de nosso julgamento, a solidão ou a amizade, até comentários sobre cheiros, corcéis e o hábito de vestir-se e de dormir. Mesmo num

único ensaio é possível notar o caráter casual presente no diálogo entre reflexões filosóficas profundas e assuntos dos mais ordinários.

A pouca relação entre o título e o conteúdo dos ensaios também exprime esse estilo por vezes desordenado de Montaigne. “Os nomes de meus capítulos nem sempre lhes abarcam a matéria; amiúde apenas a denotam por alguma referência...” (III, 9, p. 315) Tal liberdade com a qual ele intitula seus capítulos faz parte de sua concepção sobre a linguagem, segundo a qual nenhum nome ou termo é capaz de dar conta da riqueza e da diversidade da coisa a que se refere. “Por maior que seja a diversidade de verduras que há, tudo é englobado sob o nome de salada.” (I, 46, p. 408) Este desdém em relação à linguagem causa um certo distúrbio quanto à terminologia montaigneana, pois dificilmente encontra-se nos *Ensaaios* definições, cujos significados sejam precisos.

A forma desarranjada é expressa ainda na preservação evidente de contradições, por vezes aparentes e por vezes inconciliáveis. Para citar apenas uma, que é bastante conhecida, enquanto no vigésimo ensaio do primeiro livro Montaigne afirma que filosofar é aprender a morrer, no terceiro livro ele diz não haver ciência mais árdua quanto a de saber viver bem e naturalmente a vida. Ainda que tenha feito inúmeras revisões de seus escritos, Montaigne faz questão de, segundo ele próprio, não apagar idéias. Isto porque as contradições e ambigüidades fariam parte dos exercícios de seu julgamento e, portanto, devem ser preservadas. Do contrário, ele não estaria sendo fiel a si mesmo na realização de seu retrato.

De acordo com Villey, a desordem estilística montaigneana é resultante de um sentimento estético que o penetra e que representa a sua forma pessoal de composição literária. (Villey, 1992, p. 144) O próprio Montaigne reconhece o caráter não-sistemático de seus escritos, ao dizer: “O que são estes (ensaaios) também, na verdade, senão grutescos e corpos monstruosos, remendados com membros diversos, sem forma determinada, não tendo ordem, nexos nem proporção além da casualidade?” (I, 28, p. 274)

Mas o caráter desconexo, até mesmo “monstruoso” dos seus ensaios, longe de lhe causar frustração, lhe agrada. É neste sentido que ele afirma, no livro III, apreciar o andamento poético, com saltos e cabriolas. Partindo do elogio da poesia, esta “arte

leve, versátil e divina” (III, 9, p. 315), Montaigne critica as formas discursivas que em demasia se utilizam de palavras de ligação e de costura, a fim de tornar o mais claro possível onde a matéria é concluída, modificada, ou retomada. Digno de admiração no campo estilístico é Plutarco, que, por vezes, esquece o seu tema e encontra o assunto apenas incidentalmente. É interessante notar, no trecho a seguir, a facilidade com que Montaigne passa do comentário sobre Plutarco ao comentário de seu próprio estilo:

Há em Plutarco obras em que ele esquece seu tema, em que o assunto de seu discurso só é encontrado incidentalmente, sufocado em meio a matéria alheia a ele: vede suas idas e vindas no Demônio de Sócrates. Oh, Deus, como essas galhardas escapadelas, como essa variação tem beleza, e tanto mais quanto mais parecer descuidosa e casual. (...) Vou em busca da variedade, de forma desmedida e tumultuosa. Meu estilo e meu espírito vão vagabundeando ambos. (III, 9, p. 315-6)

Em *Dos Livros* (II, 10) Montaigne diz não querer “nem a sutileza dos gramáticos, nem a engenhosa contextura de palavras e de argumentos”. (II, 10, p. 124) Ao contrário da ordem silogística de passo-a-passo que compõe a estrutura do tratado, ele prefere o conhecimento descosido que diz encontrar tanto em Plutarco, quanto em Sêneca. “Para mim, que não peço mais que me tornar mais sensato, não mais sábio ou eloquente, esses arranjos lógicos e aristotélicos não vêm a propósito.” (II, 10, p. 123) Assim, ele apresenta os seus ensaios e experiências sem ordem, “globalmente e às apalpadelas. Como nisto: expresso meu pensamento em itens desconexos, como algo que não se pode dizer de uma só vez em bloco.” (III, 13, p. 440)

Os empréstimos temáticos que Montaigne extrai das obras morais e das *Vidas de Homens Ilustres* de Plutarco são patentes nos *Ensaaios* e não raro assumidos pelo próprio Montaigne. A admiração parece alcançar o seu ponto alto em *Sobre Versos de Virgílio* (III, 5), onde o pensador confessa a sua incapacidade para desfazer-se da inspiração que este filósofo lhe oferece.

Porém tenho mais dificuldade em desfazer-me de Plutarco. Ele é tão universal e tão pleno que, em todas as ocasiões e em qualquer assunto inusitado que houverdes escolhido, ingere-se em vossa tarefa e estende-vos uma mão liberal e inesgotável de riquezas e embelezamentos. Por isso me irrita ficar tão exposto à pilhagem dos que o

visitam: não consigo freqüentá-lo tão pouco que não lhe tire coxa ou asa. (III, 5, p. 134)

A *Apologia* também é um bom exemplo desta afeição, uma vez que Montaigne termina este ensaio citando textualmente um longo trecho de um opúsculo de Plutarco. Contudo, como bem pode ser notado ao longo da leitura dos escritos de Montaigne, o elogio da obra de Plutarco ultrapassa as questões de conteúdo, expandindo-se até a dimensão do estilo. É sobretudo a “forma de escrever dubitativa na substância, a intenção mais de indagar que de instruir” (II, 12, p. 264-5) e a maneira de “tratar diversamente” de todos os assuntos que Montaigne elogia neste filósofo. Um trecho da *Apologia*, extraído das edições postumamente publicadas, é eloqüente neste sentido:

Em quem se pode ver isso mais claramente do que em nosso Plutarco? Com quanta diversidade não discorre ele sobre a mesma coisa? Quantas vezes não nos apresenta duas ou três causas contrárias para o mesmo assunto, e razões diversas, sem escolher a que devemos seguir? (II, 12, p. 265)

Como será visto mais adiante, o traço formal dos diálogos platônicos que merece o elogio de Montaigne também o faz admirar os escritos de Plutarco. Trata-se, pois, do hábito de explorar um mesmo assunto a partir de diversos pontos de vista, sem a certeza de que uma conclusão poderá ser estabelecida. “Tratar diversamente as matérias é tanto tratá-las bem como adequadamente e melhor, ou seja, mais copiosamente e com maior proveito.” (II, 12, p. 265) De fato, há inúmeros escritos morais de Plutarco, concentrados nos quinze volumes da *Moralia*, em que os temas são explorados a partir de perspectivas distintas e que não raro são deixados inconclusivos. Num capítulo do primeiro volume da *Moralia*, por exemplo, que trata da importância do exercício da escuta na formação de jovens estudantes, Plutarco expõe os seus benefícios e malefícios e diz acreditar que tal assunto, por ser tão espinhoso, deveria constituir um tópico constante de discussão. (Plutarco, 1992, p. 29)

Além disso, o sentido prático de Plutarco, ou seja, o costume de abordar os assuntos a partir de suas vivências e exemplos da vida cotidiana, além da recusa em tratar de questões obscuras - segundo Montaigne, Plutarco acreditava que “o

entendimento humano perde-se ao querer sondar e controlar todas as coisas até o fim”. (II, 12, p. 335) – também teriam inspirado o desenvolvimento do método montaigneano. Como bem observou Mathieu-Castellani, as *Vidas* de Plutarco constituem o paradigma da história moral e psicológica, do qual teriam partido os *Ensaaios*, que têm como objeto a “pintura” não das ações, mas sobretudo das inclinações e cogitações particulares de seu autor (Mathieu-Castellani, 1988, p. 64). Além de elogiar a maneira plutarquiana de proceder por comparações, contrapondo uma vida à outra - como por exemplo, César à Alexandre -, Montaigne aprecia o caráter moral destes escritos, que se atêm antes às inclinações e modos humanos privados, do que à narrativa supostamente objetiva dos grandes feitos, fatos e eventos históricos.

Ora, os que escrevem as vidas, na medida em que se ocupam mais das intenções que dos acontecimentos, mais daquilo que provém do íntimo que daquilo que acontece fora, esses me são mais apropriados. Eis por que em todos os aspectos Plutarco é meu homem. (II, 10, p. 127)

Assim, a obra de Plutarco serviu para a pilhagem de exemplos e anedotas e também como inspiração, a partir de sua forma ambígua, dubitativa e pouco resoluto, à maneira não dogmática de Montaigne. Mas, ainda que os *Ensaaios* não tenham sido criados *ex nihilo* e encontrem na obra de Plutarco uma de suas possíveis origens, eles desta se afastam, na medida em que assumem um objetivo distinto, que é a apresentação do *moi* do autor, que não se dá retrospectivamente, mas de minuto a minuto, momento a momento.

3.3.3. *Ordo Neglectus*

Vale ressaltar que há todo um ambiente prévio a Montaigne que propicia a criação ensaística dele, já que valorizava a maneira mais livre da mescla entre reflexão filosófica e criação literária. O Renascimento é uma época bastante frutífera, que testemunhou muitas inovações no campo das formas de expressão linguística. Trata-se de uma época em que as fronteiras que viriam a separar os diversos campos

do saber de outras atividades, ainda não eram tão bem definidas. A filosofia, assim, amiúde se confundia com outras atividades como a literatura, a medicina e a advocacia. Segundo Kristeller, a Renascença é por muitos tida como filosoficamente irrelevante, pois ela não teria criado nenhum filósofo suficientemente consistente e sistemático. (Kristeller, 1979, p. 28)

Autores tão diversos como Erasmo, Castiglione, e Petrarca anteciparam em certa medida os *Ensaaios* montaigneanos, uma vez que fizeram parte desta grande tendência que Hugo Friedrich denominou de *ordo neglectus*. Por trás do elogio do *habitus neglectior* presente em Petrarca, da defesa da *spezzatura* por parte de Castiglione no *Cortesão* e da *ordo neglectus* da *Apophtegmata* de Erasmo estariam, segundo Friedrich, lembranças de Horácio e Ovídio, que teriam recomendações semelhantes. (Friedrich, 1993, p. 314) A prosa do século XV e XVI, constituída por compilações, miscelâneas, cartas, diálogos, diatribes, discursos etc, seria, pois, marcada por essa mistura entre reflexões teóricas, anedotas, curiosidades e relatos pessoais recheados de exemplos da vida ordinária. Vale ressaltar que diversos motivos contribuíram para a valorização da “forma aberta” e da diversidade, dentre eles, as tendências filosóficas e científicas anti-escolásticas e a volta à palavra simples e não artística. Tal estilo “fortuito” e “negligente” faz parte de toda uma tendência humanista que privilegiava uma formação ampla do indivíduo e que se contrapunha à maneira demasiado especializada e pedante da expressão do intelectualismo escolástico.

Nenhum de seus precursores, contudo, foi tão preocupado quanto à adequação entre conteúdo filosófico e expressão escrita e tão consciente quanto à própria inovação formal, como Michel de Montaigne. Neste sentido, ele não é apenas um criador fortuito da forma ensaística, mas também o primeiro a refletir sobre o seu significado. Dirigindo-se à senhora de Estissac em *Da afeição dos pais pelos filhos* ele mesmo admite a novidade de seu projeto:

Senhora, se a estranheza não me salvar, e a novidade, que costumam valorizar as coisas, nunca sairei honrosamente deste tolo empreendimento; mas ele é tão fantasioso e tem um ar tão distante do uso comum que isso lhe poderá abrir caminho. (...) E depois, descobrindo-me inteiramente desprovido e vazio de qualquer outra

matéria, apresentei-me a mim mesmo como tema e como assunto. É o único livro do mundo em sua espécie, um projeto desordenado e extravagante. (II, 8, p. 81)

É exatamente a liberdade formal e o caráter errante do pensamento montaigneano, além da presunção de tomar o eu como principal objeto de investigação, que serão os maiores alvos de críticas no século XVII, especialmente na França, por parte de autores como Malebranche e Pascal. Segundo este último a “confusão de Montaigne” se devia, sobretudo, à “falta de um método preciso, a que obviara pulando de um assunto para outro, buscando a boa atmosfera.” (Pascal, 1973, p. 49)

3.4. Sobre o Caráter Dialógico

De acordo com Hugo Friedrich a forma dos diálogos platônicos permitiu à Montaigne a exposição de seu temperamento cético, na medida em que privilegia a multiplicidade de perspectivas encarnada na presença de distintas vozes e personagens. (Friedrich, 1993) O próprio Montaigne nota tal característica da forma dialógica na *Apologia de Raymond Sebond*: “Platão parece-me ter apreciado essa forma de filosofar por diálogos, deliberadamente, para mais apropriadamente colocar em diversas bocas a diversidade e variação de suas próprias opiniões.” (II, 12, p. 265)

No entanto, para a filosofia platônica, a forma dialógica representava mais do que simplesmente a exposição de distintos pontos de vista, uma vez que se desenvolve paralelamente à progressão do movimento dialético. O diálogo surge, além disso, em um contexto específico, como alternativa aos excessos da retórica. Ao contrário dos sofistas, esses “doutores mercenários” que recebem honorários para desenvolver argumentos capazes de sustentar um determinado e arbitrário ponto de vista, seja ele qual for, o filósofo deve, segundo Platão, almejar unicamente a verdade. Neste sentido, é preciso explorar as diversas perspectivas, seguir um método preciso que está a serviço não dos caprichos individuais ou do puro prazer da eloquência, mas da verdade, única e absoluta, essencial e imutável. O saber verdadeiramente filosófico, professado por Platão, não se contenta com as aparências, mas permite a apreensão das essências.

Na Carta VII Platão descreve o que seria a ciência perfeita, a ciência das ciências, um estudo comparado dos quatro modos de apreensão do ser, o método dialético, que, segundo ele, seria coroado com a luz repentina da verdade e a revelação do mundo inteligível.

