

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

NO RASTRO DO ENSAIO

LER, EDITAR, TRADUZIR

conversa entre
LAURA ERBER e
SAMUEL TITAN JR.

zazie

zazie

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

NO RASTRO DO ENSAIO

LER, EDITAR, TRADUZIR

conversa entre
LAURA ERBER e
SAMUEL TITAN JR.

zazie

CAMPO ABERTO foi um ciclo de conversas temáticas dedicadas ao ensaio como gênero, problema e forma, reunindo reflexões de intelectuais brasileiros e portugueses. Teve duas edições em *live streaming*, com transmissão via YouTube, entre outubro de 2020 e novembro de 2021. Idealizado por Jessica Di Chiara – durante seu período de doutorado sanduíche na Universidade Nova de Lisboa (Capes-Print) – e Rita Basílio (NOVA-FCSH), o ciclo integrou o projeto de investigação “SEE – Sobre Ensaio e Ensaísmo”, sediado no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição – Patrimónios, Artes e Culturas (IELT. NOVA-FCSH), numa parceria entre investigadores da PUC-Rio, da Universidade Nova de Lisboa e da Universidade de Lisboa. “Ensaio, tradução e edição” é o título da conversa entre Laura Erber e Samuel Titan Jr., mediada por Jessica Di Chiara e Gustavo Rubim, em 19 de outubro de 2021, no âmbito da segunda edição do evento, dedicada à relação entre o ensaio e as artes.

LAURA ERBER: Agradeço à Rita Basílio, Jessica Di Chiara e ao Gustavo Rubim que tiveram a idéia de criar esse espaço tão simpático de diálogo sobre o ensaio. E agradeço também ao Samuel a disponibilidade para conversar sobre esses temas entrelaçados – a edição e a tradução – a partir do ensaio, que acredito ser o nosso interesse maior. Propomos aqui uma conversa na base do improviso. Vamos ensaiar e, conversando, deixar que outras questões venham à tona.

Quero começar com o próprio ensaio. Os temas da edição e da tradução vão surgir. Me preparando para esta conversa, reli o ensaio de

César Aira sobre o ensaio,¹ e queria começar com a ideia que o Aira apresenta. Primeiro, porque ela é muito divertida! Este é um texto muito engraçado e bem no estilo dele, satírico, de tratar questões teóricas. Mas diz algo que eu, como leitora de ensaios, percebo – e começarei me colocando mais nesse lugar de leitora do que no de editora ou autora.

No texto, que se chama “El ensayo y su tema”, Aira faz uma distinção inicial entre o ensaio e a narrativa de ficção, o romance. Ele diz que no romance o tema aparece no fim, é uma consequência não totalmente controlada pelo autor ou pelas intenções do autor e que se revela para o leitor só no final; o que se tem de início é uma forma. Ao contrário, no ensaio, o que se apresenta de imediato é

¹ César Aira. “El ensayo y su tema”. In: *Evasión y otros ensayos*. Madri: Randon House, 2017. [Ed. bras.: “O ensaio e seu tema”. *Serrote*, n. 30, 2018; e *Doze ensaios sobre o ensaio. Antologia Serrote*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2018.]

um tema, uma questão, e a forma é aquilo que se revela no fim. (Eu até comecei a pensar nos meus ensaios prediletos tentando testar essa proposta do Aira...). Depois, ele desenvolve a ideia de que o ensaio é sempre sobre dois temas em contato, não sobre um autor e uma questão. E faz uma série de brincadeiras de combinatória dizendo que nos anos 1970 você podia escrever segundo uma tabela de temas (como psicanálise, marxismo, sociedade etc., e ir combinando). Você podia escrever ensaios intitulados “Sociedade e marxismo”, “Psicanálise e sociedade” e, se de repente você errasse, acabaria fazendo um texto sobre “Psicanálise e psicanálise”! Brincadeiras à parte, a opinião dele, então, é de que o ensaio é sempre também sobre dois temas em contato.

Sobre essa primeira proposta do Aira – de que, no ensaio, o tema se apresenta de imediato –, acho que um dos meus textos preferidos, que é um ensaio breve de John Berger sobre

Edgar Degas,² começa exatamente com essa apresentação, digamos assim, forte do tema, em que a própria formulação é a questão que o ensaísta se coloca como desafio para resolver ou para perseguir ao longo da escrita. Então, é um pouco como se o ensaísta lançasse uma espécie de bola ou pedaço de madeira que ele mesmo terá de ir buscar. O ensaio de Berger começa assim: “Existe o amor, ele disse certa vez, e existe a obra de uma vida, e a gente tem só um coração. Assim ele escolheu. Colocou seu coração na obra de sua vida. Espero mostrar os efeitos disso”.³ Logo de início está tudo dado, e ele vai, ao longo do texto, perseguindo a ideia que ele mesmo inventa de apresentação da obra de Degas.

Acho que esse é um possível começo de conversa, em que a distinção entre o ensaio e

² John Berger. “Degas”. In: *Bolsões de resistência*. Trad. de Lyra Luft. São Paulo: Gustavo Gili, 2004, p. 57.

³ Ibid.

a narrativa ficcional (há outras distinções que podemos traçar ao longo do caminho, mas acho que, em comum, temos o interesse pelo ensaio literário e filosófico) se apresenta na seguinte dimensão: o ensaio se coloca como o desafio de uma escrita, como um pensamento que vive o seu desafio estético também no ato de pensar. Não sei se isso diz a você alguma coisa, como leitor, como editor, como tradutor.

SAMUEL TITAN JR.: Eu acho um começo excelente, Laura! Mas, antes de responder, deixe eu imitar você e agradecer à Rita Basílio, com quem tivemos o primeiro contato, e também agora à Jessica Di Chiara e a Gustavo Rubim pelo convite e a oportunidade. Devo dizer também que conheço a Laura há muito tempo. Ela é carioca, eu sou paraense e paulista de adoção. Nós nos correspondemos há muitos anos, já trocamos figurinhas. Eu estou devendo um texto, que está atrasadíssimo,

para a Pequena Biblioteca de Ensaaios da Zazie Edições, editora que é objeto da minha mais profunda inveja e admiração, em doses iguais – juro que vou entregar! E a Laura já teve ocasião de conversar comigo como autora de vários textos publicados na *Serrote*, revista de ensaios que eu não dirijo nem edito, mas que ajudei a fundar no Instituto Moreira Salles (IMS), onde trabalho até hoje. A gente nunca se encontrou pessoalmente, mas temos trocado muitas ideias. Então, essa é mais uma ocasião que Rita, Jessica e Gustavo nos oferecem. E já que estamos falando sobre encontros, acho que isso que está no texto do Aira sobre o ensaio, sobre essa presença imediata do tema no ensaio, nós podemos reformular ou formular por meio de outras variantes.

O ensaio encena – no sentido que é familiar para você, como estudiosa de teatro –, põe em cena o encontro entre o autor e seu tema, seu objeto, a experiência, a coisa que vai

ser o seu assunto. E, nesse sentido, acho que ele já vai mostrando a sua feição propriamente literária. Ele cria uma cena, cria a cena do encontro entre o seu autor, a sua autora e o seu tema, o seu objeto, a experiência que está na sua origem. Por aí o ensaio começa já a exhibir essa espécie de relação diversa, variável e às vezes conflituosa que terá com a prosa acadêmica, com a prosa filosófica, com a prosa crítica preceptística.

Para citar nossos heróis e heroínas, quando a gente lê “A luta”, de William Hazlitt, este não é um ensaio sobre boxe.⁴ É o relato de uma viagem, de um encontro, de um espetáculo testemunhado, vivido, que vai servir de mote para a reflexão. Um ensaio maravilhoso como o de Virginia Woolf sobre a doença – que também declaradamente e de saída, como

⁴ William Hazlitt. “The fight”. In: David Chandler e Tom Paulin (orgs.). *The Fight and Others Essays*. Londres: Penguin Classics, 2000.

você dizia, põe em cena o encontro da autora com o seu tema, que, então, já não é um tema no sentido abstrato do termo – já é, de saída, uma experiência de vida.⁵ E nessa hora o ensaio começa a se mexer e a mostrar que não está confortável nas roupagens dadas de início, nos modos acadêmicos ou nos modos críticos de prosa.

Acho que esse é um bom começo. Ao contrário do texto que é sobre um tema, quando alguém discorre sobre um tema, acho que é um pouco por aí que a coisa começa a tomar a forma ou as formas – talvez seja melhor usar o plural – que o ensaio tem ou vem tendo.

L. E.: Concordo inteiramente. O ensaísta encena essa relação com aquilo que vai perseguir ao longo do ensaio como uma espécie de

⁵ Virginia Woolf. *Sobre estar doente*. Trad. de Ana Carolina Mesquita e Maria Rita Drumond Viana. São Paulo: Nós, 2021.

vestígio. E é um pouco o que o diferencia do cronista. Quer dizer, muitos dos ensaios que a gente admira têm afinidade com a pegada da crônica, mas acho que no ensaio existe a “perseguição” de alguma coisa que não é da ordem nem de uma universalidade nem de uma generalidade, mas sim de algo que se vai buscando como uma estrutura ou um mecanismo que se quer desvendar. É possível ver esse mecanismo formalmente no ensaio através de uma narração direta dessa relação, enquanto na ficção há personagem e, na própria crônica, há uma circunstância muito bem estabelecida.

Por falar nisso, pensando nessas distinções, também é curioso e engraçado no texto que você cita o que Aira diz sobre o contista, o poeta, o romancista e o ensaísta. Para ele, o contista tem que dominar a sua técnica, o poeta tem que ser original, o romancista tem que saber trabalhar uma alquimia da ficção... e o ensaísta tem que ser inteligente.

Essa inteligência não é sinônimo de ter que fazer alguma coisa erudita, edificante ou herméutica, mas sim a encenação de um percurso da inteligência ou do pensamento. Indo um pouco mais para o rés do chão, eu acho que uma pessoa de inteligência limitada pode até escrever um grande romance, mas um ensaio, realmente é difícil. Pois há um tipo de sensibilidade ligada a esses saltos reflexivos que deve mostrar um certo ritmo, uma certa cadência. Tem um lado do ensaio que é como o de uma dança do pensamento que vai se mostrando. Isso também é uma coisa curiosa para se pensar, como as diferenças dos gêneros.

Em relação à academia, o ensaio ou o ensaísmo não coopta a autorreferencialidade econômica da escrita acadêmica, em que há uma necessidade, por meio das citações, de ir construindo um campo que é todo constituído por uma economia de pessoas citando umas às outras. Dessa autorrefe-

rencialidade, que é a própria sustentação econômica do sistema acadêmico de pensamento, o ensaio se liberta e se arrisca a desmoronar a qualquer momento, por conta dessa própria privação.

S. T.: Para bem e para mal, o ensaio não combina com *peer review*!⁶

O que você falou me faz pensar em duas coisas. Uma, como você estava sugerindo ainda há pouco, é que, no ensaio, menos que um método, encontramos uma espécie de atitude. Essa atitude, eu gosto de pensar, é fundamentalmente de disponibilidade. A disponibilidade para a experiência, para a inspiração ou para a luta em si mesma de ideias, de sentimentos, de juízos contraditórios sobre uma só coisa. Sem essa disponibilidade o ensaio morre. O ensaio ruim, na verdade ele morre

⁶ *Peer review*: “revisão por pares”.

rapidinho. Ele pode até durar muitas páginas, mas morre bem no começo, quando você sabe que as cartas estão marcadas.

Isso me faz pensar num dos ensaios que eu mais admiro. (Acho que a gente vai um pouco desfilar aqui os nossos amores e as nossas predileções entre os e as ensaístas.) Em sua apresentação, Gustavo Rubim me deixou alegre ao recordar o livro que eu fiquei mais feliz de fazer na minha vida, que foi a antologia de ensaios de Erich Auerbach, organizada com Davi Arrigucci Jr. há muitos anos, em 2007, e que eu também traduzi.⁷ Acho que foi uma das coisas que mais me deu felicidade na vida! E, no coração do livro, tem um ensaio absolutamente magistral – que eu recomendo para quem porventura não tiver lido – sobre Montaigne, com um título que já diz bastante

⁷ Erich Auerbach, “O escritor Montaigne”. In: Davi Arrigucci (org.). Trad. de Samuel Titan Jr. *Ensaaios de literatura ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2007.

coisa, mas não tudo: “O escritor Montaigne”. Auerbach está dizendo, já no título, para não tentarmos encaixar esse sujeito numa História (com H maiúsculo) da Filosofia (com F maiúsculo), ou seja, para não pensar Montaigne como um filósofo. Ele é um escritor, um grande escritor. E Auerbach vai se pôr em busca de delimitar esse mesmo termo que está utilizando para definir Montaigne.

