

A QUESTÃO DO MÉTODO NA ENSAÍSTICA DE THEODOR ADORNO

THE QUESTION OF METHOD IN THE ESSAYS ON THEODOR ADORNO

Alexandre M. Botton¹

Resumo

Este artigo possui por escopo tecer algumas considerações que elucidem o proceder “metodicamente sem método” anunciado no final de “O Ensaio como forma” como uma espécie de *modus operandi* da ensaística de Adorno. Para tanto, num primeiro momento analisou-se brevemente a questão da atualidade do pensamento adorniano sob três perspectivas diferentes e deu-se preferência àquela que pretende sustentar-se numa leitura que não está interessada apenas nos aspectos aplicáveis dos “achados” da teoria adorniana. Num segundo momento discutiu-se, por meio de uma analogia com o *Discurso do método* de Descartes, o sentido de o *Essay* de Adorno desafiar *gentilmente* as regras do método, ou seja, de evitar a sua hipostasiação e, ao mesmo tempo, de ser também um procedimento metodológico. Por fim, num terceiro momento tratou-se brevemente da recepção, muitas vezes recortada e descontextualizada de “O ensaio como forma” e, sobretudo, de sua proposta de leitura imanente – intimamente relacionada com a proximidade do ensaio com a literatura – como ponto mais emblemático do ensaio, pois ao mesmo tempo o aproxima da configuração estética, sem contudo confundir-se com ela.

Palavras-chave: Ensaio. Método. Teoria crítica. Leitura imanente.

Abstract

This article aims to make a few observations to clarify the proceedings announced in the end of “The Essay as form”. It is a kind of *modus operandi* of essays by Adorno as ‘methodically without method’. In the first part, it was examined briefly the issue of contemporaneity of Adorno's thought from three different perspectives. It was preferred the perspective that sustains a reading not only interested in the aspects of the “insights” of Adorno's theory. Secondly, it has argued, by analogy with the Descartes's “Discourse on Method”, the sense gently changed the rules of the method by Adorno with the ‘Essay’. He prevents with it the hypostatization of the method and, at the same time, also it is a methodological procedure. Finally, in the third part, it was treated briefly the reception often cut and decontextualized from “The Essay as form”. And, above all, it was proposed an immanent reading as an emblematic point of the essay. It is closely related to the proximity of the essay with literature, for this reason, the essay is close to the aesthetic without confounding that with itself.

Keywords: Essay. Method. Critical theory. Immanent reading.

¹ Professor de Filosofia na UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso. Doutor em Teoria e História Literária na UNICAMP. Email: alexbotton@gmail.com. Este artigo é resultado parcial do projeto de pesquisa *Da literatura às ciências humanas: o ensaio como escrita interdisciplinar*, vinculado ao grupo de pesquisa *Linguagem, cultura e identidade*.

I

Muito do que se produz sobre Adorno no Brasil tem por mola propulsora a necessidade de sustentar a atualidade do pensamento adorniano. É possível que em parte isso se deva à própria estrutura das obras: o peso histórico-social de seus conceitos é responsável pelo estigma de “teoria datada”, com o qual muito facilmente são rotuladas suas teorias. A alcunha se estende às obras de praticamente toda a dita Escola de Frankfurt, a despeito de sua pluralidade – ou talvez justamente por ela –, como uma espécie de maldição que teria de ser quebrada a cada nova leitura. Por outro lado, certa tendência de se manter atualizado talvez seja algo imanente à área de humanidades, sempre às voltas com suas tentativas de explicar o presente, especialmente num contexto no qual a obsolescência é cada vez mais vista como algo inerente a todo conhecimento. Nesse sentido, a questão da atualidade das teses de Adorno, seja para a Filosofia, para Teoria da Comunicação, para a educação ou para a Teoria Literária, possui alguns desdobramentos que merecem ser ao menos exemplificados. Em um primeiro momento pode-se destacar alguns livros introdutórios cujo alcance é delimitado – e limitado – pela tarefa de apresentar para um público ainda pouco familiarizado à pertinência do pensamento de Adorno, geralmente sob uma mirada interdisciplinar. Este é o caso, por exemplo, do livro *A Atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno* de Márcio Seligmann-Silva. Especialmente na parte dedicada a Adorno – o livro é dividido dois blocos, um para cada autor – Seligmann-Silva, expõe através de argumentos bastante didáticos os aspectos mais singulares do pensamento de Adorno; notadamente sua assistemática² e sua ensaística. Gradativamente estas são confrontadas com a sistematicidade que caracterizava o pensamento moderno, alçando-as, portanto, ao patamar atualíssimo de crítica à modernidade. Assim, em sua conclusão, ele pôde confortavelmente acentuar que “o importante é percebermos o pólen ativo do pensamento de ambos. Eles possuem potencial para fertilizarem muito em nosso presente” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 126).