Somente quando se pratica uma comparação detalhada entre uns e outros, nomes, definições, percepções da vista e impressões dos sentidos; quando se participa em discussões benevolentes, onde as questões e respostas não são ditadas pela inveja, somente então, digo, sobre o objeto estudado, se faz a luz da sabedoria e a inteligência com toda a intensidade que podem suportar as forças humanas. (Platão, 343 e)

No fim do livro VII da República, após tratar das diversas disciplinas - que lidam em última instância com fenômenos - às quais devem ser submetidos os estudantes de filosofia, Platão mais uma vez se dedica à dialética. Esta, a “conclusão suprema dos estudos”, deve permitir ao homem, por meio da razão e da inteligência, alcançar a essência de cada coisa. Segundo Sócrates,

o método dialético é o único que se eleva, destruindo as hipóteses, até o princípio para estabelecer com solidez as suas conclusões, e que realmente afasta, pouco a pouco, o olhar da alma da lama grosseira em que está mergulhado e o eleva para a região superior. (Platão, 533d)

Tal método deve tornar os homens capazes de “indagar e responder da maneira mais sábia possível”. E isto, como já dito, não pelo prazer da pura contestação, mas em favor de uma investigação que mantém os olhos sempre voltados para a verdade única e imutável das essências. Trata-se aqui da transcendência do mundo visível, das coisas plurais marcadas pela mutabilidade e percebidas pelo sentido da visão. “E afirmamos que umas são percebidas pela vista, e não pelo pensamento, mas que as idéias são concebidas e não vistas.” (Platão, 507b)

Mas essa revelação da essência do objeto não é o final da ciência, da investigação dialética. É preciso voltar ao mundo sensível. Segundo Victor Goldschmidt, “estamos de volta, pois, à ordem discursiva, ao domínio da linguagem em que se movem os quatro modos de conhecimento, e, entre eles, a ciência. Mas, consecutiva agora à visão da essência, ela é ciência não mais obscura, mas ‘perfeita’.” (Goldschmidt, 2002, p. 9) A dialética se constitui, assim, ao mesmo tempo como método ascendente e descendente. É ascendente, na medida em que parte do concreto para chegar na abstração das idéias e das formas. É descendente, por outro lado, quando da contemplação, o filósofo volta para o cotidiano a fim de conciliar as formas ideais “reveladas” contempladas com a vida prática da sociedade.

3.4.1. Forma dialógica

O movimento dialético, no entanto, não se desenvolve como uma progressão natural e necessária. Ele pode sim sofrer retardamentos, sobretudo decorrentes das qualidades intelectuais e/ou morais insuficientes dos interlocutores. Por isso é tão importante, para Platão, a seleção desde cedo daqueles que teriam o espírito propenso à investigação filosófica. Perturbado pela morte de seu mestre e pelas consequências nefastas que a natureza democrática da *pólis* foi capaz de produzir, Platão não raro faz notar que a atividade filosófica é para poucos. O processo ascendente é, assim, amiúde descrito como um processo individual, de diálogo da alma consigo mesma.

Mas, ainda que na *República* o caminho de libertação da obscuridade em direção à revelação da verdade seja narrado como um caminho de iluminação individual, possível apenas para os que são dotados de natureza filosófica, a forma dialógica socrática privilegia o jogo de perguntas e respostas entre dois ou mais interlocutores, e pressupõe a reciprocidade, a espontaneidade e a tolerância. No diálogo socrático, segundo Bakhtin, “a verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem, ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica.” (Bakhtin, 1981, p. 94)

Ao traçar uma comparação entre a composição do diálogo e a do manual, Victor Goldschmidt traz à luz importantes características da forma dialógica que parecem ser comuns aos *Ensaio*s de Montaigne. De acordo com este autor, o diálogo difere do manual (e, portanto, também da *summa*), sobretudo por seu objetivo, já que, enquanto este se propõe a informar, ou seja, a transmitir uma suma de conhecimentos, aquele pretende, acima de tudo, formar o leitor, tornando-o através do método dialético, o mais hábil possível.

Longe de ser uma descrição dogmática, o diálogo é a ilustração viva de um método que investiga e que, com frequência, se investiga. Em sua composição, o diálogo articula-se segundo a progressão deste método e compartilha seu movimento. É pelo método que se deve explicar a composição do diálogo ou, mais precisamente, sua estrutura filosófica. (Goldschmidt, 2002, p. 3)

A despeito das digressões e rupturas, o movimento dialético e, portanto, a estrutura dialógica tal como concebida por Platão seguem sempre uma ordem que, por fim, deve desaguar na revelação da verdade - embora muitas vezes permaneça incapaz disto, como ocorre nos diálogos aporéticos. Apesar de Platão afirmar em *O Político* que encontrar a solução do problema apresentado deva ser uma preocupação secundária e não uma finalidade primordial (Platão, 286d), há claramente um fim almejado, ou seja, a contemplação da Idéia de Bem, do mundo inteligível das formas, universal e imutável, que anima o exercício da filosofia e do método dialético. Ainda que os diálogos sejam recheados de digressões, eles se dedicam, em sua maioria, à discussão sobre essências. Assim, a *República* é dedicada especialmente à investigação do que seria a essência da justiça, enquanto o *Fédon* trata da natureza da alma e o *Mênon* da virtude.

3.4.2.

O diálogo no Renascimento e os *Ensaio*s de Montaigne

A forma dialógica, retomada por inúmeros filósofos dos séculos XIV e XV, se torna tão difundida nesta época que pode ser considerada um dos gêneros filosófico-literários mais populares do Renascimento.⁶ A partir do recurso a uma variedade de personagens (sejam eles reais ou fictícios), o autor de um diálogo é capaz de dar vida e a explorar distintas perspectivas sobre um mesmo assunto. Num dos diálogos de Leonardo Bruni, por exemplo, um jovem chamado Niccolò Niccoli argumenta sucessivamente a favor e contra os feitos da cultura florentina moderna. Trata-se, ao que parece de uma variação da técnica argumentativa *in utramque partem*, técnica esta muito utilizada pelos cétricos acadêmicos, em especial por Cícero que, por sua vez, a tomou de empréstimo de Aristóteles (Rigolot, 2004, p. 4). O ambiente de questionamento da exemplaridade na Renascença estimula o uso da forma dialógica, pois esta consiste num meio de investigação que permite o teste da aplicabilidade de

⁶ A forma do diálogo é, de fato, utilizada por inúmeros filósofos e escritores, tais como Francesco Petrarca (*Secretum*), Leonardo Bruni (*Dialogi ad Petrum Histum*), Thomas More (*Dialogue concerning Heresies* e *A Dialogue of Comfort against Tribulation*), Erasmo de Rotterdam (*Colloquia*), Marguerite de Navarra (*Heptaméron*), entre outros. Ver Heitsch; Vallée, 2004.

histórias canônicas e, eventualmente, o questionamento do seu estatuto exemplar. A natureza familiar da conversação presente nos diálogos desta época, além do seu caráter em princípio inacabado, excluiria a imposição de uma perspectiva ideológica determinada. Neste sentido, a disposição dialógica não serviria mais como meio de expressão de uma voz autoritária. Retomando uma metáfora usada por Sperone Speroni em sua *Apologia dei dialogi*, Rigolot diz ser o diálogo um labirinto que se contrapõe aos modos pretensamente úteis, racionais e objetivos normalmente associados às formas discursivas de origem aristotélica. (Rigolot, 2004, p. 8)

Vale ressaltar que o diálogo não permaneceu um gênero homogêneo, dotado de uma natureza única e definida, durante todo o Renascimento. Ainda de acordo com François Rigolot, o diálogo de natureza cívica bastante comum no *Quattrocento* italiano começa a sofrer transformações marcadas pela virada interior, que, segundo ele, tem como grande representante Michel de Montaigne. Tal virada teria sido provocada pelo fato da crença na possibilidade de persuasão através do diálogo se tornar cada vez mais problematizada. Uma nova forma de ironia socrática, destituída de participação cívica e estimulada por um impulso auto-questionador substituiu gradualmente o modelo estático e a-histórico de Cícero, que se perpetuou sobre ideais republicanos. (Rigolot, 2004, p. 5) Neste sentido, o uso deste gênero estaria intimamente vinculado ao desenvolvimento da subjetividade de seu autor. O diálogo no Renascimento constitui-se, segundo Eva Kushner, como processo de auto-formação, na medida em que expressa - mesmo quando personagens históricos e, portanto, verídicos são evocados - a pluralidade interior do sujeito. (Kushner, 2004) A identidade deste estaria neste sentido toda ela envolvida no debate e o que está em jogo é, assim, menos a afirmação de verdades, que o desvendar da própria individualidade.

Por mais que não constituam propriamente diálogos, a aproximação dos *Ensaio*s de Montaigne com este gênero parece útil, uma vez que a obra montaigneana também é caracterizada pela polifonia, que lhe serve como um meio de exploração de seu próprio “eu”. Apesar de se assemelharem mais à concepção deste gênero como diálogo da alma consigo mesma, do que àquele que se desenrola no ambiente público da *pólis*, os *Ensaio*s, ao contrário da forma dialógica em geral - inclusive a que

prevalece no contexto renascentista -, não progride segundo o método dialético. Ainda que não constitua um traço argumentativo essencialmente cético, o recurso à polifonia tal como posto em prática por Montaigne - ou seja, destituída da pretensão dialética - lhe é vantajosa neste sentido, na medida em que constitui uma maneira de exploração de argumentos opostos.

Em *Montaigne's Deceits* Margaret McGowan chama a atenção para o fato de Montaigne se referir à Platão em geral como pensamento, ou doutrina, enquanto que à Sócrates sempre como homem, ou seja, enfatizando positivamente mais a sua maneira e atitudes, que propriamente o conteúdo de suas reflexões.⁷ Poder-se-ia, logo, dizer que Montaigne se identifica mais com a estimulante maneira socrática de filosofar – como a mosca que, ao picar, tira o preguiçoso cavalo de sua inércia (Platão, *Apologia a Sócrates*, 30e) -, que propriamente com o método dialético dos diálogos platônicos. O modelo de auto-análise, a ênfase da investigação colocada antes na busca, do que na solução de um problema, o hábito de explorar uma questão fundamental a partir de distintos pontos de vista, o elogio à forma inconclusiva, além do costume de fazer uso de paradoxos na análise filosófica, são característicos do procedimento de Montaigne, possivelmente herdados desta por ele admirada maneira socrática de filosofar.⁸ Segundo McGowan, nem Montaigne, nem Sócrates pareciam estar preocupados em substituir um conjunto ultrapassado de opiniões por um mais novo, mas antes em provocar os homens e as suas desarrazoadas asserções, despertando-os, assim, para a genuína curiosidade intelectual. (McGowan, 1974, p. 162)

Montaigne mantém nos *Ensaio*s uma inclinação para explorar antinomias e a multiplicidade da qual é constituído o mundo. A postura filosófica deste pensador permanece disposta para a provocação e para sondar caminhos antes impensados. No entanto, ele não almeja a ciência perfeita e tampouco percorre uma direção determinada. Ainda que os *Ensaio*s não sejam totalmente isentos de um plano, eles não seguem um rumo tão claro e ascendente como o que pode ser identificado nos diálogos platônicos de modo geral. Mesmo Sócrates, um dos maiores modelos dignos da admiração de Montaigne, ainda que afirme não possuir ciência, pretende guiar os

⁷ Ver sobretudo o capítulo intitulado “Montaigne and Socrates” de McGowan, 1974.

⁸ Sobre o uso de paradoxos em Montaigne ver o quinto capítulo da segunda parte de Tournon, 1983 e o quarto capítulo de McGowan, 1974.

seus interlocutores pelo caminho em busca da verdade. O desenvolvimento das discussões filosóficas em que se envolve tem, portanto, uma pretensão pedagógica, que é rejeitada por Montaigne, já que este, diante de sua ignorância, se vê incapaz de defender filosoficamente qualquer doutrina, ou ensinamento. O discurso auto-depreciativo não é aqui apenas um recurso retórico. Como bem faz notar André Tournon, não há pois uma verdade nos *Ensaaios* como aquela que os mestres prometem a seus discípulos, ávidos de uma sabedoria segura. (Tournon, 1983, p. 7) Os *Ensaaios* pretendem, acima de tudo, a auto-formação de seu autor.

Outra questão bastante evidente que afastaria os *Ensaaios* do gênero dos diálogos platônicos é a que se refere aos seus interlocutores. Ou seja, a obra de Montaigne não é escrita para ninguém em particular. Alguns ensaios são dedicados a determinadas figuras, mas eles são raros, quatro no total. A morte prematura de Étienne de la Boétie o teria privado do uso do diálogo, já que com ela Montaigne foi confrontado com a perda desta rara, íntegra e verdadeira amizade. Diz ele, então, no início dos *Ensaaios* não ter nenhum fim ao escrever que não fosse doméstico e privado. Mais adiante, já no segundo livro, ele diz se dirigir a uma “terceira camada”, que não seria composta nem por ignorantes, nem por pretensos sábios, mas antes por “almas bem ajustadas e fortes” (II, 17, p. 487) Tal grupo é, no entanto, tão escasso que não possui “nem nome nem posição entre nós”. (II, 17, p. 487)

A despeito do número limitado de leitores com os quais Montaigne crê ser possível estabelecer um diálogo, há uma disposição em ultrapassar o caráter privado de suas contemplações no próprio ato de publicação de suas elucubrações, da qual ele mesmo se ocupa. Os *Ensaaios*, portanto, não são um monólogo, ou um simples produto do isolamento de um indivíduo na torre de seu castelo. Não se trata aqui do desenvolvimento de uma vida contemplativa em detrimento de uma ativa, pois a eleição do exílio não implica uma ruptura total com o mundo. O retrato que ele constrói se dá a partir do olhar para o exterior e do diálogo com o mundo. Esta relação ao mesmo tempo de distância e proximidade para com o âmbito público talvez seja um dos primeiros paradoxos assumidos e aceitos por Montaigne.

Um importante aspecto dialógico é mantido nos *Ensaaios* - mesmo sem que ocorra a adoção do gênero dialógico - na própria apresentação da pluralidade de suas

opiniões, que, por sua vez, é preservada nas contradições que ele encontra em si mesmo e faz questão de manter no texto. “Se falo diversamente de mim é porque me olho diversamente. Em mim se encontram todas as contradições, sob algum aspecto e de alguma maneira.” (II, 1, p. 9) O primeiro ensaio do Livro I, por exemplo, é todo ele dedicado ao tema da inconstância humana. É nele que Montaigne salienta a natureza instável e por vezes contraditória das ações humanas.