Auerbach começa o ensaio com uma *Charakteristik*, como dizem os alemães, (inclusive, um dos gêneros do ensaísmo alemão é o perfil), ressaltando por vários ângulos essa espécie de disponibilidade de Montaigne para todo e qualquer assunto, esse lado que é avesso a toda e qualquer hierarquização de assuntos e temas. Assim, as cólicas renais podem ser um objeto de filosofia, de reflexão, quero dizer, tal como um trecho retirado de Plutarco. Melhor ainda quando um e outro se juntam num mesmo parágrafo ou numa mesma frase.

Acho que esse aspecto vai na mesma linha do que você estava dizendo, Laura. O Montaigne como patrono, pai fundador ou provocador mor de todo e qualquer bom e boa ensaísta, acho que é esse o Montaigne disponível, que está à disposição do que vier.

Ao fazer isso nos *Ensaaios*, nesses textos meio inclassificáveis, diz o Auerbach, Montaigne está realizando uma coisa que tem a ver com o que você estava falando sobre a economia acadêmica, uma crítica a certa economia instalada do saber e com uma certa estrutura de poder em torno e no coração do saber. Porque ele diz que o que Montaigne está fazendo, no fundo, é filosofar fora da cátedra. É falar de religião fora do contexto eclesiástico, falar de tudo fora dos lugares de poder em que esses temas estão previamente dados e organizados. Então, ele escreve que Montaigne é o primeiro dos escritores, e para ser o primeiro dos escritores vai ter de fazer

uma coisa que é genial e que é um desafio e tanto: inventar os seus leitores. O ensaio é longo e muito bonito, mas, ficando por aqui, acho que a gente junta esse lado da disponibilidade para tudo a essa espécie de relação gratamente difícil que o ensaio mantém com o saber e o poder instituídos.

L. E.: Isso é interessante para pensar o nosso tempo, este momento. Penso aqui no interesse por tudo e o interesse do ensaísta por aquilo que também acontece com ele, mas não no sentido de uma autorreferencialidade balofa – que vai inflando o autor e meio que sufocando o leitor. Acho que essa questão de colocar o interesse de quem escreve acima da identidade é um pouco uma chave moderna do ensaísmo – de Montaigne para a frente, o sujeito do texto é meio consequência ou resultado desse tecido de interesses acalentados, perseguidos, articulados...

Outro ensaio que me fascina – e que talvez o autor não considerasse muito importante, já que vários dos seus escritos foram denominados crônicas – é o de Hermann Hesse sobre a insônia. Nele, Hesse descreve pequenas cenas cotidianas – um grupo de meninas brincando num pátio ao lado de sua casa, ou sua dificuldade de dormir – e vai associar isso a toda uma rede de questões da vida moderna, ao problema da atenção, ao problema de um estar constantemente estimulado e não conseguir ter um momento para desligar-se. Ele vai perseguindo toda uma questão social, histórica, epocal, a partir dessa experiência íntima e aparentemente pessoal que é a sua insônia. Então, o próprio narrador do ensaio tem esses interesses: o interesse pelo acontecimento, o interesse pela experiência, que não desemboca num tipo de egocentrismo que talvez hoje a gente encontre na literatura contemporânea que pretende destrinchar diante dos leitores a

experiência de si. Nesse ensaio do Hesse, ele parte da própria insônia, mas vai despetalando aquilo, é uma força de abertura, e não um gesto de reflexão narcísica.

Outra questão que me vem a partir da sua fala e até do Montaigne como emblema dessa distensão, desse lugar que sai do conhecimento filosófico sistematizado para uma outra experiência de reflexão e de escrita. Pois é preciso considerar que o ensaio tem sido muitas vezes visto como uma espécie de luxo, um momento de afetação filosófica, mas um espaço complementar. Quero dizer, o ensaio é encarado como um luxo concedido aos que já têm uma verdadeira obra em outros gêneros, ele seria o momento de descontração e relaxamento do pensamento, de certo modo um gênero supérfluo, um luxo a ser evitado na juventude, mas que pode ser conquistado na maturidade. Isso me parece um problema importante, sobretudo na cultura da escrita reflexiva e

teórico-crítica brasileira – não vou dizer latino-americana, porque acho que são tradições diferentes –, em que há uma dificuldade de conceder ao ensaio um status legítimo, de espaço de reflexão, uma forma que, sem deixar de ser reflexiva, é também literária e que não deveria ser vista como colateral ou acessória.

E aqui poderíamos entrar na questão da tradução e da edição, que não deixa de ser também uma questão de circulação. É ainda muito difícil traduzir e fazer o ensaio de autoria brasileira circular em outras línguas. Quer dizer, nós dois, como tradutores e editores interessados no ensaio, traduzimos o máximo que conseguimos para o português, mas levar o nosso próprio ensaísmo para fora do Brasil é um desafio. Se já é difícil levar a escrita, digamos, acadêmica brasileira – que faz parte de toda uma economia e de um mercado universitário – para fora, que dirá o ensaio, que não tem a mesma legitimidade “científica”!

Lembro-me de participar de algumas discussões sobre internacionalização da literatura brasileira, e sempre me espantava que nem o ensaio, mesmo o ensaio teórico-crítico mais tradicional, nem a poesia estavam muito contemplados nessa ideia. A noção geral era de que a internacionalização da literatura se daria apenas pelo romance e pelo conto. Isso é muito grave, é uma pena. Mas, em contrapartida, esse fato cria ou explicita uma espécie de geografia do ensaio com a qual é muito difícil de lidar, em quase todos os âmbitos da produção editorial. Portugal certamente tem outra relação com isso.

Como se abre espaço para que isso aconteça, para que o ensaio não seja lido nem como uma futilidade nem como o momento de consagração de um filósofo que se permitiu se distender? Acho que essa é uma questão editorial, talvez não tanto para nós, porque estamos trabalhando no contrário, trazendo ensaios escritos em

outras línguas para o português. Morando agora na Dinamarca, tendo a observar um pouco essas coisas, e aí o funil é realmente complexo.

S. T.: A face do estorvo editorial é o preço a pagar por esse lado de difícil classificação do ensaio. É claro que temos a experiência em primeira mão, você e eu, da dificuldade de fazer um certo ensaísmo brasileiro viajar e circular. Eu, de alguma maneira e em algum nível, participo de uma cultura universitária aqui de São Paulo, da Universidade de São Paulo (USP) etc., que certamente não vive seus dias mais gloriosos e, no entanto, tem na bagagem e no patrimônio pelo menos quatro grandes ensaístas, Antonio Candido, Roberto Schwarz, Davi Arrigucci Jr. e José Miguel Wisnik – Davi, inclusive, com uma dose importante de reflexão sobre o ensaio.

O texto de Davi Arrigucci sobre Antonio Candido diz muito sobre a potência do

Candido como ensaísta, e não como a vaca sagrada, o autor de *Formação da literatura brasileira* – tudo isso que a gente fala com a voz meio cheia e pomposa.⁸ O título desse texto bonito é “Movimentos de um leitor”⁹ e chama atenção para a potência intelectual do ensaio tal como Candido o pratica – e acho que podemos atribuir essa potência, em igual medida, ao caso de Roberto Schwarz e de Arrigucci. Assim, há uma tradição ensaística paulista que é poderosa e que viaja muito mal, com exceção de Roberto Schwarz, que agora enfim circula muito via *New Left Review*, via Editora Verso, e assim por diante. Mas o Davi é um nome desconhecido fora de Brasil, Argentina e México; acho que não viaja muito mais que isso, e mesmo o Candido é muito pouco lido.

⁸ Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Todavia, 2023.

⁹ Davi Arrigucci Jr. “Movimentos de um leitor”. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Passando para o Rio de Janeiro, um dos meus ensaístas brasileiros do coração, e que considero a encarnação do ensaísta, é Alexandre Eulalio. E o admiro na exata medida em que não concordo com tudo, em que muito daquilo me é estranho em termos de sensibilidade. Mas pouco importa, ele encena o seu encontro com questões fundamentais. Estamos falando dos clássicos, dos que já partiram e dos que já têm alguma idade. Mas, enfim, nosso ensaísmo viaja mal.

Eu tenho um pezinho nas letras germânicas, e é impressionante como há grandes ensaístas alemães que não só não foram traduzidos para o português como também são absolutamente “não pessoas” fora da Alemanha e da Áustria. Os contraexemplos, digamos, são Theodor Adorno e Walter Benjamin. Eles agora já participam – coitadinhos – dessa máquina acadêmica que vai fazendo as coisas circularem e que, nessa mesma medida, vai pasteurizando quase tudo. Mas há um monte de ensaístas alemães,

de língua alemã, quero dizer, que não existem fora de suas fronteiras geográficas e linguísticas.

Você e eu, de jeitos distintos e sem combinar, traduzimos para o português e publicamos no Brasil um ensaísta francês fabuloso como Jean-Christophe Bailly,¹⁰ mas que, salvo engano, também é um nome francês, ou seja, que circula pouco fora do contexto da francofonia. E eu imagino que nos países escandinavos tenha todo um riquíssimo ensaísmo que não viaja como viajam Ibsen,¹¹ Andersen,¹² Selma

¹⁰ Jean-Christophe Bailly (1949): importante escritor, poeta e dramaturgo francês. “O ensaio e a anedota”. Trad. de Leda Cartum e Laura Erber. Zazie Edições. Coleção Pequena Biblioteca de Ensaaios. Disponível em: <<https://zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaaios/>>.

¹¹ Henrik Johan Ibsen (1828-1906): dramaturgo norueguês considerado um dos criadores do teatro realista moderno. Foi o maior dramaturgo norueguês do século 20. Também poeta e diretor teatral, é considerado o “pai do drama em prosa” e um dos fundadores do Modernismo no teatro.

¹² Hans Christian Andersen (1805-1875): escritor e poeta dinamarquês de histórias infantis. Em vida, escreveu peças de

Lagerlöf¹³ ou os romancistas, os dramaturgos e os grandes autores... Eu acho que é uma espécie de preço a pagar. E, falando em preço a pagar, eu lembro também que muitos ensaístas clássicos – não era o caso do Montaigne – eram eméritos pés-rapados. Faz parte da economia do ensaio que a coisa seja muito mal paga. William Hazlitt dizia que vivia vendendo o almoço para pagar a janta...

L. E.: Os ensaístas dinamarqueses – o próprio Georg Brandes¹⁴ – têm uma aflição terrível de

teatro, canções patrióticas, contos, histórias e principalmente contos de fadas, pelos quais é mundialmente conhecido.

¹³ Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf (1858-1940): escritora sueca. Vencedora do Prêmio Nobel de Literatura de 1909, é uma das escritoras suecas mais lidas e que tem o maior sucesso internacional. Foi a primeira mulher a integrar a Academia Sueca, em 1914.

¹⁴ Georg Brandes (1842-1927): crítico, ensaísta e jornalista dinamarquês, muito influente na literatura escandinava entre 1870 e princípios do século 20.

não conseguirem chegar nem à Alemanha! Em seus escritos podemos notar o quanto ele quer falar da literatura nórdica com os alemães, como sente esse isolamento e vive a angústia da insularidade muito intensamente.

Eu acho Jean-Christophe Bailly um dos maiores ensaístas contemporâneos. O livro dele sobre os retratos de El Fayoum é o entrosamento perfeito entre estilo literário e uma reflexão sobre história da arte. E a história da arte, sabemos, tende a produzir textos empolados, que se contentam com o tom autoafirmativo, com o tom de sapiência e importância que se atribui ao próprio campo. E não há isso em Bailly, como não há isso em Berger. Mesmo com todo o eruditismo de ambos, há algo de fresco, de gracioso, de leve no modo como pensam e escrevem. Talvez seja isso o que chamamos de “originalidade”, um termo de que se tem tanto abusado. E aí também há a inspiração de um autor sobre outro, o que

pode até ser visto como um procedimento de tradução amoroso, de transfusão de ideias... Pois o que Bailly faz ao refletir sobre os retratos de El Fayoum é tão maravilhoso que, posteriormente, John Berger escreve um ensaio breve mas muito inspirado nele, e o seu curto ensaio sobre os retratos de El Fayoum pode ser lido, de certa maneira, como um resumo virtuoso do livro extenso e denso do Bailly. Talvez o resumo como uma espécie de gênero vital – o que, claro, é uma contradição –, em que um autor quer reter as ideias de outro, mas não para torná-las propriedade sua, mas para melhor saboreá-la... Enfim, estou extrapolando.

Sobre esse lado “pé-rapado” do ensaísta, desconsiderando momentaneamente os problemas que essa expressão traz, eu gostaria de enfocá-lo de outro viés: os ensaístas muitas vezes operam a partir de uma lógica ou economia textual outra. No que se refere às fontes,

por exemplo, é bastante comum que o ensaísta as escondam. Que trabalhe com as referências de outra forma, um pouco de ladroagem, um pouco *pick pockets*... Vão pegando daqui e dali, pescando no ar da memória nem sempre muito precisa. Nesse sentido, a ética do ensaísmo é muito diferente da ética acadêmica, que nos impõe o próprio sistema acadêmico e o modelo hegemônico do artigo científico. É uma ética que cada ensaísta tem que sustentar, segurar e arcar com suas consequências. E acho isso interessante, porque vai contra a lógica de uma estrutura maior. Então, acho que tem esse lugar do ensaio e do modo de trabalho dos ensaístas que, dentro de uma lógica editorial mais tradicional, seriam considerados plágios, pequenos furtos ou mesmo omissões que dificultariam a publicação.