Num segundo bloco caberiam os artigos científicos que defendem não exatamente a atualidade “em si” de algum tema polêmico e mais específico, como o conceito de *indústria cultural*, por exemplo, mas sua pertinência quando repensada sua situação no contexto atual. Estes textos são, evidentemente, mais especializados, visam a um público familiarizado com as controvérsias que cercam o tema. Neste meio insere-se o artigo “El sentido exacto en el que

² Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ya no existe la indústria cultural” de Robert Hullot-Kentor onde é exposto o paradoxo³ no qual se encontra atualmente um conceito criado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*. Segundo Hullot-Kentor o conceito de *indústria cultural* teria sofrido – como tantos outros conceitos adornianos – uma espécie de esgotamento, um desgaste proveniente do uso indiscriminado e acrítico do qual fora vítima no decorrer das últimas décadas. Por outro lado, ele sustenta que justamente neste contexto o conceito pode encontrar uma sobrevida, pois diante este gesto de empregá-lo indistintamente, quase como um sinônimo para o termo *mídia*, revela um movimento anticrítico no sentido de acobertar a verdade que ele ainda contém.

No terceiro caso caberiam os trabalhos que não põe a atualidade como uma de suas questões mais urgentes, mas começam por analisar algumas hipóteses imanentes às teses de Adorno e, por assim dizer, de dentro para fora, conduzidos pela eminência de interpretá-las a partir do contexto histórico atual acabam provocando uma discussão simultaneamente crítica e atualizada acerca do pensamento de Adorno. Neste modelo cabe, por exemplo, o livro *Modernismo e coerência: quatro capítulos de uma estética negativa* de Fábio Akcelrud Durão⁴. Tais capítulos são menos uma explicação – e conseqüentemente uma atualização – sobre a negatividade da estética de Adorno, do que um empenhar-se em praticá-la. Sua principal característica é a indeterminação e a dissonância geradas no exercício mesmo da contraposição da crítica com os textos interpretados. Neste contexto a atualidade e a importância do pensamento de Adorno se sobressaem mais em decorrência das indagações que suscitam quando postos em prática, do que pela simples insistência argumentar contra a obsolescência de seus conceitos.

II

Que a arte consiga, dentro das circunstâncias de seu momento histórico, capturar as contradições mais profundas de uma sociedade, é, pois, o que a leitura imanente persegue; no entanto, ela também precisa demonstrar *como* a arte consegue tal feito. Por outro lado, este procedimento ratifica que, se a arte é capaz de capturar o todo de uma sociedade contraditória,

³ Cf. HULLOT-KENTOR, Robert. “El sentido exacto en el que ya no existe la indústria cultural.” *Constelaciones- Revista de Teoria Crítica*. Dezembro de 2011. Pp. 03-23. http://www.constelaciones-rtc.net/03/03_02.pdf Acessado em: 28/05/2014.