O que tivemos projetado agora mudamos daqui a pouco, e dali a pouco novamente voltamos sobre nossos passos: há apenas movimento e inconstância. (...) Flutuamos entre opiniões diversas: nada queremos livremente, nada de forma absoluta, nada constantemente. (II, 1, p. 6-7)

Hugo Friedrich parece ter razão, pois os *Ensaaios* de Montaigne se inspiram na característica dialógica que melhor expressa a sua faceta cética: a exploração de distintas perspectivas, aqui consideradas como equípolentes. Na obra deste pensador, no entanto, as diferentes vozes saem da boca de seu autor. Esta variedade de pontos de vista que caracterizaria a forma dialógica é também mantida pelo caráter inacabado desta obra, que se mantém aberta a recorrentes revisões e objeções. Neste sentido, o diálogo abandona a pretensão dialética e sofre uma virada interior, que se dá na flutuação que marca o percurso intelectual errático do sujeito. Não é raro Montaigne notar a inconstância humana, a discordância e a volubilidade que não deixam de acometer a sua alma. “Nada tenho a dizer sobre mim de forma integral, simples e sólida, sem confusão e mescla, nem em uma só palavra. *DISTINGO* é o artigo mais geral de minha Lógica.” (II, 1, p. 9-10)

3.5.

Os *Ensaio*s entre a Conversação e a Conferência

A valorização da maneira natural, isenta de excessiva ornamentação, além do caráter dialógico dos *Ensaio*s, aproxima a sua forma do gênero da correspondência e da arte da conversação, que vinha sendo desenvolvida na Itália e que predominaria nos salões franceses do século XVII. Assim como os *Ensaio*s, as cartas mantêm, em geral, uma íntima ligação com situações concretas e cotidianas, que envolvem não apenas aquele que escreve, mas também seu interlocutor. Como pressupõe o intercâmbio de opiniões e reflexões pessoais no interior de um círculo de conhecidos, elas se desenrolam como uma conversa privada, onde aquele que escreve se sente à vontade de expor seus humores e sentimentos mais íntimos, fora dos constrangimentos sociais.

A pintura de si mesmo, que de bom grado o representaria “inteiro e nu”, ademais não convém senão ao fim doméstico e privado. “Se fosse para buscar o favor do mundo, eu me paramentaria melhor e me apresentaria em uma postura estudada.” (Ao Leitor, p. 4) Montaigne quer se retratar de maneira natural e habitual, sem apuro nem artifício. A fim de ser o mais fiel possível, era preciso retratar não uma imagem ideal do seu “eu”, mas a real, com todas as suas imperfeições e defeitos. “Seja como for, quero falar; e, quaisquer que sejam estas inépcias, não deliberei escondê-las, não mais do que um retrato meu, calvo e grisalho, em que o pintor tivesse colocado não um rosto perfeito e sim o meu.” (I, 26, p. 221-2) Não cabe aqui, portanto, o relato de feitos heróicos ou de ações por ele realizadas na dimensão pública, já que este é o lugar em que os indivíduos exercem não mais do que um papel, como um ator que representa no palco uma personagem.

A postura crítica com relação à verborragia de seu tempo não nos permite dizer que a retórica é por Montaigne inteiramente abandonada. O que ocorre é a rejeição de um tipo específico de retórica, ou seja, a negação da eloquência pública, em favor da conversação familiar. De acordo com Marc Fumaroli, os *Ensaio*s de Montaigne adotam uma forma discursiva que escapa da retórica dos grandes gêneros oratórios e que abraça, por sua vez, a eloquência do foro interior, a arte da correspondência, da conversação e do diálogo oral ou escrito. (Fumaroli, 1994) Neste

sentido, os *Ensaaios* assumem uma vivacidade oral, que, por vezes, cria a impressão de eles terem sido escritos não apenas para serem lidos, mas também para serem recitados e escutados. Tão vívida é a linguagem montaigneana que em muitas ocasiões o leitor tem a impressão de estar em meio a uma conversa com o autor dos *Ensaaios*. A freqüente ruptura com a ordem gramaticalmente lógica da frase confere à escrita montaigneana um efeito sonoro. Por trás de cada frase de Montaigne, pode-se notar a presença de gestos, de todo seu corpo; pois parecem mais frases faladas que simplesmente escritas.⁹

Os ensaios montaigneanos antecipam o gênero da conversação - que surge nesta época e se popularizaria no século XVII -, já que consistem numa forma intermediária entre a esfera do saber e a esfera mundana, ao combinar a concretude das experiências ordinárias da vida com o pensamento filosófico. Segundo Jean-Philippe Gropserrin, o estilo que valoriza o caráter imprevisto e impremeditado seria uma característica comum à conversação e aos *Ensaaios*. (Gropserrin, 2002) A orientação estética da “negligência diligente” é definida de acordo com o modelo social do *honnête homme*, que se opõe ao escritor de profissão e, principalmente, ao pedante. Montaigne se recusa a ser considerado filósofo e, por isso, não faria sentido ele tratar das questões de maneira estanque, uma vez que não lhe interessa apresentar-se como especialista. Ainda de acordo com este mesmo comentador, tal “negligência” caracterizaria uma postura típica de um indivíduo aristocrático, que não seria adequada a um padre, como Charron, que pretende oferecer fundamentos justificativos para suas crenças, ou até mesmo ao professor, que tem como dever ensinar. (Gropserrin, 2002, p. 232) Montaigne, ao contrário dos padres e mestres de profissão, não quer ensinar e, portanto, recusa o tom normativo. Como ele mesmo diz: “Não ensino; relato.” (III, 2, p. 30)

No entanto, sua obra se afasta da arte da conversação, uma vez que não exclui, de maneira alguma, a profundidade de discussão. Ou seja, os *Ensaaios* não versam

⁹ Muitos comentadores chamam a atenção, por exemplo, para o som da batalha presente no quarto ensaio do livro III. Ver, por exemplo, Gray, 1958, p. 79-86. Com a tradução ao português, no entanto, tal efeito perde-se quase totalmente. *Voyez le pourtant le lendemain, tout changé, tout brouillant et rougissant de cholere en son ranc de bataille pour l'assaut: c'est la lueur de tant d'acier et le feu et tintamarre de nos canons e nos tambours qui luy ont jetté cette nouvelle rigueur et haine dans les veines.* (III, 4, p. 839) Nas edição em português, a mesma citação encontra-se em III, 4, p. 79-80)

apenas sobre questões superficiais e de interesse privado, mas tratam de assuntos filosóficos profundos como a discussão cética sobre os limites do conhecimento humano presente na *Apologia* e o próprio tema do estatuto da filosofia. A fonte inspiradora, neste sentido, parecem ser as *Cartas a Lucílio* de Sêneca, lidas por Montaigne, onde o filósofo estóico, dirigindo-se a um de seus discípulos, examina questões de natureza filosófica, mantendo o tom familiar característico da correspondência. Mas, ao contrário do que ocorre nas cartas de Sêneca e também no discurso epistolário de Erasmo, Montaigne não se dirige, através dos *Ensaaios*, a nenhum ouvinte definido, mas ao leitor em geral. Como já mencionado a respeito da forma dialógica, a morte prematura do seu maior amigo, La Boétie, fez com que ele perdesse o seu principal interlocutor, impedindo-o também de recorrer ao gênero privado da correspondência. “E teria adotado mais facilmente essa forma de publicar minhas elucubrações se tivesse a quem falar. Era-me preciso, como tive outrora, um certo comércio que me atraísse, que me sustentasse e elevasse.” (I, 40, p. 375-6) A conversa com o leitor serviria assim de consolo diante da dor causada pela perda de seu querido amigo.

Ainda que os *Ensaaios* refiram-se idealmente a uma conversa íntima, é preciso evitar a supervalorização do caráter doméstico dos *Ensaaios*. É verdade que ele se encerra na torre de seu castelo, no interior de sua biblioteca, longe dos assuntos públicos, para escrever os *Ensaaios*. No entanto, o recolhimento não significa propriamente isolamento. Afinal, além dele mesmo se ocupar da publicação da primeira edição dos *Ensaaios*, Montaigne trata de inúmeros temas de interesse público e se posiciona diante de questões políticas espinhosas, como a questão da tolerância religiosa e a descoberta do Novo Mundo. Neste sentido, a despeito de seus escritos terem sido dedicados a um círculo bastante restrito de leitores, os *Ensaaios* de Michel de Montaigne podem ser considerados uma obra que alcança um caráter público mais amplo, do que o próprio *Discurso* de Étienne de la Boétie. Embora tenha se tornado um documento fundamental da luta contra a sujeição política do homem, sobretudo quando apropriado pela revolução francesa de 1789, o *Discurso sobre a Servidão Voluntária* não foi imediatamente publicado. La Boétie devia ser consciente das possíveis consequências que o *Discurso* poderia lhe causar e do pequeno número de

peessoas capazes de compreender a sua mensagem irônica e amarga contra a tirania. De qualquer maneira, ele decide manter a sua leitura limitada a um punhado de amigos, confiando sua obra a Montaigne pouco antes de sua morte. É, portanto, apenas postumamente e não pelas mãos de seu autor que o *Discurso* se tornou um documento tão fundamental da luta panfletária e romântica pela igualdade, liberdade e fraternidade.

3.5.1.

O caráter conflituoso dos *Ensaaios*

Mas, se os *Ensaaios* de Montaigne antecipam, de alguma maneira, a arte da conversação que irá dominar os salões da França do século XVII, eles dela se distanciam, na medida em que mantêm a estética da disputa. Na conversação a atenção para o grupo e suas exigências dissolve o eu em favor do jogo da comunidade. O que importa é a comunhão e a concordância. Os *Ensaaios*, por sua vez, privilegiam a discordância e o embate, pois, segundo Montaigne, a rivalidade é fundamental ao exercício do espírito.

O oitavo ensaio do livro III, usualmente traduzido como *Da arte da conversação*, chama-se originalmente, e não por acaso, *Da arte da conferência*. Tal distinção é crucial, pois o que Montaigne diz buscar não são apenas conversações mundanas, mas, sobretudo, discussões intelectuais. A conferência, ao contrário da conversação, é marcada pela manutenção do conflito honesto e sincero, que se recusa a adaptar aos prazeres e exigências da platéia.¹⁰ A tendência de considerar o debate de idéias como um combate, metáfora corrente no século XVI, também está presente neste ensaio de Montaigne:

O estudo dos livros é um movimento lânguido e fraco que não aquece, ao passo que a conversação (conference) ensina e exercita de um só golpe. Se converso com uma alma forte e um lutador rijo, ele me assalta os flancos, espicaça-me à esquerda e à direita, suas idéias acirram as minhas. A rivalidade, a ambição, a contenda impulsionam-me e me alçam acima de mim mesmo. E a unanimidade é uma característica totalmente tediosa na conversação (conference). (III, 8, p. 206)

¹⁰ Sobre a discussão específica em torno deste assunto ver Périgot, 2002.

Tal imagem é em grande medida parte da herança da prática intelectual medieval, fortemente orientada para o combate de idéias. Montaigne, contudo, rejeita o modelo do intelectual universitário e do especialista e se opõe à discussão pública comum naquela época, que visava unicamente o espetáculo da polêmica de embate de idéias. Ele defende, ao contrário, o jogo da discussão como meio de aprendizado e de exercício da faculdade de julgamento que possuímos naturalmente. Para ele a oposição e o conflito, por meio da arte da conferência, permitem e estimulam a correção do caminho em busca da verdade. Vale observar que o conceito de verdade em Montaigne adquire, por vezes, dois sentidos distintos: a verdade absoluta, universal, ou das essências, que nos é vedada, como ele diz na *Apologia*, e a verdade sobre si, única acessível ao homem, que diz mais respeito ao indivíduo que investiga, do que ao objeto investigado.

Deste modo, fica descartada nos *Ensaio*s a preocupação excessiva com a polidez. A maneira privilegiada por ele é a maneira “natural”, por oposição à maneira “artificial” e “civilizada”. “Não prejudicamos o assunto quando o deixamos para examinar o meio de tratá-lo; não me refiro a um meio escolástico e artificial, refiro-me a um meio natural, de um entendimento sadio.” (III, 8, p. 211) Mais uma vez, defende Montaigne a linguagem habitual, ou seja, a que é intimamente vinculada à vida ordinária, ao mesmo tempo em que critica a expressão pedante da maior parte dos filósofos de seu tempo, a excessiva atenção dispensada às palavras e o método escolástico.

Igualmente é desprezada a demasiada atenção para com a concordância entre as partes. O caráter constantemente quereloso e vivaz da discussão, esta “amizade viril” repele a ternura e a formalidade cerimoniosa das palavras. Estamos, portanto, longe da conversação mundana do século seguinte, onde a polidez exerce o papel fundamental.

Precisamos fortalecer o ouvido e endurecê-lo contra essa fragilidade do tom cerimonioso das palavras. Aprecio uma convivência e familiaridade forte e viril, uma amizade que se compraza na rudeza e vigor de seu comércio, como o amor nas mordidas e arranhões sangrentos. (III, 8, p. 208)

Como já mencionado, Montaigne evita os famosos debates públicos que envolviam os “sábios” de seu tempo em contendas em torno de questões espinhosas. Isto porque nas discussões dos especialistas o único que importava era a derrota do oponente e a confirmação de opiniões já adquiridas, previamente assumidas. Montaigne prefere manter o ambiente amistoso, pois é apenas aí que o livre confronto de opiniões abertas pode se dar. A originalidade da discussão montaigneana reside no fato dele visar menos a defesa de um determinado ponto de vista e a persuasão do oponente, que a simples oposição de idéias e, com isso, o exercício da faculdade de julgamento.

O paradoxo constituía um instrumento de argumentação comumente utilizado no século XVI, através do qual o autor se opunha às opiniões comuns, ao propor pontos de vista inesperados.¹¹ Segundo André Tournon, o uso do paradoxo podia ser identificado pela reação perplexa do leitor, diante do questionamento de suas opiniões ordinárias e preconcebidas. (Tournon, 1983, p. 204). Um dos exemplos mais eloqüentes deste tipo de discurso é o *Elogio da Loucura* de Erasmo, onde o paradoxo constitui a sua argumentação central. Ao fazer com que a própria loucura desfira, em tom de brincadeira, as suas críticas contra aqueles que não são loucos, Erasmo estaria, ao mesmo tempo, provocando o descrédito do que é dito, pois afinal, trata-se da fala de uma insana.

