



## Alguns aspectos estéticos da construção dos *Ensaio*s: A “*maniera*” de Montaigne

### Some aesthetic aspects of the *Essays* construction: Montaigne’s “*maniera*”

Danielle Antunes<sup>1</sup>  
daniguassu@gmail.com

**Resumo:** Pretendo com o presente texto apontar a simbiose entre arte e filosofia nos *Ensaio*s de Michel de Montaigne, contextualizando a obra a partir do Maneirismo, movimento artístico europeu do século XVI, na chamada Renascença tardia. Destacarei similaridades entre características fundamentais do Maneirismo e dos *Ensaio*s, ressaltando a importância do conceito de “*maniera*” na elaboração e constituição do ensaio como forma filosófica em Montaigne.

**Palavras-chave:** Montaigne; maneirismo; ensaios; filosofia; arte; subjetividade.

**Abstract:** The present article intends to point out the symbiosis between art and philosophy in the *Essays* by Michel de Montaigne, contextualizing his work with Mannerism, a 16th century European artistic movement, in the so-called Late Renaissance. Similarities between fundamental characteristics of Mannerism and Montaigne’s *Essays* are highlighted, demonstrating the importance of the concept of “*maniera*” in the elaboration and constitution of the essay as philosophical form in Montaigne.

**Key-words:** Montaigne; Mannerism; Essays; Philosophy; Art; Subjectivity.

---

1 Mestre em Educação e Doutora em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora do Centro Universitário Dinâmica das Cataratas (UDC) em Foz do Iguaçu-PR.

### Ensaio como arte?

Quais seriam as possíveis relações entre a atmosfera cultural que pairava na Europa do século XVI, mais especificamente na França, e a maneira de Montaigne compor seus *Ensaio*s? As correntes artísticas de seu tempo poderiam tê-lo influenciado na concepção e invenção do ensaio? Se sim, de que modo Montaigne captou e materializou em seus escritos tendências estéticas ou estilos próprios da época em que viveu?

Se aceitarmos, de partida, a hipótese de que o ensaio montaigniano não é uma invenção que se constitui a partir do nada, em um ato de pura inovação e autenticidade, mas que se erige através de múltiplas influências e fontes, operando recortes, apropriações e superposições, será importante considerarmos, por conseguinte, possíveis tendências estéticas e artísticas que estão, de certo modo, presentes nos *Ensaio*s. Estamos a dizer que Montaigne é um homem de seu tempo e, como tal, constitui-se enquanto sujeito histórico.

O ensaio montaigniano, enquanto gênero textual, pode ser compreendido em sua polivalência como uma confluência de gêneros e estilos de escrita advindos de vários lugares. Seja das tradições Antiga e Medieval, tais como as cartas, os diálogos, os solilóquios, as confissões, as disputas, e mesmo a poesia, seja da experiência profissional de Montaigne no parlamento de Bordeaux com as glosas jurídicas e sua prática com os comentários e, ainda, a influência filosófica do ceticismo na maneira como conduz sua investigação. Mas, além destas influências da tradição literária, jurídica e filosófica, já apontadas por críticos como Hugo Friedrich (1968), André Tournon (1983) e Luiz Eva (2007), em que medida a atmosfera artística e cultural na qual viveu Montaigne pode tê-lo influenciado na forma e invenção do ensaio? Quais tendências artísticas e estéticas e maneiras de expressão estavam em voga em seu tempo, tanto em seu entorno na França, como nos lugares por onde viajou (especialmente a Itália) e que podem ter sido incorporadas por ele em seus *Ensaio*s?

Géralde Nakam, em seu livro *Montaigne la Manière et la Matière* (2006), sustenta a tese da relação dos *Ensaio*s com os eventos ocorridos no mesmo período histórico no qual foi escrito, e defende a ideia de que a “*maniera*” de Montaigne é moldada a partir da influência de correntes ideológicas e estéticas do Renascimento e, principalmente, do Maneirismo. Nakam sublinha a relevância da viagem de Montaigne à Itália para a composição dos ensaios de 1588, terceira e última camada dos *Ensaio*s. Para ela, Montaigne não é apenas um livre pensador que aborda questões morais e políticas, ou o descobridor do “*moi*” e da subjetividade, ou ainda, um filósofo que nos mostra sua consciência face à morte e seu intenso amor pela vida e por tudo que vive; Nakam vê Montaigne especialmente como um escritor e criador de formas, como um verdadeiro poeta, pois, de acordo com a autora, o texto montaigniano se descobre como obra de arte e se configura a partir deste prisma.