Penso em alguns ensaios maravilhosos do Gilles Deleuze, em como ele vai dragando coisas daqui e dali, e não é o caso, realmen-

te, de ficar parando para fazer milhares de notas e referências; ou nos ensaios do Michel Foucault publicados pela *Fata Morgana*... Essa é uma maneira de fazer teoria crítica, vamos dizer assim, muito mais selvagem.

Como editora, a minha ideia na Zazie era um pouco a de criar uma bibliografia que pudesse ser realmente lida e amplamente utilizada, porque está de fato acessível, mas uma bibliografia que fugisse um pouco desses esquemas muito rígidos. E como – a verdade é essa – a literatura “acadêmica” brasileira não participa de um mercado acadêmico internacional, eu acho que às vezes a gente poderia dar um pouco mais de liberdade ao formato das nossas publicações, já que elas não serão lidas muito além desse circuito especializado e local. Se é assim, por que a gente tem que seguir o formato norte-americano do mercado editorial científico, um mercado de que a gente não participa como pesquisador ou participa como cidadão de segunda

classe? Falamos muito sobre práticas “extrativistas” na universidade, mas nossas próprias práticas incentivam ou aceitam esse estado de coisas. Não vão nos ler, ou nos leem e usam ideias sem citar, porque afinal escrevemos em português e estamos fora do circuito hegemônico. Por essas e outras, acho que a ideia de profissionalização acadêmica poderia ir por outros caminhos.

S. T.: Isso da liberdade do ensaísta de pegar coisas que estão em lugares, disciplinas, línguas diferentes e pôr para conversar me faz pensar em algo que você disse no começo da conversa. O maior ensaio do Candido como ensaio – não estou dizendo que é o melhor – talvez seja o que mais evidentemente encarne isso que você estava mencionando. Eu acho que é “Quatro esperas”.¹⁵ Porque ele faz isso

¹⁵ Antonio Candido. “Quatro esperas”. In: *O discurso e a cidades*. São Paulo: Todavia, 2023.

que você está falando, ele está roubando. É o Candido no seu papel de ladrão simpático. Ele rouba um assunto que seria do âmbito dos estudos de literatura italiana, outro da germanística, e assim por diante. Pega essas coisas e rouba dos seus contextos e dos seus lugares de discurso, de poder e de saber. E o que acontece quando eu junto isso e faço uma coisa chocar com a outra? Acho que é o ensaio mais revelador, em certo sentido, dessa natureza que você está apontando.

L. E.: Agora nós podemos colocar a seguinte pergunta: para onde está indo o ensaio hoje? O ensaio é um objeto do desejo contemporâneo dos escritores? Acho que a gente viveu por muito tempo uma separação – no Brasil, acho que muito mais até que em Portugal – na qual o autor de literatura nos seus gêneros mais reconhecíveis não é autor de ensaio; ou, se fazia isso, era para um círculo muito pequeno de lei-

tores. Me parece estar havendo uma mudança. Ao mesmo tempo, acho que essas são entradas muito diferentes, porque o ensaio exige tanta leitura... É um gênero de leitor – e isso já está lá no Montaigne –, quer dizer, de leitor, de ouvinte, de observador; é um gênero que traz essa questão de uma atenção e de um acúmulo. Como você vê a situação contemporânea do ensaio numa dinâmica das literaturas?

S. T.: Eu acho que esse lado do larápico simpático que o bom ensaísta é contém uma aposta, e a aposta é a seguinte: tudo isso que eu roubei, daqui a cinquenta anos, algum acadêmico vai mostrar por A mais B! Em 2019 eu publiquei uma edição em inglês de “O narrador” ou “O contador de histórias”, de Walter Benjamin. Fui às edições críticas alemãs modernas, e é uma verdadeira sova filológica aplicada ao Benjamin. Porque, no fundo, você começa a ver as edições em que eles rastrearam o últi-

mo caderninho de notas do Benjamin... E fica evidente, de um ponto de vista quase policial, que ele roubou muita coisa. E roubou para valer. E é divertido ver o Benjamin roubando. Agora, não tem a menor graça e não leva a lugar nenhum ficar julgando Benjamin porque ele roubou certa ideia de fulano ou de sicrano.

Tudo isso para dizer que, de alguma maneira, o ensaísta está propondo o seguinte *deal* ético conosco, leitores e leitoras: eu vou roubar, mas eu prometo que tudo isso vai passar por uma espécie de cadinho, pela história da minha sensibilidade, da minha subjetividade, da minha reflexão, que vai fazer com que isso saia diferente, transfigurado, transformado, do outro lado no meu texto. E é um pouco esse o acordo que a gente assina quando se põe a ler “O contador de histórias” ou “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, em que Benjamin roubou fartamente de um monte de gente – os declarados e os não de-

clarados, claro. Eu acho que o bom ensaísta é uma espécie de saltimbanco, ele está ali propondo um negócio que nós leitores aceitamos ou não – e geralmente a gente aceita para ver onde é que vai dar. Há um elemento de risco, e o risco tem a ver com essa exposição da subjetividade e com pôr a própria subjetividade na berlinda. E é a última frase do ensaio que decide se valeu a pena ou não, se o sujeito vai cair da corda bamba ou não.

O que eu sinto, Laura, tem a ver com uma anedota que eu já contei – e como o ensaio muitas vezes tem uma relação interessante com a anedota, então vou me permitir recontar essa história aqui também.

Uns meses atrás eu fui comprar uma besteira num site, uma roupa de criança que eu ia dar para a minha afilhada. E, quando fui escolher a peça, o site dizia que ela estava esgotada, e a fórmula francesa, que eu achei deliciosa, ficou na minha cabeça: *Victime de son succès*.

Essa peça foi vítima de seu próprio sucesso, ela já não está disponível, esgotou. Isso me voltou à cabeça como uma forma de provocação: e se o ensaio contemporâneo, se o ensaio dos nossos dias, de agora, de alguma maneira fosse vítima de seu próprio sucesso? A sensação que eu tenho às vezes é esta. O ensaio, como você falou, agora é objeto de desejo de muita gente, mas eu tenho a sensação de que está se tornando também uma espécie de objeto textual do exercício do poder. Ou de poderes muito claramente constituídos como tais. Eu digo isso pensando em algumas coisas.

Há alguns meses o *New York Times* mudou o nome da coluna de opinião. Antes tinha uma coluna de opinião, a Op-Ed, que ficava na página oposta à do editorial, daí o nome clássico do Op-Ed, que agora se chama Guest Essay. Eu falei: “Como assim?!” – porque aquilo dali não é ensaísmo, aquilo ali é opinião, é marcar posição num jogo e numa disputa de poder. E

ali há lugar para o supremacista branco, para a turma da Alexandria Ocasio;¹⁶ tem gente de esquerda, tem gente de direita... Aquilo ali é tudo, menos ensaísmo! É a luta política democrática como a gente quer que ela seja: luta. É um lugar onde todo mundo tem direito de entrar no ringue. Não vejo nenhum problema em haver uma página em que está todo mundo dando a sua opinião, só que isso não é ensaio. Isso é outra coisa. Então, por que de repente passou pela cabeça do *The New York Times* que o melhor nome para isso é “ensaio”? Eu me insurjo um pouco é contra o sequestro do ensaio para esses lugares que, bem ou mal, são lugares de poder.

A mesma crítica vale, por exemplo, para muito do suposto ensaísmo de esquerda hoje.

¹⁶ Alexandria Ocasio-Cortez (1989): política, ativista e organizadora comunitária norte-americana, milita em movimentos pela justiça social, racial e econômica; atualmente é congressista na Câmara dos Representantes por Nova York.

E aqui eu quero fazer uma distinção. Eu posso até concordar com o que a autora tal ou o autor tal diz, mas o que eles estão fazendo não é ensaísmo. Mesmo a *Serrote*, que acompanho de muito perto e que é muito bem conduzida e editada pelo Paulo Roberto Pires, de alguma maneira participa dessa deriva, desse deslizamento, desse movimento do gênero. Hoje em dia há muito mais ensaios com uma certa natureza opinativa, de marcação de posição – por exemplo, em questões identitárias, em questões raciais –, que estão na ordem do dia no Brasil. Alguns me parecem realmente da natureza do ensaio; outros, no fundo, me parecem do caráter da luta política, do combate político – perfeitamente legítimo. Mas será que ainda é ensaísmo? Esta também era a minha pergunta, e eu a devolvo agora para você.

L. E.: Essa é uma grande questão. Eu também não identifico essa feição tão afirmativa dos

problemas como ensaio. Pois acho que o ensaio traz uma afinidade muito maior com aquilo que ainda não se sabe. E esses são textos de demarcação de posição quanto a questões muito importantes, e por isso mesmo são textos realmente de defesa de posições que são legítimas, mas também não vejo nelas o movimento ensaístico, que é o de disseminação de vestígios e perseguição simultânea, em que há um risco de desestruturar o próprio pensamento. O ensaio não compactua com essas questões de fixação nem de hierarquias. Acho que o ensaio – e isso que eu vou falar já ficou até desgastado, a ideia do fracasso como novo charme – realmente está o tempo inteiro animado por uma possibilidade de não conseguir chegar nem propriamente ao seu objeto.

Nos textos críticos, claro que há a denominação “ensaio crítico”, texto de intervenção crítica, e sabemos que existe uma desvalorização da ideia de crítica como um texto que tem

a sua força e a sua pertinência próprias para uma valorização desse lugar autoral do ensaio no caso da coluna do *The New York Times*. Mas essa é outra questão. Aquilo que é publicado no Op-Ed do *The New York Times* está muito mais perto de uma atitude de manifesto e de crítica de intervenção, ou seja, de uma crítica que realmente quer ter um impacto na opinião pública – e obviamente que isso tudo é fundamental. Agora, o ensaio foge a isso. O seu diafragma, a sua maneira de acontecer, segue por um outro lugar. Seria até interessante tentar pensar o ensaísmo em torno dessas questões todas do presente, em torno das questões políticas, identitárias etc. que animam esse debate, mas pensar formas ensaísticas de fato que abordem esses problemas.

Um traço que me parece fundamental no ensaio é que também aquele que narra não tenha essa certeza sobre o que está dizendo, sendo levado pelo próprio pensamento. E isso

que é bonito: tem algo no ensaio que exhibe essa não coincidência total. Há alguma coisa ali na qual aquele pensamento vai sendo levado pela própria linguagem, você não sabe muito bem se é aquela forma que vai puxando o pensamento e o vai levando a dar saltos. A gente vê que o César Aira, por exemplo, joga muito com isso, numa dimensão quase retórica. Há momentos em que ele chega a ideias quase irresistíveis para ele mesmo, e ele vai, mergulha, dá aqueles saltos quase dando um risinho para a gente. Eu acho que é esse lugar do ensaio que é muito bonito. Porque é emocionante. Quando você lê os ensaios do Benjamin sente uma emoção do pensamento se desdobrando e daquilo que ele consegue perceber nos livros que lê e das questões que o motivam. Realmente há uma emoção própria do ensaio que não tem nada a ver com o lugar do manifesto – que é outra emoção, também está cheio de emoções, mas são outras!

S. T.: O manifesto participa de uma outra economia dos afetos.

Vou citar uma coisa que me veio à cabeça. O Benjamin, por exemplo, no meio de “O contador de histórias” ou “O narrador”, conforme se prefira traduzir, cita um brevíssimo ensaio, um maravilho ensaio do Paul Valéry sobre os bordados da Marie Monnier, irmã da célebre livreira e mecenas.¹⁷ É um encontro com um objeto pequeno, humilde, são “meros” bordados que suscitam uma reflexão estética que não estava dada ali, de início, e que surpreende. Mas certamente surpreendeu Marie Monnier e, por que não pensar, o próprio Valéry? Então, ou o ensaio tem essa disponibilidade para o fracasso que você men-

¹⁷ Paul Valéry, ensaio originalmente publicado em catálogo da exposição da artista, *Les Broderies de Marie Monnier* (Paris: Galerie E. Druet, 1924); depois incluído em *Oeuvres*, v. 5. Paris: Gallimard, 1957. Marie Monnier (1894-1976): artista e ilustradora francesa.

cionou – e você tem razão quando diz que a ênfase no fracasso vai virando uma retórica, e acho que você se irrita com isso como eu me irritado –, ou a gente pode dizer isso de outra maneira, qual seja: o ensaio participa daquele zé-povinho, daquela multidão de pequenos gêneros cômicos que tanto chamavam a atenção de Mikhail Bakhtin. Ou seja, de como nesses gêneros menores que são, predominantemente ou em alguma medida importante, gêneros cômicos (e aí Bakhtin põe a sátira menipeia, os mimos, mas também os diálogos platônicos). E eu acho que a gente devia incluir o ensaio aí também, num certo sentido, neste sentido bakhtiniano, como um gênero cômico. Acho que é um jeito interessante de pensar o ensaio, como um gênero cômico não no sentido da risada – ainda que muitos ensaios façam rir –, mas no sentido de instaurar este lugar que, como diz o Bakhtin, põe em cena, instala uma zona de fricção entre coi-

sas que estão habitualmente separadas e hierarquizadas. A comédia põe em contato, e às vezes em contato difícil e árduo, o alto e o baixo. E acho que o ensaio, nesse sentido, tem um pé no universo do cômico, de pegar coisas que estão jogadas no canto e que de repente são trazidas para o meio da cena, e nisso produzem uma reviravolta, e as reviravoltas costumam também ter alguma coisa da ordem do cômico.