O paradoxo era uma técnica admirada por Montaigne, pois, além de permitir ao autor prender a atenção do leitor, ao propor uma perspectiva inusitada, envolvendo-o no processo reflexivo, era também uma maneira de se exercitar no debate, opondo um argumento a outro. A *Apologia* é um dos ensaios mais citados, quando se discute o uso deste método por parte de Montaigne, pois é aqui que ele questiona uma série de visões comuns, como por exemplo, a de que a sabedoria é mais desejável do que a ignorância. É preciso estar atento para notar quando o exercício do paradoxo tem como fim, de fato, exprimir uma opinião inusitada do

¹¹ Luiz Eva nota ainda que o paradoxo era freqüentemente utilizado como forma de conciliar a expressão de opiniões individuais e o assentimento aos costumes correntes, na medida em que uma forma mais direta de apresentá-los poderia confrontar perigosamente a autoridade, quando esta cumpre um papel organizador da vida comum. Ou seja, segundo este autor, o paradoxo seria também um instrumento para manifestar uma verdade que não pode ser apresentada abertamente. (Eva, 2007, p. 197)

autor e quando ele se presta apenas como meio de chamar a atenção através da oposição de idéias. Segundo Margaret McGowan, o paradoxo provoca a mente do leitor com o questionamento de suas expectativas mais cotidianas e raramente apresenta qualquer tipo de solução. (McGowan, 1974, p. 69) Em geral, ele serve para convidar o leitor a percorrer o caminho do pensamento, a explorar as suas implicações e a desenvolver as suas próprias conclusões.

Contudo, apesar do paradoxo apresentado inicialmente gerar incerteza, a solução do mesmo constituía um passo fundamental na busca da verdade. Montaigne, por sua vez, expande o alcance do paradoxo, na medida em que supera a dimensão meramente estilística e o faz abraçar uma visão de mundo sensível às contradições. Neste sentido, as expressões paradoxais criadas por Montaigne servem menos ao alcance da verdade, do que permitem, a partir da justaposição de opiniões contrárias, trazer à luz a complexidade inefável da existência humana. Trata-se, portanto, de um recurso argumentativo que pretende significar a constatação das contradições e a multiplicidade irreduzível que caracteriza o estar do ser humano no mundo. Assim, mais do que a solução dos mesmos, o que importa é provocar a mente para o exercício do pensamento e para a discussão entre opiniões distintas.

Ao invés de ter idéias a serem defendidas e ao invés de utilizar a discussão como um meio, Montaigne sonha com um combate, que seria conduzido com a presença de todas as idéias, sem que estas fossem hierarquizadas como mais ou menos válidas. (Périgot, 2002, p. 160-1)

Não seria preciso, portanto, ter fortes convicções a fim de participar em discussões ou disputas intelectuais. Na verdade, o *opiniastre* é para Montaigne nefasto à oposição aberta de opiniões, já que quanto menos convicções fortes tivermos, mais estimulante poderá ser a discussão. De acordo com Béatrice Périgot, é instaurada no Renascimento uma verdadeira cisão entre a disputa herdada da prática medieval, que é orientada principalmente à polêmica e à oposição de idéias, e o diálogo tal como se desenvolve na Itália. Montaigne permaneceria original, na medida em que defende o combate privado e ordenado, que mantém o caráter amistoso, ainda que viril, do diálogo entre amigos. (Périgot, 2002, p. 159)

3.6. Da Concretude das Palavras

No já clássico *Les Sources et L'Évolution des Essais* Pierre Villey comenta como a crise pirrônica sofrida por Montaigne teria sido responsável pelo elogio que este nutria pela vida natural, sobretudo a campesina, em contraposição à vida artificial, ou extravagante.¹² Vale aqui sublinhar que Michel de Montaigne privilegia a forma natural - no sentido de habitual - não apenas em relação à vida, mas também no que concerne a escrita.

Assim como no agir, também no dizer sigo muito simplesmente minha forma natural; talvez seja por isso que posso mais ao falar do que ao escrever. O movimento e a ação animam as palavras, principalmente para os que se movem vivamente, como faço, e que se inflamam. (II, 17, p. 459)

A defesa da linguagem natural se opõe ao esforço de “enriquecimento” da língua francesa que se encontrava em pleno processo no século XVI. Neste empreendimento de elevação do francês ao mesmo nível do latim, Jean Lemaire e os poetas da Pléiade tratavam a língua não mais como um meio comunicativo, mas como um fim em si mesmo. Deste modo, a criação literária muitas vezes se confundia com a criação puramente verbal. Montaigne, ao contrário, nutria um amor pela palavra viva e espontânea. A riqueza, segundo ele, se encontraria naquilo que é real e que nos é disponível. É preciso valorizar o que a língua nos oferece e evitar o estilo decorativo, além do tom declamatório, ou seja, os instrumentos demasiado artificiais da literatura barroca.

Assim como no trajar-se é pobreza de espírito querer distinguir-se por alguma característica particular e inusitada, da mesma forma na linguagem a busca de expressões novas e de palavras pouco conhecidas provém de uma ambição pueril e pedantesca. Possa eu servir-me apenas das que servem aos mercados de Paris. (I, 26, p. 257)

A defesa da “naturalidade” da linguagem não implica, no entanto, um menosprezo, ou uma falta de cuidado em relação a questões estilísticas. Floyd Gray, André Tournon e Margaret Mc Gowan são alguns dos comentadores que

¹² Ver sobretudo a seção III do capítulo 2 do segundo volume de Villey, 1933.

investigaram a dimensão do estilo em Montaigne. De acordo com Tournon, é sobretudo com o passar do tempo que o pensador gascão toma consciência e atenta de maneira mais sistemática para o cuidado artístico (Tournon, 1995). As adições, mais dedicadas às questões de estilo, do que as revisões no plano do conteúdo, demonstrariam a crescente preocupação de Montaigne quanto à escrita. Segundo este mesmo comentador, enquanto a atenção para com a ordem pode ter perdido espaço, o estilo ganhou, com o tempo, imenso valor: a adição de novas imagens, metáforas, antíteses, provérbios populares, além das supressões e substituições de palavras repetidas confirmariam o interesse crescente que o pensador gascão nutria pela linguagem nos *Ensaaios*.

A especificidade da escritura montaigneana se faz notar na sua rejeição em impor um modelo abstrato e ideal de ordem, no interior do qual o pensamento deveria se desenvolver. Tal postura conota mais uma vez a sua preferência pelo que é concreto, em detrimento da pura abstração, que seria incapaz de dar conta da imensa variedade que caracteriza a vida humana. A frase montaigneana brota das vivências do autor e, ao revelar os contornos vívidos do “ser”, segue um ritmo fluido, *soupple, brisé et nonchalante*. Na tentativa de “naturalizar” a arte, Montaigne se opõe claramente ao pedantismo literário e ao maneirismo dos poetas de seu tempo. Suas críticas são tão severas e diretas, que beiram o tom irônico: “Desde que Ronsard e Du Bellay deram crédito à nossa poesia francesa, não vejo aprendiz tão pequeno que não inche palavras, que não disponha os ritmos mais ou menos como eles.” (I, 26, p. 255)

A eleição de um estilo “natural” está intimamente ligada à visão pragmática da linguagem, que confere à experiência humana concreta uma importância central. Implica uma quebra de hierarquização, pois esse estilo “familiar” e “vulgar” passa a ser usado na discussão de temas profundos. Montaigne diz seguir naturalmente um estilo “*comique et privé*” (I, 40, p. 376), que representa um pensamento que se deixa levar pelas forças mobilizantes da linguagem ordinária. O estilo montaigneano, localizado na posição mais baixa da escala composta ainda pelo *genius mediocre* e pelo *stilus comicus*, indica uma auto-depreciação acompanhada da afirmação de sua

forma pessoal e concreta de se expressar.¹³ Assim, ao mesmo tempo em que se rebaixa, Montaigne enfatiza o caráter único de seu estilo. Este desenvolvimento de “*une forme mienne*” se dá em grande medida pela rejeição da abstração, pela atenção dada àquilo que é singular, próximo e cotidiano.

O falar que aprecio é um falar simples e natural, tanto no papel como na boca; um falar suculento e musculoso, breve e denso, não tanto delicado e bem arrumado como veemente e brusco, antes difícil que tedioso, livre de afetação, desordenado, descosido e ousado: cada trecho forme seu corpo próprio, não pedantesco, não fradesco, não rabulesco mas antes soldadesco. (I, 26, p. 256-7)

No ensaio sobre Lucrécio e Virgílio Montaigne mais uma vez expõe suas preferências em relação à linguagem e defende um estilo espontâneo, isento de virtuosismo e cheio de fantasia e força. A manutenção da rudeza natural e a renúncia da afetação garantiriam o alimento dos espíritos impetuosos. Desta forma, a realização do projeto de se auto-retratar de maneira polida permanece desnecessária. Ainda neste sentido, Montaigne afirma em *Da presunção* (II, 17) que sua “linguagem nada tem de fácil e fluida: é rude e descuidada, com disposições livres e desordenadas; e apraz-me assim, se não por meu julgamento, por minha inclinação.” (II, 17, p. 458-9) A fim de traduzir mais fielmente a sua maneira natural, ele assume nos *Ensaio*s inúmeras expressões locais do dialeto gascão. “Minha linguagem francesa é alterada, tanto na pronúncia como alhures, pelo barbarismo de minha região natal.” (II, 17, p. 459-60)

O desgosto expresso pelas conjunções e termos de ligação em geral reforça ainda mais o estilo informal da escrita de Montaigne. “Não gosto de texturas em que as junções e as costuras apareçam, assim como em um belo corpo não devemos conseguir contar os ossos e as veias.” (I, 26, p. 257) É, como já dito, este estilo informal de sua escrita que lhe confere um aspecto falado envolvente. O leitor, então, não observa de fora o pensamento, mas é mais uma vez convidado a acompanhar de perto o movimento da reflexão montaigneana e a refazer o mesmo trajeto percorrido pelo autor.

¹³ Sobre esta discussão em torno do estilo *comique et privé* dos Ensaiois ver o capítulo 8 de Friedrich, 1993.

A linguagem de Montaigne está, pois, sempre remetida ao vocabulário, às experiências e às imagens da vida cotidiana. A recusa da abstração e a preferência pela concretude de seu pensamento realizam-se em grande medida através da larga utilização de metáforas e imagens, que acabam por aproximar o autor da poesia. O próprio Montaigne afirma sua simpatia para com a linguagem poética: “Aprecio o andamento poético, com saltos e cabriolas. É uma arte leve, versátil, divina, como diz Platão.” (III, 9, p. 315) Pode-se dizer, assim, que a maioria dos ensaios não é construída à maneira de um sermão ou de um discurso, mas pouco a pouco, como um poema. Montaigne mantém a sensibilidade do poeta, para quem a palavra é um ser vivo e não a objetividade do prosador, para quem a palavra nada mais é que um símbolo de uma idéia. Sua prosa poética não segue propriamente as formalidades da poesia, mas a sua natureza imaginativa. É portanto a força impulsiva de seu espírito, e não uma razão impassiva, que dirige o seu pensamento.

Torna-se importante notar, seguindo Floyd Gray, que a imagem é raramente uma figura puramente literária à serviço de um ornamento estilístico. (Gray, 1958, p. 155) Na maior parte do tempo a imagem não ilustra o pensamento de Montaigne. Ela constitui o pensamento, na medida em que oferece ao abstrato uma realidade tangível, e nasce ao mesmo tempo em que surge a idéia. Os meios retóricos dos *Ensaio*s não são recursos puramente artísticos, mas servem a um determinado pensamento, a um temperamento particular. Starobinski chama a atenção para a larga utilização de imagens dinâmicas que, além de ilustrarem reflexões abstratas, provocam o próprio pensamento, conferindo movimento à escrita. (Starobinski, 1992, p. 219) Em quase todas há fluidez e instabilidade. Algumas das mais belas imagens, não raro usadas por Montaigne, referem-se à água e ao vento. A primeira é em geral usada quando o autor deseja enfatizar a inconstância humana. “Não vamos, somos levados, como as coisas que flutuam ora suavemente, ora com violência, conforme a água esteja irritada ou calma.” (II, 1, p. 6) Já o pensamento, comparado à água, é impossível de ser agarrado ou possuído. Ele sempre nos escapa. O vento, por sua vez, traduziria a idéia de movimento e de perenidade do ser e do mundo. “Mas ora essa, somos vento em tudo. E ainda o vento, mais sabiamente do que nós, compraz-se em fazer barulho, em agitar-se, e contenta-se com suas próprias funções, sem desejar a estabilidade, a

solidez, qualidades que não são suas.” (III, 13, p. 486) Como bem sintetizou Jean Starobinski,

A água se torna mais leve à medida que escoar, e Montaigne passa facilmente da imagem da água à do vento, à sua ‘inanidade’ pura, sem massa, sem direção nem corrente constantes. Ao termo de seu aligeirar-se, a imagem do escoamento se torna agitação impalpável: o movimento que desfaz o ser se desfaz ele próprio na desordem estacionária da extrema leveza. (Starobinski, 1992, p. 220-1)

O movimento do pensamento montaigneano também é expresso através da vasta utilização de verbos, muitas vezes em forma reflexiva, ou duplamente reflexiva. O seguinte trecho, extraído do ensaio intitulado *Da Presunção*, é eloquente neste sentido:

Cada qual olha diante de si; eu *olho* dentro de mim: só de mim *me ocupo*, *examinome* sem cessar, *vigio-me*, *experimento-me*. Os outros vão sempre alhures, se pensarem bem; vão sempre adiante (ninguém tenta descer ao interior de si mesmo - Pérsio), eu *giro em mim mesmo*. (II, 17, p. 488)

De acordo com Floyd Gray, a preferência de Montaigne pelos verbos, em detrimento dos adjetivos, por exemplo, indicaria um pensamento mais interessado no movimento e na ação, do que na pura descrição de uma situação. (Gray, 1958, p. 52) A fim de acompanhar o caráter volúvel de sua própria pessoa, Montaigne recorre ao uso do tempo verbal presente, pois apenas ele é capaz de exprimir a ação mesma da passagem. Outra forma bastante utilizada por Montaigne, que, segundo Floyd Gray, estaria intimamente ligada ao seu espírito dubitativo, é o subjuntivo. Talvez o tempo verbal mais ausente dos *Ensaaios* seja o imperativo. Quando ele o usa, o faz a partir de outros personagens, mas nunca de si mesmo. Este aspecto da escrita montaigneana indica a ausência de um tom oratório marcado pelo desejo de convencimento do leitor e conota a aceitação da variedade que caracteriza o homem e o mundo, além da recusa em ver as coisas sem admitir ao mesmo tempo o seu contrário.