Para Nakam há uma fusão entre maneira e matéria, dada no modo como Montaigne constrói suas frases fazendo uso de imagens e ritmos, o que confere ao texto não apenas a força posta em seu conteúdo, mas também a beleza e o charme do estilo. Sendo assim, é fundamental observarmos a importância que o estilo assume nos *Ensaaios*, pois não se trata apenas de floreios retóricos e decorativos, mas consiste na própria alma do texto, pois é o estilo que confere precisão aos conceitos e às ideias de Montaigne, dando o tom, a cor e a intensidade à sua expressão. O estilo se torna, portanto, a “*maniera*” de Montaigne “manusear” as palavras e as ideias, tornando-se a própria *poiesis* do autor, o modo como ele pinta e define o quadro dos seus ensaios. É por tal razão que ele próprio nos adverte quanto a importância da maneira e do estilo:

[C] O mundo não é mais que uma escola de busca. [B] Ganha não quem transpassar mas sim quem fizer as corridas mais belas. Tanto pode fazer papel de tolo quem diz certo como quem diz errado; pois estamos tratando da maneira, não da matéria do dizer. Minha tendência é atentar tanto para a forma como para a substância, tanto para o advogado como para a causa [...] (III, 8, 213-214).<sup>2</sup>

Vemos nos *Ensaaios* e em tantas outras obras da Renascença a característica de inseparabilidade entre forma e conteúdo, apontada por Celso Martins Azar Filho em seu artigo *Método e estilo, subjetividade e conhecimento nos Ensaaios de Montaigne* (2012), ao afirmar que:

Encontramos nos pensadores renascentistas a busca de sua teoria, não apenas voltada para a prática, mas que em si mesma a constitua, para tanto fazendo interagir filosofia, política e literatura, argumentação lógica e recursos retóricos, ou a arquitetura das ideias com a sua apresentação (Azar, 2012, p. 561).

É deste modo também que Azar irá definir a noção de estilo, como “certa disposição teórica distintiva do pensamento renascentista”, a qual “pode ser definida como uma nova compreensão das relações entre teoria e prática que tem por causa e consequência uma transformação simultânea, fácil de divisar na literatura do período, das relações entre forma e conteúdo” (idem, ibidem, p. 560).

Visto por este viés, podemos entender que o estilo de Montaigne significa muito mais que um puro requinte literário, pois ele encarna as suas ideias, cria uma espécie de simbiose entre conceito e imagem, capaz de fornecer ao texto o movimento e ritmo necessário para aquilo que ele pretende comunicar, fazendo-o fremitar de modo “suculento e nervoso” (I, 26). É por esta via que o estilo se torna uma espécie de método, de caminho para a construção do pensamento, dando

2 Adotamos como padrão para referência às citações dos *Ensaaios* de Montaigne, conforme a convenção internacional, a disposição livro, capítulo e página da edição brasileira, nesta mesma ordem, como por exemplo: (I, 26, 243). Incluímos também, pela mesma razão, as letras A, B e C dentro de colchetes, para indicar os períodos da escrita dos *Ensaaios* e das suas posteriores adições: [A] Texto de 1580, [B] Adições de 1580 a 1588, e [C] Adições manuscritas ao Exemplar de Bordeaux.

força e intensidade para aquilo que se quer expressar. E se podemos considerá-lo um método, tal como a etimologia da palavra nos coloca, se trata de um método performático, e por isso mesmo tendo um vínculo direto com a singularidade do autor. Estilo e subjetividade coincidem, e de modo performático dão forma ao texto ao moldar seu conteúdo: “[B] Vou em busca da variedade, de forma desmedida e tumultuosa. [C] Meu estilo e meu espírito vão vagabundeando ambos.” (III, 9, 315-316). Portanto, o estilo pessoal do autor se torna um fator fundamental na criação ensaística, e é em função deste horizonte que o ensaio não se limita apenas à apresentação de teorias e argumentos filosóficos, mas abre-se em sua forma para a dimensão artística.

Apesar de considerarmos a influência do classicismo renascentista na obra montaigneana, tão evidente nas citações, versos e fontes antigas empregadas pelo autor, no presente texto, daremos ênfase especialmente ao “*colorito*” maneirista dos *Ensaïos*, quer dizer, ao que ele tem não apenas de imitação, mas de invenção artística consciente e ao passo com a vanguarda de seu tempo.

### **Maneirismo e a crise da Renascença**

O Maneirismo iniciou-se na Itália, por volta de 1520, especialmente nas áreas da pintura, da escultura e da arquitetura, mas também alcançando a arte decorativa, a música, a poesia e a literatura. Por ser um movimento artístico com características muito diversas e por vezes conflitantes entre si, tal como visto na comparação entre o espiritualismo mítico de Greco e o naturalismo panteísta de Bruegel (HAUSER, 1982), esta expressão foi considerada pelos historiadores da arte, durante muito tempo, como a fase final e decadente da esplendorosa Renascença, em sua fase tardia. Artigo de discordâncias, só muito recentemente, no século XX, o Maneirismo passou a ser considerado como um movimento autônomo e original, e tido por muitos como a fase germinal do Barroco (Hauser, 1982; Nakam, 2006; Barón, 2014).