Digo isso também porque, quando olho para certo ensaísmo brasileiro, ou melhor, certo texto crítico brasileiro – que está em todas as partes, está na *Folha de S. Paulo*, está na *Serrote*, está na *Quatro cinco um* e em várias revistas, por exemplo –, ele tem muito pouco humor. E muito menos auto-humor. Tem sarcasmo e tem sátira, mas humor? Não. Assim, o ensaísmo feminino brasileiro, o ensaísmo afro-brasileiro, negro brasileiro, o ensaísmo queer ou gay brasileiro é muito sério. E, no limite, fica chato.

Veja bem, não estou falando mal de ninguém. Os textos são muitas vezes bons, inteligentes, necessários, pertinentes e contemporâneos. Eu acho que a gente vai ter uma grata e tremenda surpresa na hora em que começar a emergir não apenas o texto crítico feminino, preto, gay, queer, mas na hora em que começar a surgir ensaísmo aqui no Brasil vindo desses lugares e indo além desses lugares, aí a gente vai ter uma surpresa atrás da outra. Eu acho que estão por emergir, ou estão emergindo muito aos poucos, essas variantes, essas vertentes de um ensaísmo possível. Eu não sei se vão emergir ou não, mas espero que sim.

Há um mês tive uma breve conversa telefônica com Amara Moira, da Unicamp, que é um dos nomes centrais da reflexão queer no Brasil. Colaboramos rapidamente, ela fez um texto para um catálogo que eu publiquei. Mas, nessa conversa telefônica, ela começou a falar de *Grande sertão: Veredas*. E

durante vinte minutos eu fiquei quieto ouvindo o que ela, Amara, tinha a dizer sobre *Grande sertão: Veredas* de uma perspectiva queer, que era ao mesmo tempo admirativa, zombeteira, inteligente, crítica, tudo junto. Eu falei: “Olhe, escreva. Está aí um ensaio esperando para ser escrito. O que é *Grande sertão: Veredas* com aquele lance entre Riobaldo e Diadorim visto e lido, digamos, de uma perspectiva queer, que não é a do Antonio Candido nem a do Davi Arrigucci, nem a de qualquer um dos grandes e das grandes que escreveram a respeito? Se vai dar certo ou não, essa é a graça que nós ainda não sabemos. Mas tem coisa aí para se fazer – eu pelo menos acho.”

L. E.: Queria agora conversar com o Samuel editor, com você falando de uma perspectiva editorial, porque você sabe que adoro a Coleção Fábula (da Editora 34). Você elogiou a

Zazie Edições, então, para que haja justiça aqui, preciso dizer – deixar registrado – que gosto muito da sua coleção. Começando pela definição da própria coleção, que mescla gêneros e deixa ressoar também, no título, a literatura dos contos infantis. Eu acho esse aspecto particularmente interessante porque, para mim, guarda afinidade com o lugar do ensaísmo: há no ensaio alguma coisa do brinquedo, do brincar, da reflexão como uma brincadeira inventada, cujas regras se reinventam a cada rodada. E com a brincadeira de pensar, isso que está ligado, por um lado, ao humor, mas também a essas coisinhas que você mencionou, essas pequenas coisinhas que nos chamam atenção e que parecem não ser nada, mas que podem ser, sim. Tipo pedrinhas no chão que de repente você usa para fazer um jogo complexo. E eu vou recomendar às pessoas que leiam no site da Editora

34 como estão definidas as premissas, as as-

sociações possíveis para pensar a fábula e a própria coleção.¹⁸

¹⁸ “Fábula: do verbo latino *fari*, ‘falar’, como a sugerir que a fabulação é extensão natural da fala e, assim, tão elementar, diversa e escapadiça quanto ela; daí também falatório, rumor, diz-que-diz, mas também enredo, trama completa do que se tem para contar (*acta est fabula*, diziam mais uma vez os latinos, para pôr fim a uma encenação teatral); ‘narração inventada e composta de sucessos que nem são verdadeiros, nem verossímeis, mas com curiosa novidade admiráveis’, define o padre Bluteau em seu *Vocabulário português e latino*; história para a infância, fora da medida da verdade, mas também história de deuses, heróis, gigantes, grei desmedida por definição; história sobre animais, para boi dormir, mas mesmo então todo cuidado é pouco, pois há sempre um lobo escondido (*lupus in fabula*), e, na verdade, ‘é de ti que trata a fábula’, como adverte Horácio; patranha, prodígio, patrimônio; conto de intenção moral, mentira deslavada ou quem sabe apenas ‘mentirada gentil do que me falta’, suspira Mario de Andrade em ‘Louvação da tarde’; início, como quer Valéry ao dizer, em diapasão bíblico, que ‘no início era a fábula’; ou destino, como quer Cortázar ao insinuar, no *Jogo da amarelinha*, que ‘tudo é escritura, quer dizer, fábula’; fábula dos poetas, das crianças, dos antigos, mas também dos filósofos, como sabe o Descartes do *Discurso do*

Você publicou nessa coleção algo que eu, como editora, tinha muita vontade de publicar, que são as *pequenas conferências*,¹⁹ palestras realizadas no Théâtre Public

método ('uma fábula') ou o Descartes do retrato que lhe pinta Jean-Baptiste Weenix em 1647, segurando um calhamaço onde se entrelê um espantoso *Mundus est fabula*; ficção, não ficção e assim infinitamente; prosa, poesia, pensamento." Com projeto editorial de Samuel Titan Jr. e projeto gráfico de Raul Loureiro, a descrição da Coleção Fábula, bem como o catálogo de textos traduzidos e publicados, está disponível no site da Editora 34. Disponível em: <<https://editora34.com.br/areas.asp?colecacao=F%E1bula>>.

¹⁹ Sobre o projeto das pequenas conferências, lemos na quarta capa das edições publicadas pela Editora 34 na Coleção Fábula: "Entre 1929 e 1932, por encomenda de uma rádio alemã, Walter Benjamin escreveu programas destinados ao público jovem: eram narrativas, conversas, conferências, mais tarde reunidas sob o título de *Luzes para as crianças*. A diretora de teatro Gilberte Tsaï decidiu retomar o título para designar as 'pequenas conferências' que organiza todos os anos, dirigidas tanto aos jovens (a partir de dez anos) como àqueles que os acompanham. O intuito é sempre o mesmo: iluminar e despertar. Ulisses, a noite estrelada, os deuses, as palavras, as imagens, a guerra, Galileu... Os

de *Montreuil*, idealizadas por Gilberte Tsai, destinadas a crianças e depois transformadas em pequenos livros de ensaios.²⁰ E vale notar que elas, mesmo como conferências, já são ensaísticas. E depois, no fim, nas edições, há a incorporação das perguntas das crianças, que são deliciosas. Você começou esse trabalho, e a nossa sorte é que ainda há muitos desses livrinhos esperando para serem traduzidos e publicados! Então, eu queria que você falasse um pouco sobre essa relação entre a literatura dos contos clássicos infantis e o en-

temas não têm limites. Há, porém, uma única regra a ser respeitada: os palestrantes devem realmente falar aos jovens e fazê-lo para além dos caminhos já traçados, num gesto de amizade que atravesse gerações. Como a experiência deu certo, veio naturalmente a ideia de publicar essas aventuras orais em pequenos livros. Nasceu assim a coleção *Les Petites Conférences*, publicada na França pela editora Bayard”.

²⁰ Gilberte Tsai (1949): diretora de teatro, fundou uma companhia que leva seu nome. Dirigiu o Centro Théâtre Public de Montreuil entre 2000 e 2011.

saísmo, porque eu leio essa relação no próprio modo de montagem da Coleção Fábula, e acho muito interessante como ela vai se desdobrando.

S. T.: Obrigado, Laura. Eu fico envaidecido, porque esse é o meu brinquedo favorito já há oito anos e meio. A Coleção Fábula completará dez anos em maio de 2023, e eu espero que ela não fique séria, espero que ela continue em alegre estado de minoridade – quando chegar aos dezoito, eu encerro tudo e vou fazer outra coisa, senão ela vai ficar muito séria!

O texto de apresentação, eu o escrevi na mesa de jantar de minha casa e, como bom ensaísta, já atrasado. Estava a ponto de lançar o primeiro volume, não sabia como apresentar a coleção e falei: “Bom, eu vou ter que inventar. Vou ter que, literalmente, improvisar”. E num desses dias em que as estrelas estão favoráveis o texto saiu, talvez em quarenta minutos.

O coração da Coleção Fábula é a mistura, fundamentalmente, dos meus interesses na sua contraditoriedade. Eu nunca – nesse caso, pelo menos – quis fazer uma coleção de clássicos. Até porque já havia elaborado uma coleção de clássicos, na falecida Cosac Naify, chamada Prosa do Mundo, que era prosa clássica traduzida. Como editor de uma nova coleção em uma nova editora, eu queria fazer alguma coisa mais livre; não queria, portanto, escrever um texto de apresentação que me cerceasse antes mesmo da saída do primeiro volume. Então, quando escrevi o texto de apresentação da Fábula eu mesmo me concedi uma liberdade que tento perseguir até agora. É por isso que nela você encontra literatura francesa, russa e alemã – os clássicos, mas também muita coisa contemporânea –, alguma coisa de literatura argentina – que está sempre um pouco no meu coração e na minha cabeça –, mas encontra sobretudo a mistura. Nossa intenção é

dar o mesmo tratamento, o mesmo capricho, o mesmo amor ao livro à edição dos irmãos Grimm ou a *O homem que plantava árvores*, de Jean Giono, ao grande clássico de Gustave Flaubert ou à *Carmen*, de Prosper Mérimée.

Nesse sentido, acho que um volume da coleção ilumina os outros de um jeito engraçado, mas sobretudo os desierarquiza. Então, quando a gente publica ensaio – quando publicamos um ensaio que eu adorei publicar, *A melancolia diante do espelho*, de Jean Starobinski, sobre Charles Baudelaire, todo mundo falou que não ia render nada, e já está na segunda edição –, aquilo dali, em algum nível, se lê como literatura. É tão magnificamente descrito, tão surpreendente, cruza de tal modo as fronteiras disciplinares que eu acho que tem gente que lê o ensaio porque é bem escrito, e não porque já era leitor de Baudelaire. E a coleção se dá ao direito de publicar textos que se situam nesses cruzamentos e, mais que isso,

escritas francamente híbridas, ensaísticas, no sentido de híbridas: este é o caso, por exemplo, de *As estrelas*, de Eliot Weinberger. O que é esse texto? É poema, é prosa, é ensaio? O autor chama de ensaio. Já o público brasileiro o lê mais pela via da poesia...

Nesse sentido, quando eu descobri essa série das pequenas conferências, fiquei maravilhado. O que me encantou foi o encontro entre uma sumidade do Collège de France falando para os meninos e para as meninas da periferia – vale lembrar, não é num liceu no centro de Paris, é no Théâtre Public de *Montreuil*, cidade que até dois anos atrás [2019] era governada pelo Partido Comunista Francês. Aliás, a coisa toda é dirigida por Gilberte Tsaï – esposa e companheira do nosso querido Bailly. Então, uma das coisas bonitas era também a hora das perguntas. As crianças, os meninos e as meninas, perguntando sem nenhuma reverência.

Sinto muito ter roubado a coleção de você,
Laura...

L. E.: Fez você bem em roubar! Essa coleção é mesmo incrível, transporta o ensaio para outro lugar... Sou fã, que é um sinônimo mais encantado de leitora.

S. T.: Para o que vem – é feio fazer propaganda, mas como ainda temos um tempinho... Eu estava muito encucado com a questão do feminino na coleção. Porque a Fábula é uma coleção facilmente atacável, só tem homens brancos, até onde eu sei, quase todos héteros, quer dizer, a soma dos anátemas contemporâneos. Ao mesmo tempo que reconheço essa falta, não quero publicar uma autora para criar cota, quero alguma coisa muito surpreendente. E há dois meses a gente teve a satisfação de lançar dois livros de duas mulheres, duas autoras francesas absolutamente

incríveis: a biografia do Roland Barthes, escrita por Tiphaine Samoyault – talvez uma das grandes críticas e ensaístas hoje na França –, e outro livro que me pegou de surpresa e de golpe no ano passado, quando o li, cujo título em português ficou *Escute as feras* (em francês é *Croire aux fauves*), escrito pela antropóloga Nastassja Martin, que narra em primeira pessoa e reflete, de um jeito que nem ela sabe controlar e determinar no começo, o que acontece no encontro dela com um urso na Sibéria no meio de um trabalho de campo. Um encontro potencialmente trágico do qual ela escapa e de onde tira a matéria do livro.