Contudo, o que parece expressar de maneira ainda mais evidente o seu caráter cético é a vasta utilização de antíteses nos *Ensaaios*. A antítese, assim como a criação de antinomias, serve ao hábito cético de pesar todas as coisas e de contrapor a um argumento ou razão o seu oposto. Ela marca a realização e a expressão da dualidade

humana e traduz um pensamento que não se contenta em aparecer apenas sob um aspecto. O dualismo da expressão corresponde ao dualismo do pensamento e o movimento duplo da frase antitética encontra sua expressão natural nas imagens teatrais: o homem está todo o tempo em cena, mantendo duas faces, uma dirigida ao público e uma para si mesmo. O temperamento cético de Montaigne se faz, portanto, presente na utilização destes recursos estilísticos, assim como na crítica ao uso abstrato da linguagem e na eleição, em contrapartida, de uma linguagem habitual, ordinariamente utilizada. Pode-se dizer que tais aspectos do estilo montaigneano, especialmente a decisão de ancorar a expressão do pensamento no mundo concreto o aproxima do uso convencional da linguagem por parte dos cétricos e da restrição da investigação ao mundo fenomênico e da vida à ordem comum.

3.7.

A Atitude Anti-Mimética e a Recusa do Tom Normativo

Ao discutir o surgimento da novela no início do século XVII, Patrick Henry constata que os fatores que possibilitaram a elaboração deste novo gênero literário já estavam presentes no século XVI e são também responsáveis pela criação ensaística de Michel de Montaigne. De acordo com este mesmo autor, o processo generalizado de secularização, a ascensão da burguesia, o colapso do mundo épico, a erosão da crença no valor literário antigo e o questionamento da exemplaridade estimularam, de modo geral, uma atitude anti-mimética, que estaria mais atenta às experiências individuais, do que em fornecer modelos trans-históricos e universais que dessem conta da extensa totalidade da vida. (Henry, 1994)

A época renascentista foi, pois, marcada por uma crise generalizada das formas tradicionais de explicação do mundo. Em primeiro lugar, vale lembrar que o século XVI assistiu a disputa da Reforma acerca do que seria o critério correto para o conhecimento religioso, ou seja, sobre a chamada “regra da fé”. Enquanto a emergente religião protestante, sobretudo com Martinho Lutero, punha em questão a autoridade católica tradicional e defendia a consciência individual no que se refere à interpretação das Escrituras, Erasmo professava que apenas a antiquíssima sabedoria da Igreja seria capaz de resolver as controvérsias em torno das por vezes obscuras e ambíguas Escrituras.¹⁴ A tematização dessa disputa, responsável pelas guerras religiosas que naquele momento assolavam a França, não podiam deixar de ocupar a atenção de Montaigne. Logo no início da *Apologia*, ele comenta que o livro de Sebond lhe havia sido recomendado como sendo muito útil e adequado para a época em que “as novidades de Lutero começavam a entrar em voga e a abalar em muitos lugares nossa antiga crença.” (II, 12, p. 161) O nono ensaio do livro III é ademais recheado de incontáveis trechos em que ele lamenta a divisão religiosa que estava sujeito seu país e diz ser este um dos motivos que o impelem a empreender tantas viagens.

Mas este século foi também palco da nascente revolução científica e do surgimento de uma nova cosmologia, que viria a substituir o mundo geocêntrico ou

¹⁴ Sobre este assunto ver o capítulo I de Popkin, 2000.

mesmo antropocêntrico da astronomia grega e medieval, pelo universo heliocêntrico. Segundo Alexandre Koyré, as transformações científicas e filosóficas postas em cena no século XVI constituem a pré-história do que viria a ocorrer no século seguinte, ou seja, do desaparecimento de uma concepção do mundo como um todo finito, fechado e ordenado hierarquicamente em favor de um universo indefinido e até mesmo infinito, cuja coesão seria mantida pela identidade de seus componentes e leis fundamentais. (Koyré, 2006) O tema da revolução científica tampouco foi ignorado por Montaigne. Presente sobretudo na *Apologia de Raymond Sebond*, o embate entre antigas e novas teorias assume o caráter cético do eterno desacordo entre as diferentes doutrinas científicas. Montaigne chega a citar Copérnico e diz não haver razões para acreditar que as novas teorias científicas não seriam futuramente substituídas por outras.

Por fim, vale notar, como o fez Danilo Marcondes, que a descoberta do Novo Mundo, cujo marco inaugural é tradicionalmente 1492, também pode ser considerada um dos elementos constitutivos deste contexto histórico de formação do pensamento moderno, uma vez que seu impacto econômico, político e cultural levou a uma profunda transformação do mundo europeu.¹⁵ O contato com os povos indígenas levantou a questão sobre a universalidade da natureza humana, suscitou vários conflitos de doutrinas, revelou a falta de critérios capazes de fundamentar decisões científicas, morais, políticas e jurídicas, além da necessidade de revisão de aspectos da própria cultura européia. O desafio ético posto pela descoberta do Novo Mundo está em Montaigne concentrado principalmente nos ensaios *Dos Canibais* e *Dos Coches*, onde o autor brinca com os conceitos de civilização e barbárie utilizados pelos europeus na sua distinção em relação aos índios canibais, e os inverte, fazendo assim notar o caráter relativo dos mesmos.

Os pensadores renascentistas mantiveram uma relação ambígua com o passado, pois ao mesmo tempo em que se inspiravam na herança deixada pelos antigos, também aprenderam a duvidar da autoridade tradicional que os antigos ensinamentos e modelos poderiam exercer em um mundo cada vez mais confrontado com uma inesgotável diversidade. Esta época coincide com a retomada da filosofia

¹⁵ Marcondes, 2007b.

cética grega, que passa a ser usada como argumentação para a crítica da crença na soberania da razão e para a afirmação da *isosthenéa*. O que distingue a posição montaigneana diante dos embates é que não há nele nem uma visão pessimista, ou melancólica, nem uma defesa otimista do que estaria por vir. Diante da oposição entre novas e antigas maneiras de explicação do mundo, ele se mostra impassível, já que não há como decidir qual delas realmente seria a portadora da verdade. Isto porque “qualquer pressuposição humana e qualquer enunciação tem tanta autoridade quanto outra”. (II, 12, p. 312)

Montaigne foi o pensador renascentista que, segundo Popkin, mais fortemente sentiu a influência pirrônica e um dos mais sensíveis na percepção da variedade que caracteriza o estar o ser humano no mundo e que perpassa não apenas o âmbito intelectual, ou das idéias, mas constitui a própria condição humana. Isto porque, segundo o próprio Montaigne, “não há qualidade tão universal quanto a diversidade e a variedade”. (III, 13, p. 423) Tal constatação marca uma postura ética e intelectual profundamente tolerante, já que frente a essa multiplicidade não haveria como identificar princípios ou doutrinas que sejam mais verdadeiras, ou seja, que desfrutem de uma superioridade ontológica. Isto não significa que não haja nos *Ensaaios* defesas de pontos de vista. Ao contrário, a obra de Montaigne é recheada de tomadas de posição, sejam elas em assuntos políticos, ou em religiosos. No entanto, elas não se pretendem universalmente válidas, ou a-temporais, mas são conscientemente contextuais e declaradamente pessoais. Afinal, diante da inesgotável inconstância e imprevisibilidade da ação humana, como seria possível escolher um modelo adequado a partir do qual se deve pautar a ação ou o comportamento humano?

Por um lado, os séculos compreendidos pela Renascença receberam a denominação de “era da exemplaridade”, pela ampla utilização de exemplos e citações tomados de empréstimo da filosofia e literatura antigas. Segundo Leonardo Olschki o abuso de exemplos pelo humanismo era justificado pela tendência geral de evitar generalizações abstratas e dotar as idéias de concretude. (Olschki, 1945, p. 43-44) Mas, por outro lado, esses mesmos séculos testemunharam a produção de uma reflexão sobre a pertinência destes usos, que recebia um tom crítico sobretudo quando a utilização de exemplos era acompanhada de uma recomendação, ou um desejo de

imitação.¹⁶ Erasmo de Rotterdam é um dos principais pensadores desta época que de fato se dedicaram à reflexão sobre o uso do *exemplum*, que, segundo ele, constituiria um instrumento que auxiliaria na obtenção de *copia*, ou seja, de “abundância”, ou maestria no que diz respeito especificamente à capacidade retórica.¹⁷ Como bem notou Karlheinz Stierle, a validade do *exemplum* tem uma base antropológica, que depende da pressuposição de que, ao longo do tempo, há mais analogia na experiência humana, do que diversidade (Stierle, 1998). Ou seja, o uso de exemplos encontra a sua validade na crença de que a história humana é mais marcada pela igualdade e pela repetição, do que pela singularidade. O questionamento da exemplaridade, iniciada por Boccaccio e Petrarca, atingiria o ápice em Montaigne, pois é este pensador que mais seriamente questiona esta base antropológica. O mundo percebido por ele é, como já mencionado, um mundo de pluralidade e coexistência, alimentado por novas dimensões de leitura possíveis a partir da difusão do livro impresso. A experiência da pluralidade torna-se o centro dos *Ensaio*s de Montaigne, que, em última instância, tem como fim o registro das elucubrações flutuantes de seu autor, ou a pintura do movimento de seu “eu”.

De acordo com François Rigolot, o contexto de Montaigne é marcado pela decadência da exemplaridade e dos seus propósitos demonstrativos, que dão lugar a uma maneira mais ampla e menos didática da utilização do *exemplum*. (Rigolot, 1998) Falar de decadência ou crise do exemplo pode ser um exagero, já que o seu uso continuava extremamente difundido. Mas o que vale notar, é que a noção de exemplaridade sofre uma transformação, uma vez que abandona a pretensão de imitação. O uso de exemplos passa a servir para a ilustração de um pensamento e, além de não trazerem consigo necessariamente uma valoração moral prévia, que lhe seria imbutida, eles nem sempre tinham fins prescritivos. Enquanto a reverência do poder imitativo de exemplos tradicionais oferecia padrões de conduta moral, a nova atração por um discurso mimético mais “natural”, ou menos estrito, tendia a distanciar o estudo de modelos do esforço de duplicação.

¹⁶ Sobre a utilização de exemplos no Renascimento, ver o consistente trabalho de Lyons, 1989.

¹⁷ Sobre essa discussão, ver especialmente a obra *De Utraque Verborum ac Rerum Copia* de Erasmo. Em relação à literatura secundária em torno do tratamento erasmiano, ver a primeira parte da obra de Terence Cave, 1979.

Na Idade Média, época em que a filosofia amiúde se confundia com as discussões religiosas, o exemplo que aparece com mais freqüência é sem dúvida nenhuma, o próprio Cristo. A *imitatio Christi* medieval, como indica a própria denominação, é aproximada da idéia de imitação, do desejo e da recomendação de imitação da conduta de Cristo, ainda que seja mantida a ressalva de que esta imitação é e sempre será imperfeita, parcial. Afinal Cristo é único e em última instância não pode ser imitado. No Renascimento, no entanto, a utilização de exemplos é um tanto distinta, na medida em que afasta a idéia de imitação, ou o esforço pela duplicação. Além disso, não é sempre claro se os exemplos usados representam uma boa ou má conduta, a ser respectivamente imitada ou evitada.

O desencantamento em relação ao sistema imitativo de conduta moral está presentes nos *Ensaio*s, sobretudo na desconfiança de Montaigne em relação à interpretação dos modelos antigos. O autor é consciente do caráter seletivo inerente ao uso de exemplos e lamenta, em *Do Jovem Catão*, o fato da história não raro ser apropriada de maneira arbitrária por facções, que pretendem impor as suas interpretações definitivas sobre o passado.

Nossos julgamentos também estão afetados e acompanham a depravação de nossos costumes. Vejo a maioria dos espíritos de meu tempo mostrarem-se engenhosos em obscurecer a glória das belas e nobres ações antigas, dando-lhes alguma interpretação vil e inventando-lhes motivações e causas vãs.

Grande sutileza! Dêem-me a ação mais excelente e pura e ponho-me a fornecer-lhe convincentemente cinquenta intenções viciosas. Para quem quiser estendê-las, Deus sabe que diversidade de imagens nossa vontade íntima admite. (I, 37, p. 344-5)

Mas, a despeito do questionamento que Montaigne faz do caráter exemplar de modelos, há nos *Ensaio*s incontáveis exemplos, que, em geral, servem para ilustrar os seus diversos pontos de vista. No primeiro ensaio de todos, aquele que tematiza a inconstância humana, Montaigne discute sobre qual seria a maneira mais adequada de enternecer o coração daquele que nos mantém à sua mercê. Lançando mão de exemplos distintos e de variadas figuras históricas, ele argumenta tanto a favor da submissão, quanto da bravura. Os exemplos servem, assim, simplesmente como meio de ilustração da argumentação e não há como decidir qual das atitudes seria a mais exemplar. A narrativa de histórias paradigmáticas e o uso de exemplos é tão vasto e

plural, que não há a possibilidade de extrair deles posições unívocas, ou ensinamentos definitivos. Enquanto em Petrarca o *exemplum* continuava a servir como salvaguarda diante da instabilidade devida à pluralidade, em Montaigne, ao representar uma variedade inefável de pontos de vista, o *exemplum* torna-se figura da pluralidade. Além disso, Montaigne amiúde faz uso deles, sem necessariamente comentá-los. Tal técnica deixaria espaço para que o leitor os interprete como bem entender.