Segundo a literatura sobre o assunto, o Maneirismo foi mencionado pela primeira vez por Giorgio Vasari em *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, no ano de 1550, como a “*bella maniera*”, no sentido de individualidade artística, de expressão pessoal, da técnica e criatividade do artesão, de onde decorre a noção de “estilo”; Borghini, em 1584, atribui um significado positivo à “*maniera*”, lamentando a falta dela em alguns artistas, antecipando a distinção moderna entre o estilo e a falta dele. Mas foram os clássicos Bellori e Malvasia, no séc. XVII, os primeiros a relacionarem a noção de “*maniera*” com um estilo de arte excêntrica, à esta espécie de lacuna que o Maneirismo introduz na história da arte, e também, os primeiros a notarem uma oposição deste estilo com o classicismo, a partir de 1520 (Hauser, 1982).

Hauser faz notar quão breve foi o esplendor do *Quattrocento* e do *Cinquecento* e seu ideal de perfeição nas artes, com seus princípios clássicos, conservadores e

extremamente formais, e que, apesar do classicismo ter sido um estilo fundamentado na permanência e no equilíbrio durante a Antiguidade, na Renascença teve um respiro curto e transitório, degenerando-se rapidamente em uma mera imitação exterior dos modelos clássicos. A hipótese de Hauser é a de que este sistema de forças que encontrou seu auge no classicismo do *Cinquecento*, tenha sido muito mais uma ficção do que uma realidade de fato, justamente porque o Renascimento foi um período extremamente dinâmico e incapaz de manter uma satisfação plena em relação às soluções que deu aos seus problemas. Assim, os movimentos classicistas deste período foram muito mais resultado de um programa e ecos de uma esperança, do que verdadeiramente a expressão de uma estabilidade calma e segura. E certamente as transições econômicas, políticas, religiosas, científicas e sociais, pelas quais este período é fortemente marcado, são a base desta instabilidade e vulnerabilidade também no campo das artes (Hauser, 1976; 1982).

Atentemos especialmente à perda da supremacia econômica da Itália, à invasão do país pelos franceses e espanhóis, ao saque de Roma em 1527 que ocasionou a “diáspora” dos artistas, ao profundo choque sofrido pela igreja católica com a Reforma Protestante, e, ainda, à desestabilização dos saberes causada pela teoria heliocêntrica de Copérnico, como fatos históricos fundamentais na geração da instabilidade supracitada. O próprio Montaigne retrata esta incerteza e instabilidade em seu tempo, gerada por esta nova teoria astronômica:

[A] O céu e as estrelas moveram-se durante três mil anos; todo o mundo havia acreditado nisso, até que [C] Cleantes de Samos - ou, segundo Teofrasto, Nicetas de Siracusa - [A] decidiu afirmar que era a Terra que se movia [C] pelo círculo oblíquo do zodíaco, girando ao redor de seu eixo; [A] e, em nossa época, Copérnico fundamentou tão bem essa doutrina que a utiliza regularmente para todas as consequências astronômicas. Que concluímos disso, senão que não nos deve importar qual dos dois está certo? E quem sabe se uma terceira opinião, daqui a mil anos, não derrubará as duas anteriores? [...] Assim, quando alguma doutrina nova se apresenta a nós, temos muita razão em desconfiar dela e considerar que antes que fosse produzida sua contrária estava em voga; e, assim como aquela foi derrubada por esta, no futuro poderá nascer uma terceira invenção que da mesma forma se chocará com a segunda (II, 12, 356-357).

O clima é de insegurança, e muito embora os jovens artesãos da Alta Renascença tenham forte influência do classicismo, não podendo simplesmente renunciar à esta tradição, vivenciam uma tensão permanente, pois esta filosofia harmoniosa do classicismo torna-se contraditória em um ambiente social que é deveras instável. E como afirma Hauser, “O sentimento de insegurança explica a natureza ambivalente das suas [dos artistas] relações com a arte clássica.” (Hauser, 1982, p. 473). Pois diante de tamanha instabilidade, os artistas precisam lidar com as ambivalências que estão postas, o que dá azo à um novo “espírito”, o qual veio

a ser chamado Maneirismo. O Maneirismo opera com a distorção dos modelos clássicos de harmonia, proporção e perfeição. Como lemos: “A ruína das certezas bi-milenares constitui um traumatismo para diversas gerações, e justifica a frequência, na pintura e na poesia, de imagens do mundo ao avesso.” (Idem, *Ibidem*).

Entra em convulsão um ideal artístico baseado na objetividade, regularidade, harmonia e perfeição, e o sentimento de ruptura faz emergir uma arte mais subjetiva e sugestiva. É o que podemos observar nos esforços estilísticos dos principais artistas do Maneirismo como bem menciona Hauser, tais como Jacopo Carucci, o Pontormo (1494-1557), Girolamo Francesco Maria Mazzola, o Parmigianino (1503-1540), Agnolo Bronzino (1503-1572), Domenico di Pace Beccafumi (1486-1551), Jacopo Robusti, o Tintoretto (1518-1594), Doménikos Theotokópoulos, o Greco (1541-1614), Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569) e Bartholomeus Spranger (1546-1611). Entretanto, esta ruptura é também uma transição, representando uma estrutura derivativa dependente do classicismo, advinda de uma experiência cultural, quer pretenda preservar as realizações formais desta arte, quer pretenda protestar contra ela (HAUSER, 1982, p. 473-474). E é por tal razão que Hauser considera o Maneirismo, primeiro estilo moderno, um estilo autoconsciente, o qual questiona não apenas os meios, mas os fins mesmos da arte, como lemos:

A consciente atenção do artista já não se dirige simplesmente à escolha dos meios que melhor se adaptam ao seu fim artístico, mas também à definição do fim artístico em si - o programa teórico já não se relaciona apenas com os métodos, mas com os fins. Deste ponto de vista, o maneirismo é o primeiro estilo moderno, o primeiro que se preocupa com um problema cultural e que considera as relações entre a tradição e a inovação como um problema a ser resolvido por meios racionais (Hauser, 1983, p. 474).