Para o ano que vem eu queria fazer um trabalho editorial em torno da seguinte pergunta: “Quais são as grandes vozes críticas femininas?”. Então, estamos trabalhando com um conjunto de colegas para que tenhamos um volume de ensaio da mexicana Margo Glantz e da argentina Sylvia Molloy. Ler

os ensaios de Margo Glantz sobre Sor Juana Inés de la Cruz ou os ensaios dela sobre Juan Rulfo é uma supressa grande. Ler Sylvia Molloy analisando Borges muda alguma coisa no nosso jeito de ler Borges. Mas, no caso da Sylvia, uma coisa, a meu ver, é interessante: ela fala das autoras – sobre a argentina Alejandra Pizarnik, sobre [a venezuelana] Teresa de la Parra –, mas, para o meu gosto, um dos grandes momentos desse futuro livro tem a ver com seu encontro com autores homens, canônicos e consagrados, e cuja leitura ela renova – esse é o lance.

É por aí que eu tento levar a coleção, de vez em quando entrando no site da Zazie para ver o que posso roubar sem estragar a amizade.

L. E.: Então eu vou contar para você que agora eu estou atrás das arqueólogas.

S. T.: Eu suspeitei, eu suspeitei.

L. E.: E das antropólogas também, evidentemente. Na antropologia a gente encontra uma experimentação intensa dos formatos – por exemplo, a americana Elizabeth A. Povinelli publicou uma espécie de romance gráfico, só que teórico. É um bicho interessante. Mas quem vai querer editar esse tipo de coisa no Brasil? Quero dizer, de autores nacionais... Muitas experimentações teóricas na escrita acabam sendo permitidas somente para as estrelas acadêmicas que brilham lá fora, o que é uma pena. E tenho também lido as portuguesas. Citando só a Maria Filomena Molder, acredito que em Portugal exista um lugar mais consolidado do ensaio como gênero que importa para tratar de questões e temas filosóficos. Se vamos à tradição hispano-americana, há também muitas autoras. A gente perdeu há pouco a argentina Tamara Kamenszain, que fazia inclusive uma poesia ensaística que não era didática, era poética, e muito sagaz, e a

também argentina Josefina Ludmer. Encontramos nessas autoras o lugar, ou o cadinho, em que uma crítica muito aguda se alia ao desenho de um pensamento mais livre, que é o que estamos definindo aqui como próprio do ensaio, não é mesmo?

Eu fico com a impressão de que isso que você diz incomodá-lo no ensaio brasileiro de hoje tem a ver um pouco com a questão da agenda política e ideológica, o que contraria também o ensaísmo, já que ele não trabalha com agendas, com temas em voga, com a temporalidade ou o cronograma dos jornais, da notícia ou da moda. Para o ensaísmo, essa disponibilidade de atentar em – ou de se encantar com – algo que pertence aos outros tempos escondidos ou perdidos no nosso tempo é realmente importante. Óbvio que pode sempre acontecer uma coincidência feliz entre os temas mais candentes e a tensão que isso representa.

A Coleção Fábula vem contribuir com o espírito do ensaio também nesse sentido, porque é uma coleção que propõe, a seu modo, uma forma de ler tudo isso, o que tem a ver com esse movimento do ensaio. Pensar sem querer ensinar, sem querer doutrinar. A gente está vivendo uma retórica que tende às vezes a ser muito autoritária na própria crítica sem o humor que a gente encontrava até nos críticos mais conservadores, como um José Guilherme Merquior, mas que estão trabalhando dentro de uma chave que inclui outro tipo de ironia; mesmo quando são superconservadores, tem ali uma graça.

S. T.: A gente tem que encontrar um lugar nas nossas leituras, no nosso cânone, para as grandes vozes conservadoras.

L. E.: Com certeza. Não é preciso concordar com as posições ou proposições críticas, mas reconhecer que há exposições muito intelligen-

tes, muito interessantes e literariamente primorosas em certos casos. O próprio Merquior tem grandes momentos que são inspiradores, apesar do conservadorismo de fundo. E também é saudável ler o que contraria nossas próprias convicções...

S. T.: Um grande crítico conservador americano que justamente me lembra o que você falou “roubando” do Aira (a única obrigação do ensaísta é ser inteligente) é Lionel Trilling. Aquele coleção de ensaios *The Moral Obligation to Be Intelligent*, é isso que o crítico tem que ser. Merquior é um caso claro, mas tem muito mais gente. Não é para dizê-la conservadora, mas a esquerda pode ler e encontrar um lugar para Hannah Arendt, que, entre outras coisas, é uma soberba ensaísta.

L. E.: Mas ela ainda é bastante lida, e intelectuais de esquerda que hoje estão na casa dos

setenta reconheceram desde cedo o valor de várias de suas análises e as limitações de sua interpretação – por exemplo, sobre o colonialismo francês, que ela romantiza. Quer dizer, acho que esse problema da rejeição talvez esteja mais presente nos jovens que se autodefinem como de esquerda hoje. Acho que em sua própria área, a filosofia, Hannah Arendt é bibliografia obrigatória, e em muitos contextos. Na nossa área, de estudos literários, ela circula mais livremente, mas mesmo nas ciências sociais é lida – enfim, talvez eu esteja apenas tentando nuançar esse caso...

S. T.: Mas tem muito mais coisa! No começo da Fábula, um dos primeiros livros da coleção que eu tive muito prazer em fazer foi o de um dos grandes ensaístas de língua inglesa atualmente, ao menos na minha opinião, que é o T. J. Clark. E deliberadamente não publiquei um texto dele sobre história da arte, mas sim

sobre política. *Por uma esquerda sem futuro* é um ensaio provocador, porque é uma espécie de defesa de uma esquerda que renuncia a toda e qualquer ideia de futuro. E, nesse livro, o que ele está fazendo? Está pegando temas conservadores e tentando relê-los, disputar os seus sentidos. Esse texto, particularmente, deu o que falar. A *New Left Review* publicou o texto do Clark seguido de uma réplica de uma das editoras da revista, Susan Watkins, que tinha três vezes a extensão do texto do Clark. E quando publiquei o ensaio aqui recebi um bombardeio da *New Left Review* indagando como eu publicaria o texto dele sem a réplica dela. Para mim, era relativamente simples. Eles queriam o quê? Que eu chegasse com a neurose, com a interpretação, com a provocação e com os panos quentes? Essa é a resposta que o texto do Clark suscitou numa autora inglesa. Me interessa saber o que este ensaio suscita no ambiente brasileiro. Porque, senão,

haja colonialismo! Publicamos o texto do T. J. Clark, que vendeu duas edições em quatro ou cinco meses. Não deu nenhum lucro – não só os ensaístas, mas também os editores de ensaístas não ganham muito dinheiro –, mas já deu para se divertir.

DEBATE

JESSICA DI CHIARA: Estou sentindo pena de interromper a conversa porque realmente dá um prazer imenso ver a paixão de vocês em conversar sobre o ensaio. Mas já passamos de uma hora, então, agora vamos continuar conversando, mas com algumas intervenções de quem está assistindo, minhas e do Gustavo Rubim.

Samuel, você citou o lindo ensaio de Auerbach, “O escritor Montaigne”, e eu me lembrei de outro grande pensador e ensaís-

ta que não apareceu na conversa, mas que está implicitamente conosco o tempo todo: Eduardo Lourenço. Dentre os vários ensaios de Lourenço, existe um particularmente em torno da figura do escritor Montaigne que é maravilhoso e se chama “Montaigne ou a vida escrita”.

Laura, durante vários momentos da conversa me lembrei da entrevista que fizemos, Rita Basílio e eu, com você para o site do projeto Sobre Ensaio e Ensaísmo, na qual, dentre outras coisas, você abordou a questão do ensaio e sua difícil definição.²¹ Porque o ensaio é esse gênero sem gênero, esse gênero livre que carrega, com sua história e realização, uma série de tentativas de definição que já partem sempre de indefinições ou de definições pelo negativo, sobre o que o ensaio não é. E você,

²¹ “Em diálogo com Laura Erber”. Sobre o Ensaio e o Ensaísmo (SEE). Entrevista completa disponível em: <https://sobreensaio.weebly.com/diaacutelogos_laure.html>.

quando foi confrontada com essa questão, a formulou de um modo sobre o qual eu gostaria de ouvir um pouco mais, se você puder. Na entrevista, você fala do ensaio como uma modalidade de escrita da aprendizagem; o ensaio também como um gênero do estudante e um gênero no qual um teórico maduro se coloca em certo lugar diletante. Por essas e outras, o ensaio colocaria o dedo numa ferida “narcísica” das nossas questões críticas e teóricas. Pensando nessa relação feliz e ao mesmo tempo ingrata, como se posiciona o ensaio em relação à universidade, sobretudo no campo das humanidades? Como vocês pensam isso, para começo de conversa...

L. E.: Eu acho o seguinte: o ensaio é um gênero de desautorização. Ele desautoriza o próprio autor. O autor se coloca num lugar que não é o da construção que vai, por acúmulo, tijolo sobre tijolo, gerar conhecimento; ele não visa

um resultado que você pode apresentar no sentido que o artigo científico procura fazer. Ele não participa, por fim, dessa economia da eficiência do pensamento (vou por tal caminho, chego a um resultado, esse resultado, alguém pode pegar e usar). Os usos do ensaio, por isso, também são muito mais tortuosos. Como é que trabalhamos com esses textos? Às vezes a gente fica ali só admirado com a beleza ou a perspicácia de alguns ensaios. Há o prazer da leitura – é um gênero também muito ligado a isso. Além do mais, há o diálogo franco de ideias, entre ensaios, que vai se costurando no tempo. Reconhecer essa tessitura, pelo menos na minha formação, foi fundamental.

Nesse sentido, o debate que mencionamos anteriormente, dos críticos da teoria crítico-literária brasileira, é exemplar. Isso acontece muito na crítica ensaística brasileira, vale dizer, com esses autores que têm uma escrita tão vigorosa, tão interessante, em que

se veem os argumentos sendo francamente expostos. Eles estão muitas vezes debatendo entre si numa distância de tempo da publicação de seus livros. Eu acho que isso vale muito mais, às vezes, do que histórias da literatura, do que teorias, do que teorizações. Ver como cada um desses teóricos e críticos da literatura ali, naquela escrita, tiveram que resolver ou perseguir as suas próprias questões é uma lição formadora.

Ver o Antonio Candido perseguir uma ideia – tem uma coisa também da obsessão, das manias que os autores carregam – ou o Roberto Schwarz e o Silviano Santiago, nas suas diferenças, por exemplo, foi uma parte fundamental do meu aprendizado de literatura brasileira, para entender esses sistemas de pensamento da literatura nas suas diferenças – e com toda elegância, vale dizer. Mas acredito que o ensaio como forma contribua um pouco para isso por ele ter essa afinidade profunda com a pesquisa.

A maneira como o ensaio se desenrola tem muito a ver com pesquisar. Bailly tem um ensaio muito bonito chamado “Rechercher” justamente sobre o que é pesquisar. Aliás, na vida acadêmica cada vez mais se tem que lutar para conseguir pesquisar de fato, porque o que se quer, em geral, é que se parta logo para uma espécie de testagem de ideias. O momento do se perder – e na nossa área isso é tão fundamental, a importância de ter esse espaço diletante.

Atualmente estou uma espécie de militante disso, porque trabalho num ambiente universitário mais pragmático, mais voltado para uma certa ideia de eficiência pedagógica do que de desenvolvimento intelectual ou crítico.²² Gosto de dar aula lendo, conversando, aprofundando, e isso, me parece, é um privilégio do ambiente acadêmico bra-

²² Por ocasião dessa conversa, Laura Erber ministrava cursos de cultura, literatura e sociedade brasileira na Universidade de Copenhague.

sileiro, e talvez do francês, ao menos, porque aqui na Dinamarca não é bem assim. Temos que ter uma direção, mostrar o que vamos fazer e cumprir, de preferência linearmente, uma certa proposta ou plano de aula. E eu acho que tudo isso é importante: a errância, a diletância, a possibilidade de perder inclusive e sobretudo tempo. Acho que isso tudo tem a ver com o que estou tentando dizer nessa frase que você cita.

Por que eu acho que os ensaios da Zazie são tão usados? Obviamente porque eles estão em acesso aberto, mas também porque encenam exatamente essa posição do aprendizado, da pesquisa, de um processo. Eles não entregam alguma coisa. O ensaio não está tentando convencer. Ele está muito mais tentando seduzir – para que você participe daquela reflexão muito mais por sedução literária, ou pela beleza da reflexão, ou pela esperteza, no bom sentido.