E quantas histórias divulguei que não dizem uma palavra, com as quais quem quiser esmiuçá-las um tanto engenhosamente produzirá infinitos Ensaaios. Nem elas, nem minhas citações servem sempre simplesmente de exemplo, de autoridade ou de ornamento. Não as encaro somente pelo proveito que tiro delas. Amiúde trazem consigo, fora de meu assunto, a semente de uma matéria mais rica e mais ousada, e soam de través um tom mais refinado, tanto para mim que não quero expressar mais como para aqueles que coincidirem com meu ar. (I, 40, p. 374)

O cenário marcado pelo questionamento da exemplaridade estimulou, enfim, uma postura que via a experiência como única garantia de conhecimento. É nesta época de crise da maneira tradicional de representação da vida, que a concreta unicidade das sensações, opiniões, experiências e circunstâncias de um indivíduo singular torna-se digna de expressão. Segundo Lukács, a transição do épico à novela – transição esta em que também estariam inseridos os *Ensaaios* - é marcada pela passagem da ênfase no destino da comunidade à consciência e subjetividade individual. (Lukács, 1962)

A variedade enfraquece o *exemplum* e dilui a sua autoridade. Se a exemplaridade do *exemplum* é posta em questão, não há mais necessidade de fazer tantas referências a figuras ou eventos históricos notáveis. A autoridade é assim substituída pela autenticidade e pela experiência do homem ordinário, que é tão complexa a ponto de não ser passível de redução a exemplos únicos. Diante deste cenário, as próprias experiências assumem um papel central nas investigações montaigneanas. Na medida em que restringe o objeto de conhecimento ao homem particular – neste caso ele mesmo -, o saber volta a ser possível na observação descritiva do ser humano. Assim, ao assumir o “*moi*” como tema central de suas investigações Montaigne declara definitivamente a sua originalidade e sua independência intelectual. Ainda que a perscrutação de si mesmo mantenha o olhar

para o exterior, Montaigne percebe em si mesmo tanto ou mais matéria para reflexão. É neste sentido que ele diz: “Estudo a mim mais do que a outro assunto. Essa é minha metafísica, essa é minha física.” (III, 13, p. 434)

Mas o que caracteriza os pensamentos e reflexões individuais de Montaigne é que eles reiteradamente se recusam a servir de modelo. Ainda que o seu percurso possa servir de exemplo, ao menos segundo o sentido que o termo assume no Renascimento, é difícil pensar que o autor o avalie como exemplar. O próprio desenrolar dos ensaios traduz um pensamento que rejeita as práticas habituais do discurso, já que recusa enfaticamente o tom professoral. Como a verdade é circunstanciada, e como não há valores que sejam universalmente válidos, não há como Montaigne adotar um discurso normativo, mesmo quando ele defende determinados pontos de vista. A sua experiência, o retrato que ele pinta é único e não deve ser imitado. Cada um deve experimentar por conta própria, exercitar a sua própria faculdade de julgamento e desenvolver a sua autenticidade. Os *Ensaio*s podem no máximo servir como inspiração, ou ilustração da única recomendação que vale a pena: conhecer-se a si mesmo. “Meus erros em breve se tornarão naturais e incorrigíveis; mas o proveito que os homens de bem trazem ao público ao se fazerem imitar, eu talvez o traga fazendo-me ser evitado.” (III, 8, p. 204)

A proposta montaigneana de auto-estudo pode não ter sido exatamente original, já que consiste na retomada de uma advertência (“conhece-te-a-ti-mesmo”) desde muito conhecida, uma vez que vinha inscrita na fachada do templo de Apolo em Delfos. Foi, contudo, a menos normativa de todas: “Não está aqui minha doutrina, e sim o estudo de mim mesmo; e não é a lição de outrem e sim a minha própria.” (II, 6, p. 69) A recusa em servir de modelo é normalmente acompanhada pelo discurso auto-depreciativo e irônico: “Enfim, toda essa miscelânea que vou gratujando aqui não é mais que um registro dos ensaios de minha vida, que, para a saúde interior, é bastante exemplar desde que se tome a contrapelo a instrução.” (III, 13, p. 444)

Ainda que muitos comentadores notem o caráter retórico da auto-depreciação¹⁸, que seria um instrumento sutil, útil ao convencimento do leitor, acredito ser necessário, ao menos no caso de Montaigne, levar a sério o sentido dessa

¹⁸ Sobre este assunto, consultar McGowan, 1974.

auto-avaliação, que na minha opinião reflete o reconhecimento de que todo e qualquer ser humano, incluindo é claro Montaigne, seria demasiado imperfeito para servir de modelo. Não é, pois, raro encontrar nos *Ensaio*s frases em que Montaigne se menospreza. “Mas, voltando à minha pessoa, é muito difícil, parece-me, que algum outro se estime menos e mesmo que algum outro me estime menos do que me estimo.” (II, 17, p. 454) Tal recusa é, na realidade, uma marca de sua época e está presente, por exemplo, também em *Dom Quixote*. No romance de Cervantes fica, aliás, evidente como aquele comportamento mimético dos valores e *ethos* antigos perde sentido quando deslocado em um mundo que não aquele. A imitação de modelos passados, quando não fracassada, torna-se, no mínimo, um sinal de loucura. Afirmar uma relação direta e necessária entre esta tendência renascentista de questionamento da exemplaridade e o ceticismo é precipitado, pois isto significaria no mínimo a identificação de Cervantes, além de uma série de outros pensadores, com esta corrente filosófica. No entanto, no caso de Montaigne ambas as dimensões se complementam, pois um certo questionamento da exemplaridade de modelos e ensinamentos provenientes do passado condiz com uma visão filosófica de ênfase na variedade e relatividade, tanto ética, quanto intelectual.

Segundo Pierre Villey, as etapas do pensamento montaigneano podem ser acompanhadas a partir dos modelos antigos que ele privilegia ao longo do tempo. (Villey, 1992) A escolha do jovem Catão como seu primeiro grande herói confirmaria, logo, a sua tendência estoica daquele momento. Já o modelo de Sócrates, ainda que presente nas primeiras edições dos *Ensaio*s, supera apenas no terceiro livro a predominância de qualquer outra figura e indicaria a maturidade ignorante que Montaigne vai desenvolvendo com o passar do tempo. No entanto, como bem notou Patrick Henry, tal movimento não consiste numa evolução de um modelo a outro, pois dizer que Sócrates é o maior exemplo de como a vida pode ser levada com simplicidade e sabedoria, não significa dizer que ele é um modelo a ser seguido. (Henry, 1994, p. 115) Isto porque a grande máxima de Sócrates, retomada por Montaigne, ou seja, “conhece-te a ti mesmo” é, por si só, anti-mimética. “Eu que me instruo mais por oposição do que pelo exemplo, mais por evitar do que por acompanhar.” (III, 8, p. 205)

Faz parte dessa ampla atitude anti-mimética a recomendação pedagógica de Montaigne presente em *Da Educação das Crianças*, segundo a qual seria fundamental para a formação do indivíduo o exercício da própria faculdade do julgamento, em detrimento da pura repetição de argumentos de autoridades.

Saber de cor não é saber: é conservar o que foi entregue à guarda da memória. Do que sabemos efetivamente, dispomos sem olhar para o modelo, sem voltar os olhos para o livro. Desagradável competência, a competência puramente livresca! (I, 26, p. 228)

É preciso digerir as máximas alheias e não apenas regurgitar o que foi lido, pois “é prova de crueza e de indigestão regurgitar o alimento como foi engolido. O estômago não realizou sua operação, se não fez mudar a característica e a forma do que lhe deram para digerir.” (I, 26, p. 225) Ao “digerir” o pensamento de outrem, ele toma outra forma, deixa de ser estranho, tornando-se, assim, reflexão pessoal. É isto o que acontece com Montaigne que, embora se alimente de incontáveis fontes clássicas, se apropria de tal maneira delas, que não deixa de produzir o seu autêntico ponto de vista. Neste sentido ele age como as abelhas que produzem o seu próprio mel.

As abelhas sugam das flores aqui e ali, mas depois fazem o mel, que é todo delas: já não é tomilho nem manjerona. Assim também as peças emprestadas de outrem ele irá transformar e misturar, para construir uma obra toda sua: ou seja, seu julgamento. (I, 16, p. 227)

É curioso notar como o movimento em direção a um pensamento mais pessoal pode ainda ser atestado pela análise do lugar que as citações ocupam no texto de Montaigne. Segundo Floyd Gray, enquanto no livro I dos *Ensaaios* as citações, em geral, se encontram no início do capítulo e servem como centelha para toda a reflexão que lhes segue, no terceiro livro e nas revisões que vão sendo feitas, elas se encontram ao longo do texto e servem mais para ilustrar uma opinião sua, que para suscitar discussões. (Gray, 1958, p. 191) Este movimento, descrito por Gray como o desenvolvimento de um pensamento mais autêntico, pode ser considerado como o resultado da crescente desconfiança que Montaigne alimentaria em relação à exemplaridade dos antigos e novos modos de explicação do mundo.

3.8. Sobre o Falar de Si

Os *Ensaio*s de Montaigne, ao converterem-se na pintura de seu “eu”, se inserem em toda uma tradição da filosofia que privilegiava o antigo lema inscrito na fachada do templo de Apolo em Delfos: “conhece-te a ti mesmo”.

A advertência para cada qual conhecer a si mesmo deve ter um efeito importante, pois aquele deus de ciência e luz (Apolo e a fachada de seu templo em Delfos) mandou fixá-la na fachada de seu templo, como abrangendo tudo o que ele tinha para aconselhar-nos. (III, 13, p. 437)

No diálogo intitulado *Da Tranqüilidade da Alma*, Sêneca, dirigindo-se a Sereno e buscando responder as súplicas deste, diz que a tranqüilidade deve ser buscada na própria interioridade.

É preciso finalmente que nossa alma, renunciando a todos os benefícios exteriores, se recolha inteiramente em si mesma: que ela só confie em si e só se alegre consigo, que ela só aprecie seus próprios bens, que ela se afaste o mais possível dos estranhos e se consagre exclusivamente a si mesma. (Sêneca, 1968, p. 112)

No entanto, ele faz questão de, ao mesmo tempo, enfatizar que o recolhimento não deve ser acompanhado de solidão. Isto porque a alma, dotada naturalmente de uma necessidade de movimento, quando mergulhada no isolamento, se vê inevitavelmente sujeita à angústia e abandonada a si mesma. Por isso, a “solidão” deve ser sempre acompanhada, segundo ele, de “mundo”.

Misturemos todavia as duas coisas: alternemos a solidão e o mundo. A solidão nos fará desejar a sociedade e esta nos reconduzirá novamente a nós mesmos; elas serão antídotos, uma à outra: a solidão curando nosso horror à multidão e a multidão curando nossa aversão à solidão. (Sêneca, 1968, p. 118)

Embora o tema da interioridade, ou do diálogo da alma consigo mesma, já interessasse aos filósofos antigos, são as *Confissões* de Santo Agostinho que apresentam, pela primeira vez, um indivíduo ao mesmo tempo como sujeito e objeto da narrativa. O auto-conhecimento é aqui um caminho ao conhecimento de Deus. A

análise cristã da própria alma busca, em última instância, escavar o elemento divino inerente à mesma, aproximando-a ainda mais da dimensão divina.

Segundo John Freccero, a questão central do relato das *Confissões* é a da conversão e, com isso, a destruição do “eu” anterior, ou seja, do pecador, em favor de um novo “eu”, o santo. Em termos teológicos, a conversão implica, assim, a separação do sujeito como pecador daquele que é santo; mas em termos lógicos, tal separação funda a possibilidade de qualquer auto-retrato, uma separação entre o indivíduo como objeto e o indivíduo como sujeito, quando ambos fazem parte da mesma pessoa. (Freccero, 1986)

A ênfase na interioridade, na perspectiva individual do autor-narrador, presente na literatura clássica, vem a se tornar comum durante a Renascença, quando o retrato e o auto-retrato, tanto na literatura, quanto nas artes plásticas, tornam-se correntes. Assim, ainda que os escritos de Santo Agostinho tenham exercido um papel importante na Idade Média, a influência das *Confissões* se tornou particularmente notável no Renascimento. A partir de então, elas deixam de representar apenas a vida de um santo e passam a servir como referência para grande parte das representações da subjetividade, que se dão na estrutura literária retrospectiva. Ainda de acordo com Freccero, tal paradigma estabelece as exigências formais das narrativas autobiográficas. Ou seja, toda narrativa do próprio “eu” converte-se em história de uma conversão, no sentido em que estabelece uma distinção entre o “eu” como caráter autêntico e o “eu” como autor, ou narrador, que impõe à própria pessoa uma ordem, ou seja, uma coerência narrativa. A partir de um suposto ponto arquimediano, a história da conversão pode ser contada e julgada com aparente objetividade.

Neste sentido, ao separar de maneira tão radical sua vida como pecador da sua vida santa, Santo Agostinho constrói em suas *Confissões* uma narrativa que é fundamentalmente linear e definitiva. Contrastam com tal forma os escritos de Santa Teresa de Ávila, por exemplo, assídua seguidora de Santo Agostinho, pois suas observações autobiográficas acerca dos conflitos entre momentos pecaminosos e virtuosos que lhe assaltavam se entrelaçam de maneira fragmentada, sem constituir uma narrativa sistemática. As *Confissões*, ao contrário, transformam momentos

descontínuos em uma trajetória linear, uma história supostamente completa, dotada de uma seqüência temporal única, em que o “eu” observador é segregado do observado. A construção de uma narrativa autobiográfica de tal maneira coerente e fechada só é possível quando o autor-narrador observa de fora e retrospectivamente a sua própria história, selecionando claramente o que deve (ou não) ser contado para dar sentido a esta imagem unificada que ele criou de si. Isto se dá nas *Confissões* de Santo Agostinho, pois o relato de sua trajetória de vida deveria servir não tanto para a afirmação da sua individualidade, mas antes como um exemplo a ser seguido. Assim, ainda que particular, tal trajetória em direção à salvação poderia e deveria ser seguida.

Como já dito, é a partir do Renascimento e da valorização da expressão da concreta unicidade de um indivíduo, que as *Confissões* tornam-se de fato escritos de importância fundamental. Vale ressaltar que menos pelo seu conteúdo religioso, que por consistir num relato onde o indivíduo é ao mesmo tempo sujeito e objeto da narrativa. Escrito por volta de 1347, o *Secretum* de Francesco Petrarca consiste em um diálogo imaginário entre o seu autor e Santo Agostinho. (Petrarca, 2002) Trata-se de uma conversação que segue o modelo desenvolvido por Cícero, baseado nos diálogos socráticos, onde os interlocutores se dirigem uns aos outros de maneira familiar, sem deferência ou cerimônia. O tema dos diálogos é a infelicidade que aflige o poeta, que ao observar-se a si mesmo, encontra, ao invés da estase da personalidade medieval, precisamente a falta de continuidade em seu emaranhado de paixões, a ‘*varietas mortifera*’, que obstrui o caminho para a lucidez do pensamento em sua jornada para o Bem mais elevado. O incômodo diante de sua instabilidade individual está presente não apenas neste diálogo, mas na obra de Petrarca em geral. Agostinho havia conseguido através das *Confissões* e da salvação contida na conversão reordenar triunfalmente as oscilações de seu “eu”. Tal caminho, no entanto, não é percorrido por Petrarca, que, inversamente, percebe com pesar o distanciamento crescente que se institui entre ele e o milagre da vontade e da graça.