Apenas recentemente o Maneirismo vem ocupando o primeiro plano nas investigações em história da arte. De difícil conceituação devido às imprecisões e mesmo contradições de seus elementos constitutivos, o Maneirismo permanece oscilando entre diferentes concepções, tais como a de Walter Friedländer (1873-1966), que revaloriza esta arte maltratada, conceituando-a a partir de uma orientação formalista, em oposição com o classicismo; a de Max Dvorák (1874-1921), que a define como uma arte que expressa a incertitude e os pesares da época, e a de Arnold Hauser (1892-1978), como uma extensão da ideia de Dvorák, como uma arte da crise espiritual e política do século XVI, bem como ponto de partida da arte moderna ocidental; a concepção de John Shearman (1931-2003), que retoma a ênfase formalista, buscando-a em fontes literárias, explorando todas as expressões que derivaram em Maneirismo, desenvolvendo o conceito de “*maniera*” como uma arte que busca perfeição técnica, refinamento e idealização em sua manufatura; ainda Craig Hugh Smyth (1915-2006), que procura refutar a tese de Friedländer do anticlassicismo, associando o Maneirismo à estilo e elegância. Malcolm Campbell

(1934-2013) concebe o Maneirismo como um fenômeno unicamente estilístico e não como um período na história da arte, sendo sua ideia uma das mais aceitas hoje em dia, e por fim, Jorge Alberto Manrique (1936), que aborda o Maneirismo não como um estilo, mas sim como uma modalidade, uma etapa posterior ao Renascimento, a qual possui personalidade própria e que altera o espírito do Renascimento (Barón, 2014, p. 24-26). Em seus extremos encontramos por um lado a concepção de um simples estilo artístico existente dentro de um movimento maior, o Barroco, e, por outro, a concepção de um movimento mais amplo, com características próprias e inovadoras, as quais sinalizam a ruptura com o movimento anterior. De qualquer modo, o Maneirismo permanece um conceito aberto, gerando muitas questões e um vasto horizonte quanto à diversidade estilística e plástica do século XVI (Hauser, 1982; Barón, 2014).

Por tomarmos partido a favor do Maneirismo como um movimento autônomo e original e como espelho de seu tempo, bem como por acreditarmos que há nos *Ensaaios* de Montaigne traços do estilo e elementos maneiristas, sendo, portanto, um dos grandes expoentes do Maneirismo francês na literatura seiscentista, fazendo coro com Hauser (1976; 1982) e Nakam (1995; 2006), é que procuramos relacionar algumas das principais características maneiristas com aspectos do ensaio montaigniano, a fim de sondarmos como se dá a composição e a grande miscelânea de estilos filosóficos, literários e artísticos que permitem o nascimento do procedimento ensaístico. É nossa intenção também jogar um pouco mais de luz a esta discussão sobre as dimensões estéticas dos *Ensaaios* pois, muito embora este assunto seja conhecido pela crítica internacional, encontramos pouquíssimos materiais em língua portuguesa.

Sabemos das dificuldades da transposição de um termo das artes plásticas para o campo da literatura, entretanto, acreditamos que este exercício (tão caro ao Maneirismo), ainda que hipotético, possa servir-nos de auxílio na busca por compreender nuances e procedimentos do ensaio montaigniano.

### **Montaigne maneirista**

Para tentar corroborar a tese do Maneirismo de Montaigne, elencamos cinco hipóteses que aproximam características de ambos e os relacionam, a partir de diferentes perspectivas. Estas tendências maneiristas nos *Ensaaios* podem ser enumeradas da seguinte maneira: (1) nas analogias que Montaigne cria entre seus escritos e as artes; (2) na intrínseca relação entre forma e conteúdo; (3) no gosto pela multiplicidade e hibridismo de elementos e pela estranheza, bizarrice e até monstruosidade dos mesmos, o chamado grotesco; (4) na maneira “*serpentinata*” como o ensaísta conduz suas frases e capítulos; e, ainda, (5) no seu autorretrato, o qual se configura na expressão de contornos da sua personalidade e singularidade, da sua maneira particular, como ele mesmo diz: “[B] Tenho por natureza um estilo cômico e privado, mas de uma forma toda minha” (I, 40, 376).