Acho que, paralelamente a um manejo do artigo acadêmico, a gente deveria insistir no manejo e no desenvolvimento de uma escrita mais ensaística, porque os textos vão ficando todos iguais. É aflitivo! O formato acadêmico é muito condicionante. Depois de um tempo, você não consegue pensar – pelo menos eu não consigo pensar dentro desses moldes. Comecei a Zazie porque não estava suportando mais a fôrma de doze páginas com aquele mesmo esquema previsível da citação. Pode funcionar para outras áreas de conhecimento, mas francamente, acho massacrante para as humanidades em geral, e sobretudo para quem está lidando com a linguagem, com dimensões do encontro com a arte ou a literatura. Então você tem centenas de artigos e todos descrevendo obras do mesmo jeito? E é fácil questionar, mas para o jovem pesquisador é muito difícil sair desse esquema. E às vezes os estudantes, em suas

formações, estão com outras questões: por exemplo, como se apropriar da própria língua reflexiva. De todo modo, acho que é sempre importante estimular para que se tenha uma voz. É muito aflitivo quando você vê que um texto tem inteligência, tem uma abordagem crítica, mas é robótico, não tem ninguém ali. Como a gente faz com que apareça um pensamento, que apareça aquela pessoa pensando, ali, sobre aquela questão?

S. T.: Estou aqui procurando uma coisa para não citar incorretamente, mas tem uma frase de Sainte-Beuve que Davi Arrigucci adorava citar em sala de aula. A frase diz precisamente o seguinte: “A crítica, tal como a entendendo, e tal como gostaria de praticá-la, é uma invenção e uma criação perpétua”.²³ O que

²³ Davi Arrigucci Jr. “A lógica particular e concreta das palavras”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 91, 2011, p. 141-153

vale dizer: se a crítica é uma forma de invenção, isso significa que a crítica – e o ensaísmo crítico, se subentende – participa em algum momento desse trabalho da imaginação que é fundador do seu próprio objeto, da literatura. Há algum terreno úmido pisado tanto pela literatura como pela crítica. E aí nasce esse peixe que a estamos querendo vender para quem nos escuta.

Lembrei dessa citação linda do Sainte-Beuve para acrescentar alguma coisinha ao que a Laura disse, e com o que estou profundamente de acordo. E também acho que o nosso trabalho é de formiguinha e de disseminação. Eduardo Lourenço entrou no Brasil como um autor de *Mitologia da saudade* – não tem problema nenhum. Mas, e todos os outros Eduardos Lourenços? Os textos sobre Fernando Pessoa saíram aqui e acolá, mas vá comprá-los numa livraria. Eles não estão lá. Eu sou de uma hedionda ignorância sobre as coisas lusas, mas, sei lá, o

ensaio de Sophia de Mello Breyner Andresen sobre o nu na Antiguidade Clássica...²⁴ Eu não sei se um arqueólogo lê o livro e acha ruim ou acha bom, mas aquilo me move de alguma maneira. Para a Laura, que está toda arqueológica, aí está o encontro de uma poeta com o que, a princípio, é assunto e apanágio dos arqueólogos bem formados, com doutorado e pós-doutorado nas costas. E sai um livro daqueles.

L. E.: Tem uma coisa que é pena na dinâmica editorial brasileira: há autores que são adotados, e são como um amor total, absoluto, não cabe mais nada. Não sei como é isso em Portugal, mas aqui no Brasil é assim: adotamos Gilles Deleuze ou Jacques Rancière, que são pen-

²⁴ Sophia de Mello Breyer Andresen (1919-2004): poeta e ensaísta portuguesa, foi a primeira mulher a receber o mais importante prêmio da língua portuguesa, o Camões, em 1999. (*O nu na Antiguidade Clássica: Antologia de poemas sobre a Grécia e Roma*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1975).

sadores primorosos, mas não é disso que estou falando. Digo que aí, de uma hora para outra, traduzimos e publicamos tudo de Deleuze (que bom que se edita, não estou falando que não se deva), mas há toda uma cena de pensamento que se perde, porque não nos interessamos por debates, mas por gênios autorais. É um pouco o caso de Bailly, que é alguém que já tem lá a sua idade, um monte de livros maravilhosos, inclusive de poesia, história da arte, teoria da arte, e um tanto de outros livros inclassificáveis, é um grande ensaísta. Mas como não foi adotado pelo mercado editorial brasileiro, não temos quase nada dele disponível em língua portuguesa. Quer dizer, me parece uma dinâmica um pouco monogâmica. A mesma coisa com o Jacques Rancière ou Georges Didi-Huberman: foram adotados, então se publica tudo, tudo, tudo que é deles. Mas, e os outros que os estão contradizendo, e o debate crítico que molda seu pensamento? Tudo fica muito

em torno das celebridades intelectuais, e com isso ficamos com uma leitura muito empobrecida desses autores, descontextualizada e por vezes deslumbrada também.

S. T.: Hegemônica.

L. E.: É, hegemônica. Realmente eu acho pena, porque às vezes pegar os autores que não escreveram muito sobre determinado tema, mas têm um ensaio muito importante sobre determinada questão, pode ser decisivo para a expansão do pensamento. Então, existe aí um trabalho minucioso e contracorrente a se fazer, ou ficaremos sempre nessa espécie de monotonia teórica em que todo mundo cita, ao mesmo tempo e para os mesmos fins, o mesmo autor – atualmente o coreano-alemão Byung-Chul Han.

Existem essas dinâmicas em que as coisas chegam muito a partir de caminhos mais ou

menos previsíveis. No caso específico de Han, se ele não tivesse passado pela Alemanha – na verdade, se ele não fosse um pensador formado pela academia alemã –, dificilmente teria chegado até a gente no Brasil como chegou. Quero ler os coreanos que não pensam e escrevem como a maior parte dos intelectuais acadêmicos europeus... E outra questão: para o gênero ensaio a hegemonia não importa. Às vezes você tem um ensaio que é brilhante e perfeito e não há uma grande obra ou celebridade acadêmica por trás daquilo. Eu acho que deve haver outra lógica editorial para se editar o ensaio.

S. T.: Nós, como editores, temos de ir atrás dos autores menores. E temos de ir atrás dos menores porque algumas das coisas mais fascinantes do ensaio têm a ver com sua condição de feliz gênero menor. Que bom que é menor!

Ainda há pouco li, porque me caiu nas mãos, um ensaio de três páginas de um su-

jeito que a gente não lê, o Jacques Rivière, que foi um dos grandes editores franceses da sua época – fundador da Bibliothèque de la Pléiade, que, na origem, era um programa de democratização e de universalização do acesso aos textos, e hoje virou uma coisa chique, que os professores, assim como eu, têm aqui no fundo de tela. Mas, na origem, era o contrário disso. Era algo pensado para circular a bom preço. Mas, como eu dizia, me caiu nas mãos um ensaio de três, quatro páginas no máximo sobre Cézanne, escrito em 1913 pelo Rivière, logo antes da Guerra. E é um espanto. Você fica de queixo caído, caem suas meias, é uma loucura. E, ao mesmo tempo, não é nada. O ensaio é sobre uma visita a uma exposição do Cézanne, não é um tratado sobre o Cézanne, não é a última palavra sobre o Cézanne – longe disso. É esse tipo de coisa.

É atrás de um Bailly da vida que temos de ir. Um autor francamente menor, também

francês, e que eu adoro ler é o Jacques Drion. Ele é músico e, se não me engano, responsável pela seção de palavras cruzadas do *Le Nouvel Observateur*.²⁵ De partida, eu já gostei do personagem: é um cara que escreve ensaios e bola palavras cruzadas, um pouco à maneira do Georges Perec. Mas é isso, o texto dele sobre a adaptação musical é ótimo e ao mesmo tempo, a princípio, desimportante, se interessando por esses objetos culturais secundários, como a adaptação de uma obra sinfônica para piano. A princípio não há nada para se dizer aí – mas há.

Aí você começa a puxar esse fio e tem uma outra família de textos menores, inclusive de autores grandiosos. Sei lá, um lindo ensaio do Adorno, de quatro páginas, não o Adorno pomposo, dizendo a última palavra sobre qualquer coisa e que me torra o saco, mas um

²⁵ *Le Nouvel Observateur*: revista de notícias semanal francesa, sediada em Paris, em atividade desde 1964.

Adorno melancólico, lembrando o prazer de tocar piano a quatro mãos. O ensaio se chama “Vier Handlich noch einmal”, que, traduzindo livremente, seria alguma coisa como “Novamente, mais uma vez, uma última vez a quatro mãos”. E é um elogio da interpretação desse gênero musical que é a adaptação da obra sinfônica para piano a quatro mãos, diz ele, que resultava, no mais das vezes, em performances completamente pavorosas. Mas é aí nesse lugar todo cheio de fracasso e de humor que a tentativa forçosamente meio malograda de trazer Beethoven e Wagner para o piano da sala de estar que ele deposita sua atenção – e me interessa mais esse Adorno. Dentro dos grandes autores, me interessa mais esse texto menor do que o ensaio sobre Beckett, sobre *Fim de partida* ou seja lá o que for.

L. E.: Lembrei aqui de uma coletânea bonita dos ensaios de Inger Christensen, que são en-

saio em que ela tenta dizer por que um poema funciona ou não. É quase ingênuo e é maravilhoso, porque é muito bonito como ela formula perguntas que realmente são decisivas. E é um pouco isso também: uma bibliografia fundamental, mas que se apresenta como quase nada. Só que, se você a ler, ela se torna fundamental.

S. T.: São esses fenômenos da boiada editorial (por exemplo, o caso da Susan Sontag: vai lá a Companhia das Letras e publica toda a Susan Sontag. Que bom! Em primeiro lugar vamos deixar isso claro). Mas me parece que esse fenômeno toma o lugar editorial em que poderia haver uma diversidade maior daquela própria cena. Por exemplo, não existe quase nada em português de uma ensaísta norte-americana que eu adoro, Cynthia Ozick. A Cynthia Ozick é o quê? É a tia velha que fala iídiche e conta piada meio suja. E que provoca.

E que escreve um ensaio sobre a Anne Frank, por exemplo, que foi feito para não agradar a ninguém. Aí não sai no Brasil. Eu leio com muita diversão e com muito interesse os volumes de ensaio dela, que acho muito superiores, inclusive, à sua ficção. Mas, enfim, o nicho da ensaísta norte-americana foi tomado pela Sontag e tchau, adeus, o resto deixa de existir.

GUSTAVO RUBIM: Eu ia aproveitar isso que o Samuel está a dizer e aquilo que há pouco a Laura falou a propósito de um exemplo que a mim também me incomoda, que é o de Rancière, uma espécie de Rancière *à la carte*, para todo o serviço. Mas nós passamos aqui décadas em nossas discussões em Portugal sobre arte contemporânea e ignoramos completamente um ensaísta como Harold Rosenberg. A arte contemporânea passa completamente pela discussão ensaística regular. E Rosenberg é um crítico de arte, mas

é sobretudo um crítico com um espírito ensaístico, com uma atitude ensaística muito forte. Ele, bem se pode dizer, inventa várias vezes os objetos a que se dedica. Mas não há um único livro de Harold Rosenberg traduzido em Portugal. E há uma penca de livros de Rancière que nos últimos dez anos invadiu o setor da reflexão sobre a arte e a imagem como se não houvesse mais ninguém a escrever sobre o assunto.

A certa altura, surgiu certo entusiasmo com um antropólogo muito interessante, que é Hans Belting, mas também há um livro ou dois, e o debate em torno da obra dele é coisa que não se tem aqui. Esse panorama é muito geral, e o ensaio tem essa característica de produzir tipos muito interessantes que não se tornam um pensador da moda ou não se tornam um pensador autoritário. É muito claro ver isso no caso da crítica autoritária norte-americana. O âmbito da crítica literária é o

âmbito da fronteira entre o ensaio e o estudo acadêmico propriamente dito – nem sempre é fácil estabelecer esses limites.

Temos à disposição uma série de livros de Harold Bloom, cuja disponibilidade eu ainda estou para descobrir, sinceramente, aonde leva. Sobretudo do ponto de vista do estudo da literatura, não vi ainda nenhum aluno se beneficiar significativamente do estudo de Harold Bloom. E não temos nada de Geoffrey Hartman, por exemplo, que é um dos melhores críticos literários norte-americanos, sem qualquer dúvida, mas é um aventureiro. É um professor, mas é aventureiro. A gente nunca sabe o que ele vai escrever. De livro para livro, inventa um tema novo. E teve uma intervenção muito forte nos debates teóricos da academia americana, mas é aquele debate à maneira que Samuel caracterizou, que é a transformação do debate público em justas de retórica, em batalhas de retórica americana com as posições

já predefinidas – agora vem a esquerda, agora vem a direita, agora vêm os conservadores, e pronto, pois acho que já não há revolucionários, pelo menos eles não se apresentam mais com essa palavra –, e isso não adianta nada. O ensaio não tem essa função.