Ainda de acordo com Freccero, Petrarca proclama a sua unicidade e se apóia na leitura das *Confissões*, apesar de transformar a doutrina agostiniana, ao fazer do pecado o princípio de individuação. (Freccero, 1986, p. 21) O auto-retrato de Petrarca como pecador é, deste modo, essencial para a caracterização de si mesmo como ser

único. O fato é que Agostinho como pecador parecia muito mais fascinante do que aquele que incorpora e representa a voz episcopal e é capaz de julgar com tanta severidade.

3.8.1. A revelação do “eu” de Montaigne

Os *Ensaio*s de Michel de Montaigne, além servirem como consolo diante da perda de seu amigo, consistem, segundo o próprio autor, na expressão do exercício de sua faculdade do juízo, assumindo ao longo do tempo o significado mais amplo de revelação de seu próprio “eu”. Ainda que não identifique a sua obra propriamente como um auto-retrato, ou uma pintura de si, Montaigne não raro recorre às suas próprias experiências e à fala em primeira pessoa, a fim de exprimir certos pontos de vista e ilustrar reflexões filosóficas, dotando de concretude discussões em geral demasiado abstratas. Desta maneira, a atividade do pensamento torna-se indissociável da exploração de sua própria interioridade. Retomemos um trecho citado em outro contexto:

O mundo sempre olha face a face; quanto a mim, recolho minha vista para o interior, fixo-a, ocupo-a nele. Cada qual olha diante de si; eu olho dentro de mim: só de mim me ocupo, examino-me sem cessar, vigio-me, experimento-me. Os outros vão sempre alhures, se pensarem bem; vão sempre adiante (ninguém tenta descer ao interior de si mesmo - Pérsio), eu giro em mim mesmo. (II, 17, p. 488)

É neste sentido que Montaigne diz apresentar-se em pé e deitado, de frente e de costas, pela direita e pela esquerda, com todos os seus vincos naturais. (III, 8, p. 236) A obra montaigneana adquire, então, definitivamente o seu caráter descosido e desordenado, adequado ao movimento volúvel do espírito de seu autor. Nos *Ensaio*s como um todo a intenção de pintar-se a si mesmo encontra o seu desfecho (ainda que temporário), num auto-retrato por vezes depreciativo, que exprime o “eu” de Montaigne, sobretudo a partir das noções de ignorância e volubilidade.

Não consigo fixar meu objeto. Ele vai confuso e cambaleante, com uma embriaguez natural. Tomo-o nesse ponto, como ele é no instante em que dele me ocupo. Não

retrato o ser. Retrato a passagem; não a passagem de uma idade para outra ou, como diz o povo, de sete em sete anos, mas de dia para dia, de minuto para minuto. É preciso ajustar minha história ao momento. Daqui a pouco poderei mudar, não apenas de fortuna mas também de intenção. Este é um registro de acontecimentos diversos e mutáveis e de pensamentos indecisos e, se calhar, opostos: ou porque eu seja um outro eu, ou porque capte os objetos por outras circunstâncias e considerações. (III, 2, p. 27-8)

Tanto na *Apologia*, como em diversos ensaios do primeiro livro, Montaigne havia, como já visto, salientado o caráter volúvel do espírito humano. Desta vez, ele o faz referindo-se a sua própria pessoa:

Digo mais, que mesmo nossa sagacidade e reflexão seguem quase sempre o comando do acaso. Minha vontade e meu raciocínio movem-se ora de um modo ora de outro, e há muitos desses movimentos que se governam sem mim. Minha razão tem impulsos e agitações diárias e acidentais. [Virgílio] As disposições da alma mudam incessantemente; ora uma paixão a agita, ora outra, com a mobilidade das nuvens que o vento impele. (III, 8, p. 223)

Quando o autor diz pretender “penetrar as profundezas opacas” (II, 6, p. 70) de seu espírito ele privilegia a auto-análise no sentido de Santo Agostinho, ao acreditar que, “se a alma conhecesse alguma coisa, conheceria primeiramente a si mesma” (II, 12, p. 342). O projeto dos *Ensaaios*, contudo, é isento de qualquer significado religioso, pois não tem como fim último a redenção divina. As *Confissões* apresentam as etapas progressivas de uma ascensão religiosa, que tem um início e um fim bastante determinados. Os *Ensaaios*, por sua vez, pretendem acompanhar a “marcha errante do espírito” (II, 6, p. 70) de Montaigne e constituem um projeto para sempre interminável. Tampouco podem ser consideradas confissões no sentido profano, pois ao escrever seus ensaios Montaigne não está exatamente buscando um fundamento justificativo para sua existência, que por sua vez, organizaria a descrição de si mesmo. Os *Ensaaios* assumem antes um sentido moral, na medida em que devem estimulá-lo a viver adequadamente:

Sinto esse benefício inesperado da divulgação de meu comportamento: que de certa forma ela me serve de regra. Advém-me às vezes uma consideração de não trair a história de minha vida. Essa declaração pública me obriga a manter minha trajetória e a não contradizer a imagem de minha maneira de ser, geralmente menos

desfigurada e contestada do que a malignidade e a enfermidade dos julgamentos atuais comportam. (III, 9, p. 292)

Segundo Hugo Friedrich, a pintura do “eu” de Montaigne parece se aproximar mais de Plutarco, que havia dito na *Moralia* que o conhecimento de si mesmo tem como finalidade última avisar e lembrar o homem mortal de sua imbecilidade e da debilidade de sua natureza. (Friedrich, 1993, p. 203) Montaigne, de fato, não se cansa de relembrar ao homem quão vã é a sua existência, aproximando-se assim do tema da *vanitas*, tão freqüentemente retratado pelas artes plásticas. Todo um ensaio do terceiro livro, apropriadamente intitulado *Da vanidade*, é dedicado a este assunto:

Se os outros se examinassem atentamente, como faço, achar-se-iam como me acho, repletos de inanidade e de tolice. Delas não posso desfazer-me sem desfazer a mim mesmo. Estamos todos recheados delas, tanto uns como outros: mas os que o percebem levam uma certa vantagem, e ainda assim não sei. (III, 9, p. 324-5)

A mirada para o seu próprio interior traz à luz as características gerais de sua personalidade. Ao atentar para si mesmo, Montaigne descobre, por fim, um traço fundamental de sua individualidade, ou seja, a variedade. Tal aspecto é o que, no fim das contas, marca a existência humana de maneira mais geral, tornando-a avessa a simplificações, ou generalizações.

Em mim se encontram todas as contradições, sob algum aspecto e de alguma maneira. Tímido, insolente; casto, luxurioso; tagarela, taciturno; robusto, delicado; engenhoso, estúpido; triste, bem-humorado; mentiroso, sincero; sábio, ignorante, e liberal, e avaro, e pródigo, tudo isso vejo em mim de alguma forma, conforme me perscruto; e qualquer um que se estude bem atentamente encontra em si, e até mesmo em seu discernimento, essa volubilidade e discordância. (II, 2, p. 9-10)

Assim, o esforço de perscrutação serve para expor a variedade de que é feito o homem. No entanto, a instabilidade das paixões e a inconstância da conduta humana, lamentadas por Petrarca, são por Montaigne apenas constatadas, deixando de ser um alvo de frustração. Segundo Thomas Greene, “a serenidade dos seus últimos ensaios é muito consistente pelo fato de ser obtida sem o esforço da ascensão ao supra-humano, ao impossível e monstruoso, ou o que ele próprio chama em outro momento de o *extravagante*.” (Greene, 2005, p. 18) Ainda que inconstante, não há a menor

possibilidade de ascensão, tal como a concebida por Pico della Mirandola, por exemplo, que privilegiava a dignidade humana ao conceber o ser humano como a criatura superior e potencialmente mais próxima de Deus. Para Montaigne, o homem simplesmente não pode e não deve aspirar ser mais do que é. Ou seja, o “homem só pode ser o que é, e imaginar de acordo com sua medida.” (II, 12, p. 281)

Deste modo, a auto-análise de Montaigne é isenta de qualquer sentimento de mal-estar, ou tom de culpa, pois, segundo as suas próprias palavras, “o arrependimento não abrange propriamente as coisas que não estão em nossas forças.” (III, 2, p. 40) Assim, tal exposição não tem como fim último propósitos morais que seriam acompanhados de um desejo, ou de um esforço em superar a condição humana por ele descrita. O que lhe interessa é mais a vida e o ser humano tais como eles são, tais como se apresentam a ele. Ao defender a liberdade do processo de auto-análise e ao rejeitar modelos aos quais o ser deve aspirar, Montaigne estaria também exercitando a tolerância, pois aquele que encontra em si uma variedade fundamental e que está disposto a aceitar os seus próprios limites, estaria também naturalmente mais aberto à diferença.

Por me sentir comprometido com um modo de ser não obrigo o mundo a isso, como fazem todos; e aceito e concebo mil formas de vida opostas; e, ao contrário do comum, admito mais facilmente em nós a diferença do que a semelhança. (I, 37, p. 342-3)

Mas Montaigne é consciente do caráter por vezes *espinhoso* de seu empreendimento. O exercício de auto-análise, ainda que traga à luz determinadas características de sua personalidade, também age no sentido de esconder. O “eu”, além de escapar do entendimento, como a água que escoa por entre os dedos, se mostra apenas parcialmente e de maneira maquiada. “Ora, adorno-me sem cessar, pois me descrevo sem cessar.” (II, 6, p. 70) Transpor a sua interioridade para uma obra e representá-la significa, inevitavelmente, a modificar. (Starobinski, 1992, p. 210) De acordo com Ermanno Bencivenga, a busca de Montaigne consiste ao mesmo tempo na reprodução e na constituição de seu “eu”. Por conseguinte, os *Ensaio*s não apenas descrevem a individualidade do autor, mas também definem como ela deveria ser. (Bencivenga, 1990, p. 12) Assim, é preciso perseguir o “eu” por trás das camadas

de preconceitos compartilhados, das convenções sociais e por trás da homogeneidade da cultura e da sociedade.

Montaigne, contudo, nunca alcança inteiramente o seu ser, porque a escrita, além de lhe conferir uma unidade que originalmente não possui, lhe impõe, por sua inconsistência, uma deformação artificial. É também desse paradoxo ou desse inevitável escapar de sua “verdadeira” personalidade que resulta o caráter interminável do livro. (Starobinski, 1992, p. 211) Embora não haja de fato ninguém capaz de tratar de seu objeto com tamanha propriedade, o controle de Montaigne sobre seu próprio “eu” nunca é total. Mas o sujeito, além de ignorante, é também incansável e jamais termina de inquirir sobre si mesmo.

Talvez não tenhamos nada de mais importante para descobrir: nosso verdadeiro eu não é a realidade obscura e inconsistente à qual se dirige o esforço inacabado do conhecimento, é essa tensão e esse inacabamento mesmos. Ele não é então alguma coisa que nos permanecesse oculta e que só se descobrisse depois de demorados tateios. Está aí, (quase) inteiro, (quase) aqui, (quase) agora, não diante da mão tateante, mas no tateio e simultaneamente no vazio que nasce em nós, vazio sem o qual não haveria tateio mas não sei que estabilidade opaca e maciça. (Starobinski, 1992, p. 218)

A exploração de sua própria interioridade, apesar de lhe revelar traços gerais de sua personalidade, como a irresolução e a volubilidade, é incapaz de lhe oferecer algo estável como a essência de sua identidade. O “eu” que Montaigne diz desejar pintar consiste em algo obscuro - assim como, por exemplo, o universo e Deus - e, portanto, a comunicação com ele também lhe permaneceria vedada. Não haveria, pois, a possibilidade de pintar-se a si mesmo em sua essência, mas apenas por aproximações, que não chegam a dar conta de seu “eu” em sua totalidade. Longe de fornecer um auto-retrato acabado, Montaigne pretende com a sua obra experimentar-se a si mesmo, descrevendo-se sucessivamente e apresentando recortes de si. O autor rejeita, portanto, aquele ponto arquimediano, que permitiria julgar de fora a sua trajetória, dando a ela um sentido único e específico. Não há aqui uma clara seleção do que vale a pena ser contado, pois a princípio todas as experiências e vivências, mesmo as mais banais, servem igualmente para o desenvolvimento de sua individualidade e, portanto, para a pintura de seu próprio “eu”. Montaigne prefere

antes a descrição sincrônica de si mesmo. “Tomo-o [seu objeto] nesse ponto, como ele é no instante em que dele me ocupo.” (III, 2, p. 27) É neste sentido que ele diz querer ir com a pena como vai com os pés e pintar não o ser, mas a passagem. “Não retrato o ser. Retrato a passagem; não a passagem de uma idade para outra ou, como diz o povo, de sete em sete anos, mas de dia para dia, de minuto para minuto.” (III, 2, p. 27)

Trata-se da decisão pela escuta atenta de si mesmo, que não quer forjar um novo “eu”, ou convertê-lo a outra coisa, mas apenas descreve-lo. Assim, ele estaria da melhor maneira possível dirimindo o abismo inevitável entre o sujeito que observa e narra e o sujeito que é observado. Montaigne é ao mesmo tempo pai e filho de seus ensaios e é por este motivo que ele diz não poder ser considerado independente de sua obra. “Aqui, vamos conformes e no mesmo passo, meu livro e eu. Alhures, pode-se elogiar e criticar o trabalho separadamente do artesão; aqui não: quem toca um toca o outro.” (III, 2, p. 29)

Tendo em vista a realização do que seria uma das “tarefas mais áridas”, ou seja, a descrição de si mesmo (II, 6, p. 70), Montaigne decide retratar-se da maneira mais natural possível, respeitando o movimento da sua individualidade e a complexidade que o caracteriza. Isto porque a imagem real e concreta lhe parece sempre mais interessante e rica que qualquer idealização do ser. Por conseguinte, não cabe em seu projeto nenhuma descrição abstrata, acabada ou definitiva. O seu autorretrato se constitui a partir de uma narrativa que privilegia a dimensão concreta da experiência e, por isso, o indivíduo retratado por Montaigne não pode ser pensado fora das relações sociais e do contexto mais amplo que o cerca. Trata-se aqui de um protagonista assumidamente particular, um nobre gascão do século XVI. A individualidade de Montaigne torna-se apreensível a partir do acompanhamento da exposição de suas perspectivas, intimamente vinculadas às suas vivências. No ensaio intitulado *Do Exercício*, por exemplo, ele não se contenta em simplesmente exibir a sua visão sobre a questão da morte. Em realidade, ele apresenta a sua opinião sobre o assunto, ao relatar um acidente a cavalo que ele teria sofrido e que o teria marcado profundamente.