Outrossim, tendo em vista o conhecimento que temos hoje do que foi o movimento maneirista podemos, nós mesmos, criar analogias entre obras de arte desse período e ensaios de Montaigne, tal como entre as grutas, os labirintos, os jardins, ou os quartos de maravilhas. Géralde Nakam faz uma clara alusão ao Maneirismo dos *Ensaio*s:

Aplicados à Montaigne, as denominações de “*maniera*” e de Maneirismo não possuem nada de absurdo. Ele mesmo insiste sobre a “maneira de dizer”, sobre sua “façon” própria, sobre a especificidade de seu ser e sobre a singularidade radical de seu livro. Para o apresentar, ele recorre frequentemente e de bom grado às belas artes. É realmente uma característica maneirista esta colocação em relação da escritura com as artes plásticas, escultura, pintura, arquitetura, especialmente (Nakam, 2006, p. 133. Trad. nossa).

Há diversas passagens dos *Ensaio*s nas quais Montaigne faz uma analogia entre seus escritos e objetos de arte e mesmo com o próprio ato artístico. Ele fala da “[C] marchetaria mal juntada” (III, 9, 267), “[A] O que são este também, na verdade, senão grotescos e corpos monstruosos” (I, 28, 274), “[A] pois é a mim que pinto” (I, Ao leitor, 4), “[B] Não pinto o ser. Pinto a passagem” (III, 2, 27), etc., como bem pontua Nakam, na seguinte passagem:

Eis aqui alguns exemplos de motivos, figuras e formas maneiristas, que se encontram em Montaigne: o labirinto, a metamorfose, a bela curva da “serpentina”, a marchetaria, o grotesco. Todos estes exemplos provam a verdade desta característica já mencionada, do diálogo da escritura com as belas artes. É o título mesmo dos últimos capítulos do meu livro, *Montaigne la Manière et la Matière*. Eu não lembrarei que brevemente, portanto, os labirintos do psiquismo, as dobras e desvios do pensamento, a permanente metamorfose do ensaio mesmo: a curva “serpentina” no desenrolar da frase e na condução do capítulo; a marchetaria, especialidade dos pintores e marceneiros “perspectivistas” - Piero della Francesca para o studio do duque Federico de Montefeltro em Urbino, Lorenzo Lotto para os estábulo da basílica Santa Maria Maggiore em Bergamo, entre outros: é por este termo que Montaigne representa a “fantástica variação” de sua obra, seu fascinante quebra-cabeças (Nakam, 2006, p. 136. Trad. nossa).

Uma característica fortemente maneirista nos *Ensaio*s, será a intrínseca relação entre forma e conteúdo, refletida em seu proceder à maneira do labirinto ou de galerias com diversos corredores e seus jogos de sombras e luzes, ora iluminando um exemplo, ora uma digressão, e ora retomando o seu “assunto”, e nunca de forma puramente objetiva e direita. Encontramos assim a descentralização e a variedade, pois em um ensaio, a despeito de seu título, muitas vezes não sabemos exatamente qual é o assunto de que trata, e nem exatamente em que ponto estamos do texto; sendo estas características tão caras ao Maneirismo, são importantes também

para a compreensão do ensaio, pois é uma forte característica sua não apresentar uma sequência lógica enumerável de seus capítulos e livros, podendo ser lidos aleatoriamente sem prejuízo para o entendimento da obra como um todo. Cada parte forma seu corpo, e é justamente esta composição variegada ou fragmentada um de seus grandes traços. A variedade de conteúdos reflete-se na variação da forma, nos ambientes que Montaigne cria em seus ensaios para retratar a passagem, pois como afirma: “[A] [...] a forma mais geral que a natureza seguiu foi a variedade [...]. E nunca houve no mundo duas opiniões iguais, não mais do que dois pelos ou dois grãos. Sua qualidade mais universal é a diversidade.” (II, 37, 678).

Será esta característica da intrínseca relação entre forma e conteúdo e da abertura à variedade e à variação que o ensaio permite, o que tornará possível que façamos, também, uma analogia entre o ensaio e as figuras da curva *serpentinata*, em espiral, tão presente nas obras maneiristas, com formas de contornos e curvas acentuadas. Encontramos a serpentina especialmente na pintura e na escultura, como na pintura *Alegoria do triunfo de Vênus* (1543-1545), de Agnolo Bronzino, e nas esculturas em mármore *Gênio da Vitória* (1532-1534), de Michelângelo, e *O Rapto das Sabinas* (1581-1582) de Giambologna. Em Montaigne, podemos encontrar a curva serpentina, por exemplo, na maneira desviante como ele concebe suas viagens e escreve sobre elas:

[B] Eu, que quase sempre viajo por prazer, não me guio tão mal. Se estiver ruim à direita, tomo à esquerda; se me acho inapto para montar a cavalo, detenho-me. [...] Deixei alguma coisa por ver atrás de mim? Volto para lá; é sempre meu caminho. Não traço nenhuma linha determinada, nem reta nem curva. (III, 9, 300-301).