O ensaio traz muitas vezes objetos de pensamento que as pessoas nem se tinham apercebido que existiam, não é? Isso é um dos efeitos mais interessantes de uma certa linha. Há filósofos – e Laura citou Deleuze como exemplo, apesar do lado também um pouco sistemático e cartesiano de Deleuze, parece uma caracterização estranha, mas existe – que inventam os seus objetos de pensamento. Kierkegaard, é difícil dizer se é um ensaísta ou se é um filósofo no sentido clássico do termo. Enfim, as duas grandes figuras do pensamento norte-americano do século 19, Henry David Thoreau e Ralph Waldo Emerson, nós não sabemos bem se são filó-

sofos, se são ensaístas, o que são. Essa linha muitas vezes perde-se.

Eu fiquei surpreendido com o aparecimento de Philippe Descola na Coleção Fábula. Descola não é um antropólogo regular, não é um antropólogo disciplinado. E fiquei intrigado com esse ponto da conversa de vocês, que está a ser muito interessante e muito boa, e que é: uma vez que temos ligação com a universidade, como é que conseguimos equilibrar a necessidade de fazer com que as pessoas se disciplinem, sejam, como a Jessica dizia, precisas no raciocínio, mas tenham também liberdade em relação às suas próprias ideias e sejam capazes de as descobrir. Porque ainda continua sendo uma definição interessante do ensaio aquela que produziu o Sílvio Lima, professor de Coimbra, cujo livro *Ensaio sobre a essência do ensaio* não é nada de extraordinário, mas tem uma frase boa, que é a seguinte: “O ensaio é a história de um pensamento que

se procura”.²⁶ Esta é uma boa definição, mas difícil de ensinar a universitários que estão à espera de receitas de estudo e a procurar o seu próprio pensamento.

S. T.: É duro, porque os alunos e as alunas regularmente, diante de uma aula ou de uma sequência de aulas de sabor mais ensaístico e livre, reagem com interesse e empolgação, se deixam interligar pela coisa, mas também em algum momento são tomados por essa angústia que volta a cada semestre, que é o seguinte: “Professor, como é que eu aprendo a fazer isso?”. Ou seja, qual é o método? E aí vem a hora fatídica em que você fala: “Bom, *so sorry*,

²⁶ Sílvio Vieira Mendes Lima, ou Sílvio Lima (1904-1993): professor da Universidade de Coimbra, pesquisador da área de psicologia, foi afastado do ensino em 1935 por se opor ao então recém-institucionalizado Estado Novo, de Salazar. Foi reintegrado em 1942, e em 1944 lança “Ensaio sobre a essência do ensaio” (*Revista Portuguesa de Filosofia*, v. 22, n. 3, 1966, pp. 319-320).

método em estrito senso não tem”. Imagino que a Laura e todos nós aqui já passamos por essa experiência.

Adorei a frase do colega de Coimbra, e aproveito para acrescentar uma que eu adoro, de Leo Spitzer, que, se não me engano, ele narra em *Linguística e história literária* – um ensaio que está previsto para lançarmos no ano que vem, inclusive. O Spitzer diz uma coisa maravilhosa e fascinante, que é, ao mesmo tempo, o desespero do aluno. Alguém perguntou a ele: “Qual o método para ler assim, como o senhor professor Spitzer lê?”. E ele fala: “Não tem!”. Porque ler – aí vem uma frase digna da pitonisa de Delfos – *ler é ter lido*. Uma e outra e infinitas vezes. Isso é a frase feita para o sujeito abandonar o curso de letras e ir rápido para odontologia, não é? E, ao mesmo tempo, é o fascínio da história.

Vou dar uma resposta vaga, porque ela não toca, inclusive, o coração da angústia

profissional, da sobrevivência material que está como cenário de muitas dessas interrogações. Para essa angústia, o que vou dizer agora obviamente não é uma resposta. Mas, no fundo, é tentar ensinar – ou sugerir, mais que ensinar – a eles e a elas um certo modo viável de lidar com a angústia. Inclusive com essa angústia que se produz no âmbito mesmo da leitura. Que diabo é isso que eu estou lendo aqui, agora? Que diabo de peça é essa a que eu estou assistindo? Que diabo de tela ou de filme ou de objeto que está aqui diante dos meus olhos? E para o qual eu, de forma muito angustiada, não tenho resposta. Acho que é um pouco ensinar também uma espécie de convívio produtivo com a própria angústia, com a incompletude, com o fracasso, com as muitas tentativas risíveis que nós todos protagonizamos de entender isso ou aquilo, e que não são mais do que isso: risíveis. Um dia dá certo, mas em 99% dos dias dá errado. Dito

isso, sei que não estou respondendo uma questão que é premente e que é incontornável, que é a sobrevivência. Como é que eu faço disso um caminho material, profissional e social viável? Eis o xis da questão.

J. D. C.: Samuel, fico pensando, ouvindo isso, que são questões que ainda me assombram tendo em vista que ainda sou estudante. Mas existe também a ideia de procedimento. Você não pode exatamente ensinar alguém a escrever um ensaio porque não existe um método de escrita de ensaio, assim como não existe um método de escrita de poemas – não exatamente escrever em versos ou escrever com rimas pobres ou ricas caracterizam o poema e a poesia –, mas talvez exista um movimento de perceber, quando você lê, os procedimentos de escrita que estão no texto. A experiência de um procedimento de escrita que você pode, talvez, refazer, assimilar, testar. Na

nossa formação universitária, a gente aprende muitas tecnologias de leitura. Como a leitura e a interpretação não estão garantidas, entende-se que a cada vez podemos melhorar ou sofisticar procedimentos de leitura. E por que esse entendimento com a escrita ele não é também incorporado, digamos assim, à trajetória formativa, tomado como problema coletivo? Porque é claro que é tomado como problema pessoal.

S. T.: Acho muito interessante essa pergunta, Jessica, vindo inclusive de você como estudante. É importante que venha desse lugar o que você está falando. Eu acho o seguinte: tenho minha desconfiança quanto à ideia de ensinar a escrever. E, nesse sentido, eu acho que a melhor coisa – pelo menos tem servido de guia para mim na docência – que posso fazer como professor é ajudar a criar repertório. Repertório de textos. Não compartilho do movimento

de pegar a ideia de cânone inteirinho e jogá-lo fora. Até porque o cânone é muito mais dinâmico do que a gente quer pensar.

Meu querido professor em Berkeley, um homem muito conservador com quem aprendi muita coisa, Robert Alter, tem um livro maravilhoso sobre o cânone – se não me engano são quatro aulas que viraram livro, mas me escapa o título agora.²⁷ O primeiro capítulo é um pouco uma provocação ensaística a essa ideia de cânone como uma coisa monolítica e opressora que nos cai sobre a cabeça – e ele sabe do que está falando, porque o assunto da sua vida inteira é a formação do cânone dos livros bíblicos hebraicos. Então, ele tem uma experiência de primeira mão com esse processo. E isso de fato é uma experiência processual.

²⁷ *The Pleasures of Reading in an Ideological Era*. W. W. Nova York: Norton & Company, 1996.

Nesse sentido, Jessica, acho que uma das melhores coisas que um professor ou uma professora pode fazer é ser uma espécie de veículo de formação de repertório. Um professor de letras talvez não faça uma coisa tão distinta do que faz um professor de ginástica ou do que faz um professor de piano numa escola de artes ou num conservatório. Porque você está ensinando movimentos novos. O professor de piano está soltando os dedos do seu aluno. E acho que, no fundo, o professor de letras, a professora de letras pode moldar um pouco algo da sua atuação nesse sentido. Criar um repertório que é de textos, não de autoridades. De textos, de procedimentos, de jogos... Por que não imaginar que a gente está familiarizando os nossos alunos e as nossas alunas com mais jogos do que eles já conheciam? Acho que é mais por aí que a gente pode ter uma coisa ao mesmo tempo libertadora e formadora.

Eu gosto mais da noção musical de interpretação que da noção hermenêutica de interpretação. Na noção hermenêutica você vai lá e diz como chegar ao sentido do texto, ponto e acabou. Se você não aprendeu, quem sabe você deva tentar alguma outra coisa. Quando você ensina a interpretar uma peça para piano, você não está fazendo exatamente isso. É interpretação, responde pelo mesmo nome, mas fora de uma chave puramente ou duramente hermenêutica. Eu gosto de pensar um pouco justamente nesses modelos alternativos, inclusive porque é o que eu tento fazer em sala de aula.

L. E.: Eu acho sua pergunta superimportante. Concordo com o Samuel, a gente não ensina ninguém a escrever, mas eu acho que tem coisas maravilhosas, exercícios mesmo que podemos fazer. Quando eu era estudante, fazia coisas malucas. Por exemplo, eu advogo que a

gente tem que imitar. Não sabe, não consegue escrever? Pegue o ensaio que mais instiga você e... imite! Claro que não vai sair igual, vai sair outra coisa. Mas somos muito acanhados na universidade, e tudo acaba ficando muito refém desse modelo da revista científica. Por que não botar o aluno para imitar o seu ensaísta preferido? Vá lá, faça várias imitações.

Quando eu era bem nova, fiz uma oficina literária bastante curiosa com o Ivan Cavalcanti Proença em que a gente imitava. Você entrava como prosadora ou como poeta e como exercício tinha de imitar Machado de Assis, José Lins do Rego... Era imitação mesmo, uma coisa que você faz em academia de pintura ou mesmo de música normalmente como exercício formativo. E é, de fato, um exercício maravilhoso, porque você não está interpretando, você não está em busca do sentido – é uma maneira diferente de ler. E não é simplesmente a busca pelo resultado da

sua imitação, é que o gesto de imitar coloca você numa outra relação como leitora, como leitor do texto, de tentar entender os procedimentos da escrita. É uma forma muito epidérmica e boa de perceber as engrenagens de um autor.

Você gosta muito de um texto? Vá lá, imite. Veja o que vai sair. Para ganhar repertório de linguagem, de técnica, até de manias ou obsessões. A gente constrói isso. Não é simples, porque é um tipo de leitura que tem de ser muito atenta para você incorporar algumas coisas, começar a entender o que você gosta e não gosta num texto crítico, que voz crítica interessa a você desenvolver... Obviamente o que a gente deseja não é necessariamente o que a gente consegue alcançar. Em geral você admira num livro aquilo que você nunca vai conseguir imitar ou reproduzir de verdade. Mas tentar imitar, eu acho sensacional, um bom exercício, e dá a dimensão dos nossos li-

mites de vocabulário, de falta de capacidade descritiva etc.

Agora, tenho lá as minhas dúvidas sobre se se ensina tão bem a ler nos cursos de letras. Essa questão de como se colocar disponível para textos distintos é muito importante, porque é diferente ler o ensaio, ler o ensaio científico, ler o livro de filosofia mais sistematizado, ler a teoria, ler o debate... e eu não sei se a gente realmente ensina isso, sabe?

Na Unirio, eu dei algumas vezes o curso de Crítica de Intervenção, uma disciplina da grade curricular do curso de teatro que era muito bacana para experimentar essas coisas. Então a gente lia bell hooks, Virginia Woolf... E como era? Por ser crítica de intervenção, o interesse era bem nesse tipo de texto que está intervindo no debate. Como é que cada uma dessas autoras ou autores se colocou diante do seu tempo, em geral, e de discussões polêmicas. Deveríamos estudar mais retórica, essas coisas de novo... Por-

que eu acho superdifícil para os alunos ficarmos descrevendo o que deve ser feito. Não sei, mas, nesse momento, eu sou muito da prática: tem que experimentar fazer. Acho que deveria haver mais espaço para esses experimentos, porque senão, depois, todo mundo é enquadrado nessa coisa da ABNT, e não tem muito volta.

S. T.: Nem volta nem interesse.

L. E.: Nem interesse. Tudo chatíssimo de ler. Tudo tem o mesmo ritmo. Isso que começou a me deixar muito aflita. Todos os ensaios acabam que têm o mesmo ritmo de pensar, de colocar questão e de concluir. A gente, que trabalha em áreas em que a linguagem importa... Não dá! Quer dizer, já somos soterrados pela lógica da máquina tecnocrata e científica, então, pelo menos no texto a gente tem que conseguir resistir um pouquinho. E, nesse sentido, tem muitas coisas que se pode fazer.

Óbvio que você vai lidar aí com o risco de os alunos ficarem totalmente soltos... Bom, o Deleuze fez isso no Brasil, o que gerou uma série de teses *à la* Deleuze – também chatíssimas a seu modo, mas é o risco que se corre. Talvez valha mais a pena do que esse condicionamento, que eu acho que é um condicionamento para o nada, porque a gente nem tem esse mercado acadêmico em que isso surgiu. A gente vive outra experiência no Brasil.

S. T.: É isso: imitar é preciso, e é bom imitar coisas tão variadas e tão discordantes quanto possível.

Falando em imitação, minha última anedota: eu lembro de um dos arguidores da minha tese de doutorado que reservou o começo da arguição para algumas observações sobre o estilo em que estava escrita a tese. Ele pegou dois ou três parágrafos e falou: “Olhe que escrita híbrida!”. Eu pensei: “Escrita híbrida...