Ainda que o lugar privilegiado de sua individualidade já estivesse assegurado no momento em que Montaigne decide retirar-se para escrever os *Ensaaios*, é preciso reconhecer que a concepção de sua obra como pintura do seu próprio “eu” não estava clara desde o início. Isto porque o apelo ao eu não se dá pela vontade de deixar à humanidade os seus ensinamentos, pela busca da redenção divina e, tampouco, pelo desejo de encontrar na sua própria interioridade a fonte da verdade universal e o núcleo primitivo da certeza. A auto-análise montaigneana segue mesmo a recomendação délfica e serve tão somente para ajudá-lo a bem viver. Os *Ensaaios* não são propriamente autobiográficos, neste sentido, pois o objetivo primordial não era tanto falar de si, mas sim a sua auto-formação a partir do exercício de seu julgamento, que daria ordem às quimeras que o assaltavam, consolando-o, além disso, diante da dor da perda de seu principal interlocutor, o seu amigo Étienne de la Boétie.

A virada para o seu próprio interior é antes o resultado do reconhecimento da ignorância humana e da inexistência de um saber definitivo e universal, ou seja, da constatação do caráter relativo do conhecimento humano, pois ao pensar sobre o mundo e a sua época, Montaigne dá-se conta de que as suas reflexões ofereciam menos respostas sobre as coisas, do que sobre a sua própria visão - fundamentalmente relativa - sobre elas. O falar de si não é o ponto de partida dos *Ensaaios* e o retrato de seu próprio “eu” constitui-se, assim, como um processo de revelação, que vai se dando aos poucos e que é, em tese, interminável. Montaigne não busca na sua interioridade o fundamento de um conhecimento (como faria mais tarde Descartes), mas chega a ela como que por acaso, como resultado do reconhecimento dos limites da própria investigação. “Também me acontece o seguinte: não me encontrar onde me procuro; e me encontro mais por acaso do que por investigação de meu discernimento.” (I, 10, p. 57) Se não há como falar da verdade sobre a essência das coisas, ele continua podendo tratar e expor a sua perspectiva particular sobre as mesmas. Assim é que ele diz, no livro II, que “estão aqui as minhas fantasias, pelas quais não procuro dar a conhecer as coisas e sim a mim mesmo.” (II, 10, p. 114) E, mais adiante, “o que opino sobre elas [todas as coisas] é também para expor a medida de minha visão, não a medida das coisas.” (II, 10, p. 118)

3.9.

Sobre a Recepção dos *Ensaaios*: a dissociação entre forma e conteúdo

Traçar a recepção do gênero ensaístico na primeira metade do século XVII na França constitui uma tarefa árdua e pouco recompensadora. De acordo com Jean-Philippe Gropserrin a dificuldade em identificar uma descendência literária da obra montaigneana deriva não apenas do fato dos ensaios designarem uma forma literária deveras singular, mas, sobretudo, por exprimirem um movimento intelectual específico que lhe é inerente. (Gropserrin, 2002, p. 217) Neste sentido, a dissociação entre escrita e pensamento que foi operada a partir da recepção dos *Ensaaios* implica a perda de um traço fundamental e original da obra montaigneana. Isto porque as dimensões da criação estética e do exercício filosófico fazem parte de um mesmo percurso sinuoso, que se desenrola a partir da exploração de perspectivas, do auto-exame, da revisão e do inacabamento. É exatamente essa especificidade que faz dos *Ensaaios* uma obra única na história filosófico-literária.

No entanto, a despeito da íntima relação que escrita e pensamento assumem na investigação de Montaigne, o fato é que, como notou Jules Brody, a recepção do gênero inaugurado pelos *Ensaaios* se deu independentemente da recepção filosófica do autor. (Brody, 1981, p. 2) Assim, poderiam ser notadas, desde o início, duas tendências bastante distintas. De um lado, estaria a recepção ideológica, que remonta à Charron e vai de Naudé e La Mothe le Vayer até Descartes e Pascal. De outro, estariam Marie de Gournay, Pasquier, Baudius e Jean-Pierre Camus, que enxergavam nos *Ensaaios* um discurso audacioso, eloquente e também problemático, devido ao caráter excepcional de sua linguagem e forma.

Inicialmente, os debates suscitados pelos *Ensaaios* abordavam – ora positivamente, ora negativamente – questões de ordem estilística. Enquanto alguns autores, como Guez de Balzac, viam os neologismos, o uso de expressões regionais, o estilo casual e descosido de Montaigne com maus olhos, outros, como Marie de Gournay, consideravam estas mesmas características originais como sendo uma alternativa fundamental à emergente cultura cortesã de Paris. É a partir, então, da publicação do *Traité de la Sagesse* (1601) de Pierre Charron que se inicia uma recepção propriamente filosófica dos *Ensaaios*. O próprio discípulo de Montaigne, ao

buscar acomodar as reflexões montaigneanas numa forma mais sistemática, acaba por reduzir um pensamento fluido e não dogmático numa ortodoxia epistemológica. Aqui o sujeito está ausente e tudo se enuncia como evidência. Isto porque, como padre e a fim de fundamentar os dogmas católicos, Charron se vê na necessidade de adotar um discurso mais normativo, que fosse de fato convincente. Ele não tinha a intenção de simplesmente dar curso ao estilo e ao pensamento de seu mestre e, portanto, era possivelmente consciente da deformação que lhe infligia, a ponto de escolher outra forma, a do tratado, para a sua obra.

É ainda interessante notar como mesmo obras que se auto-intitulam ensaio(s) no século XVII estão longe de trazer consigo o conteúdo filosófico e literário dos *Ensaio*s de Montaigne. Tanto o *L'Essai des Merveilles de Nature* do jesuíta Binet, de 1621, como o *L'Essai pour les Coniques* de Blaise Pascal, de 1640, se distanciam da concepção ensaística montaigneana, na medida em que significam apenas um *coup d'essai*, um rascunho de uma obra de grande envergadura que ainda estaria por vir. Os ensaios produzidos nesta época, logo, não fazem jus à criação original de Montaigne.¹⁹ Isto porque a ordem e o método tornam-se uma exigência fundamental da geração da qual Descartes, por exemplo, faz parte. Como bem sintetiza Grosperin:

Há portanto um paradoxo a ser notado, que é o fato do prestígio dos Ensaio)s coincidirem, nas obras que retomam esse título, com a evacuação da liberdade montaigneana e do movimento sinuoso do ensaio, que é inseparável da démarche intelectual zetética que a forma. (Grosperin, 2002, p. 223)

Embora os *Ensaio*s tenham sido bem recebidos até meados do século XVII, a partir do fim deste mesmo século começam a surgir os primeiros ataques de conteúdo filosófico e religioso. A proposta de pintar-se a si mesmo torna-se uma prova da excessiva vaidade do autor e o seu pirronismo aparece como uma perigosa ameaça à religião. Uma das reações mais rudes contra o pirronismo de Montaigne encontra-se em Malebranche, religioso racionalista que afirmava ser preciso proteger os leitores do poder sedutor dos *Ensaio*s de Montaigne. (Villey, 1992, p. 168) A preferência pela

¹⁹ Segundo Grosperin, os ensaios produzidos no século XVII diferem – tanto no pensamento, quanto na forma – de tal maneira dos *Ensaio*s montaigneanos, que seria mais fácil buscar a sua descendência literária em outros gêneros, como o da conversação e o da correspondência. (Grosperin, 2002, p. 222)

regularidade vinha se impondo de maneira contundente naquele século e uma obra marcada por tal falta de sistematização era inaceitável para o gosto francês da época. A citação a seguir, de Blaise Pascal, sintetiza o desgosto que a maneira errante e a suposta presunção de Montaigne causavam:

Falar daqueles que trataram do conhecimento de si mesmos, das divisões de Charron, que entristecem e aborrecem. Da confusão de Montaigne em que se sente bem a falta de um método correto. Que ele o evitava saltando de assunto em assunto, que buscava o bom-tom.

O tolo projeto que tem de se descrever, e isso não indo além de suas máximas e contra elas, como acontece a toda gente de falhar, mas por suas próprias máximas e por uma intenção primeira e principal. Porque dizer tolices por acaso e por fraqueza é um mal comum, mas dizê-las intencionalmente é que não é suportável, e dizer tão granes como essas... (Pascal, 1973, p. 780)

É apenas a partir do século XVIII que os *Ensaaios* de Michel de Montaigne voltam a ser valorizados em sua terra natal. Do outro lado do canal da Mancha a recepção positiva foi mais duradoura. A tradução de Giovanni Florio, datada de 1603, passou os *Ensaaios* para um inglês opulento e extravagante e foi acompanhada por uma considerável fortuna desta obra. Embora o pensamento e mesmo o estilo de Michel de Montaigne não tenham perdurado em terras inglesas, a forma literária desenvolvida pelo filósofo gascão fincou ali raízes profundas. Assim, o gênero ensaístico rejeitado na França é aceito e desenvolvido com uma rapidez impressionante pelos ingleses, embora tenha sido apropriado de maneira bastante particular.

É curioso notar o fato de em 1597, pouco antes de Giovanni Florio concluir a tradução de Montaigne, ser publicada a primeira edição dos ensaios de Francis Bacon. Ainda que seja provável que Bacon tenha lido os *Ensaaios* de Montaigne no original em francês – obra possivelmente recomendada por seu irmão, Antony Bacon, que durante um bom tempo viveu na França -, antes de ter publicado os seus próprios ensaios, é razoável supor, segundo Pierre Villey, que os primeiros ensaios do filósofo inglês já estivessem redigidos e que, portanto, pouca influência sofreram do modelo original de Montaigne.²⁰ Neste sentido, a influência do pensador francês sobre Bacon

²⁰ VILLEY, 1911. Ainda de acordo com Pierre Villey, o verdadeiro imitador dos *Ensaaios* de Montaigne, ou seja, o que introduziu o gênero na literatura inglesa, seguindo mais de perto o modelo

é menos importante do que se crê usualmente, ao menos no que se refere à obra ensaística deste último. O único aspecto que de fato ambas as obras têm em comum é o título. Com exceção deste, a influência do estilo francês não se faz notar na primeira edição dos *Ensaaios* de Bacon, pois os textos diferem tanto na forma como na substância. Os primitivos ensaios de Bacon não passam de dez e são escritos de maneira concisa e objetiva. Além disso, apresentam uma visão de mundo bastante distinta. Enquanto Montaigne busca a felicidade, mediante o conhecimento de si mesmo, Bacon persegue a felicidade na ação. Enquanto o primeiro renuncia à vida agitada, o segundo menospreza a quietude e o repouso. Assim, embora seja possível identificar citações e temas em comum, é precipitado afirmar daí uma influência direta.

A grande influência de Montaigne talvez esteja presente sobretudo no método científico desenvolvido por Bacon. É surpreendente como o mestre do ceticismo do século XVI, que tão amplamente punha em questão as pretensões da razão científica, pudesse ter influenciado aquele que sobre a ciência depositou as esperanças mais ambiciosas. Bacon absorve a crítica cética desferida por Montaigne contra a ciência e concorda que o espírito humano é feito de imperfeições, preconceitos e vícios, que o fazem ter a tendência de deformar os fatos. Em *Novum Organum* ele examina e cataloga as imperfeições da razão humana, que já haviam sido constatadas por Montaigne na *Apologia*. Bacon comparou os defeitos naturais do espírito humano com fantasmas que o perseguem e dele escondem a realidade.²¹ No entanto, as deficiências da razão podem ser, segundo ele, superadas através do desenvolvimento de um método científico adequado. Assim, da dúvida o filósofo francês pretende constituir os elementos positivos do conhecimento.

Mas se no *Novum Organum* a leitura que Francis Bacon fez de Montaigne torna-se evidente na exposição das deficiências intelectuais humanas, nos *Essays*, por outro lado, tal influência não se faz notar tão claramente. Francis Bacon toma de

original francês não foi Bacon, mas um de seus contemporâneos, sir William Cornwallis que, três anos depois de Bacon, em 1600, publica os seus ensaios, onde uma admiração confessa por Montaigne se faz notar. Para uma discussão sobre os *Ensaaios* montaigneanos e o método experimental de Bacon, ver a parte X do segundo capítulo, do segundo volume de VILLEY, 1933; ver também o capítulo VIII de FRIEDRICH, 1993.

²¹ São quatro tipos de fantasmas que ele identifica: da raça humana, da caverna, dos lugares públicos e do teatro.

empréstimo o título da obra do pensador francês, provavelmente porque admirava o significado despretensioso e a modéstia do termo *essai*. Neste sentido, os ensaios de Bacon, se apropriam da noção de *coup d'essai*, ou seja, da humildade montaigneana, limitando a concepção ensaística à idéia de tentativa e experimentação, esvaziando o seu conteúdo cético mais amplo. Como na descendência francesa dos *Ensaaios*, a obra de Bacon está destituída de uma intenção tão clara para a auto-formação do sujeito, assim como do caráter desordenado e errante do exercício do julgamento.

Segundo Villey, a partir das edições seguintes é possível identificar mais claramente a absorção da influência exercida pelo criador do gênero ensaístico, que incentiva Bacon a dotar suas observações de um caráter mais concreto e menos abstrato. Além disso, filosofia montaigneana se faz notar no interesse que ele começa a exibir em relação a temas de moralidade e psicologia humana. No entanto, as motivações permanecem distintas, pois enquanto o filósofo inglês busca, em última instância a catalogação das paixões humanas e o estabelecimento de leis capazes de englobar a vasta pluralidade, o pensador francês privilegia a variedade e a singularidade, que não seriam passíveis de qualquer generalização.