Outra aproximação que podemos fazer entre o Maneirismo e os *Ensaio*s é quanto à desproporção, desequilíbrio e, até mesmo, deformação das figuras, seus membros e suas formas, algo que podemos notar na pintura especialmente, como no *Auto retrato em espelho convexo* (1524) ou a *Virgem de colo longo* (1535), ambos de Parmigianino, mas que também podemos transpor por analogia aos *Ensaio*s, pois notamos que cada capítulo, ao seu modo e contorno, não possui um critério para determinar o volume de texto, indo de capítulos com uma ou duas páginas, como o são o *De uma sentença de César* (I, 53) ou o *Das sutilezas vãs* (I, 54), à ensaios maiores, com quase oitenta páginas, como o são *Sobre versos de Virgílio* (III, 5), *Da vanidade* (III, 9), ou ainda *Da experiência* (III, 13); há ainda uma anomalia gigantesca, com mais de duzentas páginas, a *Apologia de Raymond Sebond* (II, 12). Sendo assim, podemos associar esta desproporção e desequilíbrio como traços maneiristas nos *Ensaio*s de Montaigne.

A distorção dos modelos clássicos que Montaigne opera em seus *Ensaio*s revelam a iminência de um pós-classicismo, bem como de um pós-humanismo, atitude fundante do Maneirismo, quer seja na maneira como Montaigne constrói

seu texto “desordenadamente”, fazendo uso da *ordo neglectus*, assim como no destronamento da superioridade da espécie humana face às outras criaturas, através da humilhação do homem e da sua própria autodepreciação, a *miseria hominis*, ambas estratégias retóricas que em Montaigne dão forma ao seu estilo, como nos mostra Hugo Friedrich (1968, cap. 8).

Mais diretamente, Montaigne compara seus ensaios à uma das principais manifestações artísticas do Maneirismo, os grotescos, e nesta passagem, especialmente, encontramos uma forte e consciente expressão da “maneira” que ele quer dar ao seu texto:

[A] Examinando o procedimento de um pintor num trabalho que possuo, senti vontade de imitá-lo. Ele escolheu o lugar mais belo e no centro de cada parede para ali instalar um quadro elaborado com todo o seu talento; e o vazio ao redor, encheu-o de grotescos, que são pinturas fantasiosas cuja única graça está na variedade e estranheza. O que são este também, na verdade, senão grotescos e corpos monstruosos, remendados com membros diversos, sem forma determinada, não tendo ordem, nexos nem proporção além da casualidade [ni proportion que fortuite]?

*Desinit in piscem mulier formosa superne.*

Acompanho bem meu pintor até esse segundo ponto, mas fracasso na outra e melhor parte; pois meu talento não vai tão longe a ponto de ousar tentar um quadro rico, polido e formado de acordo com a arte. Resolvi tomar emprestado um de Etienne de la Boétie, que honrará todo o restante deste trabalho (I, 28, 274).

Nesta passagem, além da enunciação de Montaigne de que está a imitar um pintor maneirista, temos também uma definição muito atenta do próprio Maneirismo, pois Montaigne ressalta elementos deveras marcantes desta corrente, tais como a estranheza, a variedade, o informe, o desordenado, e o uso de monstros e seres bizarros. Emprega muito oportunamente a citação de Horácio, ao referir-se à estranheza deste ser mítico que é a sereia, metade peixe e metade mulher. A sereia representa a sobreposição de elementos estranhos um ao outro, o hibridismo, o que é uma forte característica destes grotescos e mesmo da arte maneirista, como sinaliza Nakam: “A própria imagem do grotesco retoma o motivo decorativo mais em moda do Maneirismo. O grotesco é fantasia, capricho da imaginação, certamente, mas ele é também incerteza e inquietude, pois ele figura o híbrido, e mesmo o monstruoso” (2006, p. 136).

Encontramos estes seres híbridos e exóticos também nos jardins maneiristas, tal como nos jardins de Bomarzo, também conhecido como parque dos Monstros, na província de Viterbo na Itália; ou, ainda, nas grutas feitas por Vasari no jardim de Boboli, no palácio Pitti, em Florença. O próprio Montaigne relata em seu *Jornal de viagem* sua passagem por alguns destes jardins durante sua estadia na Itália, tais como o de Pratolino e o de Castelo.

Não podemos deixar de mencionar os “quartos de maravilhas”, também chamados de “gabinetes de curiosidades”, tão em voga no fim da Renascença, como, por exemplo, o do colecionador, erudito e médico dinamarquês, Ole Worm (1588-1654). Estes espaços agregavam uma miscelânea de objetos curiosos, advindos de vários lugares do mundo, e despertava grande curiosidade e estranheza naqueles que os visitavam. Dentre os objetos do gabinete de Worm, havia manuscritos, pedras rúnicas, objetos de arte primitiva vindos da América, carapaças de insetos exóticos, ditos “cornos de unicórnios”, que posteriormente foram identificados como presas de narval, sendo Worm um dos primeiros a duvidar que fossem realmente de unicórnios. Também havia “aves do paraíso”, sobre as quais ele realizou estudos científicos. Toda esta excentricidade, é uma forte característica do Maneirismo, como podemos verificar no site sobre Maneirismo da Universidade de Rouen:

Esta relação pervertida com o criado explica a atração dos maneiristas pelos monstros sedutores, os seres improváveis, as maravilhas e os prodígios que vão contra o curso regular das coisas, e demonstram, por sua existência, que a natureza louvada pelos Renascentistas não é sempre matriz de harmoniosas regularidades, mas, muito mais, fonte de proliferações desordenadas de criaturas estranhas e proteiformes. A idade maneirista colecionará com paixão e fervor as curiosidades do mundo, levadas pelos exploradores das Índias e das terras desconhecidas (Université de Rouen, 2019).