Vai sobrar pra mim”. E ele continuou: “As três primeiras linhas são puro Roberto Schwarz. De repente, na passagem da terceira para a quarta, eis que entra em cena Davi Arrigucci. E, no finalzinho, um Auerbach para arrematar”. Enfim, pecados de juventude! Mas acho que passa por aí, passa por imitar as pessoas que fascinam você por razões que você não é também completamente capaz de decifrar. Uma coisa é fascínio, outra coisa é moda. E, na hora do fascínio, tem lugar para isso: para o que está meio erradinho, para o que está meio exagerado, mas que é um caminho de aprendizado e de descoberta de si e da escrita.

Ainda tentando abordar alguns dos comentários trazidos ao longo da conversa... Sobre Kierkegaard, a respeito de quem eu sei quase nada, me chama atenção o fato de que uma das grandes antologias, umas das maiores antologias das obras dele em inglês tenha

sido organizada por Thomas C. Oden, por um poeta, e não por um filósofo.²⁸ É por um poeta que seu pensamento entra em circulação na língua inglesa até onde eu sei, mas, enfim, eu sei muito pouco.

Agora gostaria de falar sobre a tradução. Eu, como tradutor, sei muito pouco e quero continuar sabendo muito pouco de teoria da tradução. E confesso que jamais consegui chegar ao final de um livro de teoria da tradução. Espero morrer sem ter que traduzir um livro de teoria da tradução, que me parece sumamente chata. Mas eu acho que esse trabalho tem a ver, no fundo, com assumir certo lugar de contrabandista, de sujeito que tem um pé em cada uma das línguas que estão ali em confronto, e não tentar esconder isso.

Existe a tradição francesa de adaptação e

²⁸ Thomas C. Oden. *The Humor of Kierkegaard: An Anthology*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

de reformatação dos textos originais segundo uma certa prosa francesa que acaba ficando igual a si mesma o tempo todo – e aí a gente tem aqueles absurdos clássicos, como os camponeses de Tolstói ou de Turguêniev que aparecem nessas traduções comendo brioches... Isso está lá nas edições dos anos 1930, 1940, 1950, e assim por diante. Não é só a falta de uma correspondência; é uma certa atitude de adaptação, de formatação que está aí em jogo. No outro extremo, há coisas como as que sobretudo Haroldo de Campos, mais que Augusto, quis fazer, que é uma espécie de deixar a língua de partida contaminar, como dizia ele, a língua de chegada. Coisa que não me parece funcionar assim nos termos que Haroldo formulou e praticou em alguns casos.

Penso que, no fundo, o interesse da tradução literária tem a ver com notar como, na língua original, cada autor e cada autora

está trabalhando desvios. Desvios em relação à norma, desvios em relação ao cânone, desvios em relação ao gosto, ao bom gosto e ao mau gosto. O que temos que traduzir, num sentido muito importante e central, é esse desvio. Temos que ser capazes de trazer para a língua de chegada essa mesma refração que já está se produzindo na língua de partida. Em algum nível a questão não é a da fidelidade, e sim a da contaminação, como quer Haroldo; em outro nível, a questão passa pela necessidade de adaptar questões incontornáveis.

Mas acho que, no coração, pelo menos como eu entendo, o que o tradutor tem que tentar fazer no fundo é reproduzir, digamos, em português, um certo sotaque francês – algo que descubro no francês de Céline e que não é o mesmo que eu descubro em Flaubert ou em quem quer que seja. O sotaque é a hora que a subjetividade faz a língua se mexer, faz a lín-

gua mudar um pouco o âmbito de incidência. É isso que, a meu ver, a gente tem que tentar.

Isso não é uma teoria, é bem menos que uma teoria, é mais uma atitude que uma teoria ou um método. O que temos de tentar traduzir é o famoso tom, o sotaque, a subjetividade. Senão fica tudo igual. Senão os camponeses saem por aí comendo brioches – inclusive seria ótimo se os camponeses tivessem acesso [aos brioches], mas não era assim na Rússia do século 19.

L. E.: Em relação à tradução, teríamos vários exemplos de dificuldades. Como editora, acho que fui por caminhos em que me coloquei em situações bem difíceis pensando a relação entre os tradutores e os textos, mas não vamos entrar nisso.

Me parece que o ensaio coloca uma questão de tradução já intrínseca. Porque, sendo um gênero ou uma forma muito mais aberta, não conclusiva e, ao mesmo tempo, com essa carac-

terística de criar um percurso inaugural, algo como nomear ou criar expressão para questões que antes não eram visíveis, não eram inteligíveis, a gente não tinha como abordar. Isso obviamente coloca o ensaio como uma espécie de gênero tradutório e que coloca, por isso mesmo, desafios para a tradução. Então, a domesticação da língua às vezes é muito dramática para o ensaio, para que possamos sentir esse sotaque, esse ritmo, essa cadência do pensamento.

Editorialmente falando, a questão da tradução é difícil e delicada, em que por vezes nos deparamos com situações supercomplicadas. Na Zazie publicamos com a tradução do Rodrigo Carrijo o ensaio de um autor japonês que havia sido publicado originalmente em inglês. Quer dizer, nesse caso não tem o sotaque. O sotaque foi perdido na hora em que ele foi para os Estados Unidos e teve que pedir ajuda de alguém para fazer aquele texto existir em inglês, numa língua outra que já não

é mais a dele. Eu gosto dessas situações, mas são situações muito difíceis de você editar, porque não estamos sentindo a língua; você está lidando com uma espécie de monstro, e aquilo tem que funcionar depois para o leitor brasileiro, português, africano. Enfim, como deixar esse texto ficar de pé?

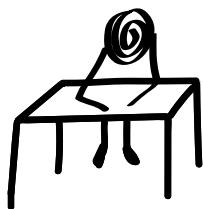
Às vezes estamos muito longe desse ideal de poder trabalhar no fino as questões da tradução. Às vezes estamos apagando incêndio, porque o negócio já chega muito mediado. Por exemplo, no caso que eu citei acima, o ensaio era de Naoki Sakai. Por sorte – não era exatamente nem sorte nem coincidência –, meu irmão foi orientando de Sakai e fala japonês, conhece bem o inglês dele, então pôde me dizer pessoalmente que tinha certeza de que havia algum problema na primeira tradução do texto, já que se tratava de um texto bem antigo de Sakai, e provavelmente algo havia se perdido do japonês para o inglês na épo-

ca. Então, nesse caso, a ajuda do meu irmão foi fundamental para a tradução – o que não é tão incomum no nosso trabalho como tradutores, vale dizer. As autoras americanas que tenho publicado têm uma escrita superintrincada. O trabalho a ser feito diz respeito a manter essa estranheza no português sem tornar aquilo absolutamente incompreensível, sem que seja preciso ler três vezes todas as frases para entender – porque assim também não dá, tem alguma coisa que não está boa –, e isso é superdifícil de calibrar. A tradução desses ensaios nos coloca coisas muito concretas.

S. T.: Para mim, a cena mais bonita de tradução no século 20 são as mitológicas tertúlias literárias com um [Witold] Gombrowicz mal falando espanhol²⁹ e aquele grupo de escritos e

²⁹ Witold Gombrowicz (1904-1969): escritor e dramaturgo polonês, pouco antes da Segunda Guerra Mundial emigrou para a Argentina, onde morou por cerca de 23 anos.

escritores portenhos, quase todos de uma espécie de tertúlia que era meio literária, meio homossexual, meio tudo... Enfim, era um bando de jovens escritores hispano-americanos, nenhum deles sabendo patavina de polonês, quase que a mesma coisa valendo para o Gombrowicz, preso ali na Argentina pelas circunstâncias da guerra e traduzindo. De alguma maneira, parece uma dessas cenas que são o ponto de partida de um bom ensaio sobre a tradução – que eu não vou escrever –, que daria um belo ensaio. Ou seja, o que acontece nesse lugar tão improvável, tão fora de saberes constituídos e tão obra de um encontro que a vida impôs e a vida produziu? O que esses caras traduziram? Ou o que esses caras estavam fazendo quando estavam traduzindo desse modo determinado livro deste autor? Boas perguntas para um bom ensaísta ou para uma boa ensaísta. Eu estou fora!



LAURA RABELO ERBER é escritora e editora, co-fundadora da Zazie Edições e coordenadora da Pequena Biblioteca de Ensaio. Foi professora da UNIRIO, UFMG, Universidade de Copenhague, Universidade Católica Portuguesa e Leiden University College. É coordenadora de Bolsas e Parcerias Globais do Instituto Internacional para Estudos Asiáticos (IIAS) baseado na Universidade de Leiden. É autora de “As Palavras Trocadas” (Ayné, 2023), “O Artista Improdutivo” (Ayné, 2022), “A Retornada” (Relicário, 2017) e “Os Corpos e os Dias” (Editora de Cultura, 2008 - finalista Jabuti).

SAMUEL TITAN JR. é Professor de Literatura Comparada na Universidade de São Paulo (USP) e tradutor. Como editor, dirige a coleção Fábula (Editora 34) e coordena as publicações do Instituto Moreira Salles (IMS). Entre outras obras, organizou uma coletânea reunindo ensaios de Erich Auerbach, “Ensaaios de Literatura Ocidental” (com Davi Arrigucci Jr.), e editou a ficção completa de Vilma Arêas, “Todos Juntos” (Fósforo).

AUTORES DA PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

Assim como Jean-Christophe Bailly, acreditamos que o ensaio tem vocação aventureira, talento para abrir picadas em mato fechado, disseminar indícios e ser também um gênero da resistência à redução do impensável no pensado, o não dizível no escrito.

Adriano de Freixo	Ezequiel Zaidenweg
Ana Bernstein	Federico Nicolao
Antoine Berman	Felipe José Lindoso
Anton Vidokle	Geneviève Fraisse
Aurora Rebelo	Guilherme Bianchi
Beatriz Galhardo	Guilherme Gontijo Flores
Bernard Noël	Helena Katz
Bernardo Brayner	Hito Steyerl
Boris Groys	Jacques Derrida
Caterina Preda	Jean-Christophe Bailly
César Aira	Joanna Zylińska
Ciprian Vălcău	João Adolfo Hansen
Emmanuel Alloa	Julio Bressane
Evelyn Grossman	Karl Erik Schollhammer

Katia Muricy

Laura Erber

Lionel Ruffel

Luísa Buarque

Luz Stella Cáceres

Marcel Cohen

Marcia Sá Cavalcante
Schuback

Marie-José Mondzain

Mariano Siskind

Naoki Sakai

Pascal Quignard

Pedro Erber

Pietro Erber

Raúl Antelo

Renan Ji

Roberto Simanowski

Rodolfo Caesar

Rodrigo Turin

Rodríguez Cáceres

Sabeth Buchmann

Sophie A. de Beaune

Tamara Kamenszain

Victor da Rosa

Wendy Brown

Zoy Anastassakis

2025 © Laura Erber e Samuel Titan Jr.

© Zazie Edições

Todos os direitos desta edição são reservados à Zazie Edições e Produções Culturais. A versão digital desta obra é livremente disponibilizada no site da editora e pode ser compartilhada de forma gratuita.

Nesta edição a grafia foi atualizada segundo o Acordo Ortográfico em vigor no Brasil desde 2009, embora a Zazie resguarde aos autores o direito à escolha.

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

REVISÃO DE TEXTO

Cecilia Andreo

EDIÇÃO

Laura Erber

PROJETO GRÁFICO

Maria Cristaldi

Angela Vianna

ADAPTAÇÃO DE PROJETO GRÁFICO
E DIAGRAMAÇÃO

Anderson Junqueira

TRANSCRIÇÃO DE ÁUDIO

Jessica Di Chiara

PRIMEIRA PREPARAÇÃO
DE ORIGINAIS

Jessica Di Chiara

PREPARAÇÃO

Angela Vianna

zazie

Zazie Edições e Produções Culturais

Zazie Sharing Knowledge for Democracy

r. Goethe, 5 / 301 - Rio de Janeiro / RJ – 22.281-020 - Brasil

zazie@zazie.com.br

www.zazie.com.br

Este livro foi editado entre Rio de Janeiro e Haia, em março de 2025. Há um século, chegavam ao público *Ensaio sobre a dádiva*, de Marcel Mauss, e *O leitor comum*, de Virginia Woolf — obras que seguem a inspirar novas leituras e conversas.

Foi utilizada a fonte Adobe Garamond Pro.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(EDOC BRASIL, BELO HORIZONTE/MG)

E65n Erber, Laura.
No rastro do ensaio [livro eletrônico] : ler, editar, traduzir / Laura Erber, Samuel Titan Jr. – Rio de Janeiro, RJ: Zazie Edições, 2025.
122 p. : 10 x 15 cm – (Pequena Biblioteca de Ensaaios)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-997971-8-7

1. Literatura – Estudo e ensino. 2. Teoria crítica. 3. Tradução e interpretação. I. Titan Jr., Samuel. II. Título.

CDD 418.02

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422