Assim também o é os *Ensaio*s, uma miscelânea de casos e curiosidades, por vezes fantásticas, tal como o vasto número de exemplos curiosos sobre animais, contidos na *Apologia de Raymond Sebond* (II, 12), ou ainda a diversidade da condição humana retratada através do relato dos povos indígenas da América, presente no capítulo *Dos canibais* (I, 31). Ainda, na própria consciência literária de Montaigne ao falar de sua obra:

[...] [A] se a estranheza não me salvar, e a novidade, que costumam valorizar as coisas, nunca sairei honrosamente deste tolo empreendimento; mas ele é tão fantasioso e tem um ar tão distante do uso comum que isso lhe poderá abrir caminho. É [C] o único livro do mundo em sua espécie, [A] um projeto desordenado e extravagante. (II, 8, 81)

A simpatia pelo exótico é uma das mais marcantes características maneiristas, como a que é retratada nas pinturas de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Este pintor italiano, referido como um “maneirista pervertido” por Hauser, utilizava a fauna e a flora para compor a fisionomia humana, bem como paisagens antropomórficas, compostas por relevos, pedras, árvores e outros elementos paisagísticos, mas que, porém, sugerem corpos e faces humanas. Como por exemplo, o retrato do rei Rodolfo II, intitulado *Vertumne* (1591), ou ainda a série *Quattro stagioni* (1563), composta por quatro telas, cada uma representando umas das quatro estações com a fauna típica de cada uma delas, porém com formas humanas.

Por último, vamos falar de uma característica muito importante do Maneirismo, e de fundamental valor para a compreensão dos *Ensaio*s de Montaigne: a consciência da singularidade que o artesão ou o escritor-poeta possui da sua expressão artística. A consciência da própria subjetividade, de sua singularidade, e a expressão desta dimensão através de seus ensaios, é um fator de grande peso para enxergarmos em Montaigne não apenas um “artista” do Maneirismo, mas antes, um expoente de um Maneirismo literário e filosófico. Esta dimensão da consciente singularidade de Montaigne e de seu projeto e o seu entrelaçamento com a singularidade da “*maniera*” é aqui bem traduzida nas palavras de Nakam:

A singularidade, não é ela mesma o tema-chave da obra? Montaigne mostra um indivíduo singular, como o é cada um. A diferença é a lei da natureza e da arte: é isso o que ele evoca com insistência em todo o início do *Da experiência*. Suas duas criações absolutas, o ensaio, o autorretrato, entre todas singulares, procedem deste núcleo singular que é o ser humano, e da consciência aguda que possui Montaigne, estranho e estrangeiro, e como tal, portador, como cada um, do capital inteiro da humanidade.

A singularidade da “maneira” - a singularidade, caráter primeiro do Maneirismo - não serve ela admiravelmente este projeto e esta convicção? (Nakam, 2006, p. 139. Trad. nossa).

Estudar e expressar a singularidade de sua experiência pessoal através da escrita é uma das mais importantes características dos *Ensaio*s. Montaigne é plenamente consciente deste seu traçado: “[B] Só quero exhibir o que é meu, e o que é meu por natureza; e, se tivesse confiança em mim, com todos os riscos teria falado totalmente sozinho.” (III, 12, 408).

A dimensão da singularidade da subjetividade própria expressadas nos *Ensaio*s representa uma quebra com o objetivismo da arte renascentista clássica, assim como a afirmação da atitude pessoal do artista e o apelo à experiência pessoal daquele que observa a obra. As opiniões pessoais de Montaigne, suas pinceladas de autorretrato e descrições de si, o aviso de que “[A] [...] estão aqui minhas fantasias, pelas quais não procuro dar a conhecer as coisas e sim a mim mesmo [...]. Não se dê atenção às matérias e sim à maneira [*façon*] como as apresento” (II, 10, 114), são claras expressões do subjetivismo montaigniano, assim como a sugestão ao invés da explicação, e a relação íntima que estabelece com o seu leitor, elementos presentes na obra desde o aviso *Ao leitor* (I, p. 3).

A “forma toda sua” retratada nos *Ensaio*s de *Messire Michel, senhor de Montaigne*, é o que caracteriza a obra, como o autor nos revela: “[C] Não fiz meu livro mais do que meu livro me fez, livro consubstancial a seu autor, com uma ocupação própria, parte de minha vida” (II, 18, 498). A consubstancialidade entre autor e obra é o caráter mais marcante do ensaio montaigniano, sendo o ponto fulcral da interconexão entre

a maneira particular do autor e a pintura de seu autorretrato, como Montaigne diz: “[B] Aqui, vamos conformes e no mesmo passo, meu livro e eu. [...] quem toca um toca o outro.” (III, 2, 29). O procedimento ensaístico passa, portanto, pela operação da escrita a partir da singularidade e da subjetividade daquele que escreve, buscando ao mesmo tempo o conhecimento de si e da condição humana, e a criação e expressão de si mesmo enquanto obra de arte.

A escrita filosófica de si e a investigação da subjetividade humana é também um marco do início da era Moderna, que traz em seu bojo o surgimento do indivíduo e da subjetividade humana como paradigma filosófico e cultural. Ao colocar a si mesmo como “objeto” de investigação - “[B] Estudo a mim mais do que a outro assunto. Essa é minha metafísica, essa é minha física.” (III, 13, 434) - Montaigne inaugura uma nova maneira de fazer filosofia, a qual investiga a condição humana a partir da singularidade de um sujeito qualquer que se coloca como exemplar, pois como afirma, “[B] cada homem porta em si a forma inteira da humana condição” (III, 2, 28). Ao criar o gênero ensaístico, Montaigne abre caminho para uma nova *maneira* de fazer filosofia, a qual se permite falar em primeira pessoa, a partir do tempo presente e sobre os problemas deste mesmo sujeito qualquer, constituindo portanto uma filosofia do sujeito e do cotidiano, performática e experimental, que considera em sua forma aberta a possibilidade de constituição da própria subjetividade, retratada em toda sua complexidade através da pintura de si.

As formas dadas ao conteúdo, ou a maneira com que se molda a matéria, constroem nos *Ensaíos* uma conjunção híbrida e caleidoscópica entre as dimensões ética, epistemológica e estética. É por tal razão que, apesar de ser uma leitura muito agradável, estudar os *Ensaíos* se torna uma tarefa deveras difícil, pois a simples aplicação de métodos analíticos e disciplinares “desmontam” a artisticidade da obra, subtraindo dela a delicada arquitetura que lhe dá corpo e forma. Sendo assim, compreender os *Ensaíos* apenas a partir da sua estrutura teórica, sem atentar para a criação artística, é uma espécie de mutilação, tal como investigar as ideias, pensamentos e fantasias de um sujeito, sem atentar para a maneira como ele as arranja, conecta e compõe. Seria como uma alma sem corpo, uma metafísica sem física, uma filosofia sem amor a sabedoria, ou um livro sem autor... Afinal, não se trata de “[...] ensaios em carne e em osso” (III, 13)?

**Referências bibliográficas:**

- AZAR FILHO, C. M. 2012. *Método e estilo, subjetividade e conhecimento nos Ensaos de Montaigne*. Belo Horizonte : Revista Kriterion, nº 126, Dez.\2012, p. 559-578.
- BARÓN, M. A. S. 2014. *Maniera y manierismo como conceptos centrales del arte del siglo XVI*. In *Manierismo. El arte después de la perfección p. 21-48*. Primera edición. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Museo Nacional de San Carlos.
- EVA, L. 2007. *A figura do filósofo*. Ceticismo e subjetividade em Montaigne. São Paulo: Edições Loyola.
- FRIEDRICH, H. 1968. *Montaigne*. Trad. Robert Rovini. Paris: Éditions Gallimard.
- HAUSER, A. 1982. *História social da literatura e da arte*. Tomo I, 4 ed. São Paulo: Editora Mestre Jou.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. Trad. Magda França, revisão J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- MONTAIGNE, M. 2009. *Essais. Livres I, II et III*. Nouvelle édition de l'Exemplaire de Bordeaux en trois volumes. Édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête. Collection Folio Classique. Paris: Éditions Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Livro I. 2a edição*; Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Os Ensaos. Livro II. 2a edição*; Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Os Ensaos. Livro III*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes.
- NAKAM, G. 2006. *Montaigne la Manière et la Matière*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- \_\_\_\_\_. "La "maniera" de Montaigne : quelques traits et leur sens." In *Études Epistémè*, nº 9 (printemps 2006). p. 133-141.
- \_\_\_\_\_. 1995. "Montaigne maniériste". In *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, novembre - décembre 1995, 95e année, nº 6. p. 933-957.
- TOURNON, A. 1983. *Montaigne: la glose et l'essai*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Université de Rouen. À la grotesque: Montaigne Maniériste ? Acesso em 27 de setembro de 2019. Disponível em: <[http://manierisme.univ-rouen.fr/spip/?2-3-2-A-la-grotesque#outil\\_sommaire\\_7](http://manierisme.univ-rouen.fr/spip/?2-3-2-A-la-grotesque#outil_sommaire_7)>.

Revista digital: [www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos](http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos)

Sistema de Avaliação: revisão por pares "duplo-cego" (Double Blind Review)  
Recebido em 27 / 09 / 2019. Aprovado em 22 / 04 / 2020.



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.