⁴ Cf. DURÃO, Fábio A. *Modernismo e coerência: Quatro capítulos de uma estética negativa*. São Paulo: Nankin, 2012.

ela também o oculta, de forma que o caráter contraditório da sociedade permanece como um núcleo denso e próprio em cada obra singular, que necessita de um procedimento também singular para ser atingido. Dessa forma, o ensaio deve comportar-se em relação a seus objetos como um procedimento que visa à verdade da coisa, sem tornar-se um método no sentido que este possui desde a filosofia de Descartes, pelo menos.

Numa carta ao editor do *Discurso do método*, René Descartes afirmava que o conteúdo daquele livro representava apenas seu método particular, o caminho que ele próprio trilhara na direção de uma forma de conhecimento mais segura, demonstrável e, sobretudo, rigorosa. Também no quinto parágrafo de seu *Discurso* lê-se: “Assim, meu propósito não é ensinar aqui o método que cada um deve seguir para bem conduzir sua razão, mas somente mostrar de que modo conduzi a minha” (DESCARTES, 2003, p. 07). Com este ato, o filósofo francês inaugurou a vereda de um discurso que confiava ao método – não necessariamente ao dele – a função de condição de possibilidade do conhecimento, ou seja, seu objetivo não era necessariamente estabelecer “o método”, mas demonstrar que todo o conhecimento possível carece de segurança, ou de clareza e distinção, para usar a terminologia cartesiana. Descartes pretendia evitar os descaminhos de uma razão desorientada que, de tal sorte, não produzisse mais do que opiniões retoricamente sustentadas. Mas havia também em seus escritos uma preocupação com a utilidade do conhecimento, tanto para a produção de artefatos quanto para o aperfeiçoamento da moral. Assim, a filosofia cartesiana imputou ao método um duplo papel: conduzir o uso correto da razão e, em consequência disso, fazê-la produzir resultados mais sólidos e aplicáveis. Ou seja, a filosofia do *cogito* também se propunha a zelar para que a *árvore do conhecimento* frutificasse, quer dizer, para que fizesse avançar a medicina, a mecânica e a moral. Nesse sentido, o método seria algo inerente à fisiologia da *árvore*, o mecanismo que coordena suas funções vitais e garante que ela dê bons frutos. Livrar o intelecto das falsas opiniões - e isso inclui não pouco desprezo à retórica – era um passo imprescindível para garantir a unidade do conhecimento; tal unidade, porém, seria possível somente a partir da unidade do intelecto garantida pela unidade metodológica com a qual este deveria proceder. Assim, podemos afirmar que, para Descartes,

Existe uma unidade que é principalmente proveniente da unidade do espírito que investiga a evidência dos diversos conteúdos. Por isso a ciência não poderá, na sua estrutura básica, progredir, pois o acúmulo de contribuições sucessivas não altera o

perfil sistemático do saber. E a razão disso é ainda o método: *a unidade do método é determinante da unidade da ciência* (SILVA, 1993, p. 28).

Franklin Leopoldo e Silva resume de um modo bastante contundente o lugar do método na filosofia cartesiana, pois, como aventamos até aqui, seu maior legado é a função de que este desempenha no projeto de ciência desencadeado a partir de Descartes: o ideal de que todo empreendimento que visa a conhecer algum objeto de maneira segura, terá antes que demonstrar as condições de possibilidade sob as quais se fundamenta tal conhecimento, de forma que o próprio *modus operandi*, no final das contas, elege quais objetos, ou quais partes de um objeto podem ser conhecidas. Como veremos adiante, o “proceder metodicamente sem método” em Adorno, ao desafiar *gentilmente* as regras do método cartesiano está na verdade a desafiar o primado do método e, quiçá, do modo como a teoria é utilizada para fundamentar e conseqüentemente subsumir seu objeto.

É interessante, ainda, notar como Descartes apresenta seu *Discurso*, principalmente porque ele não considera um tratado sobre o método, mas como um *prefácio*, algo destinado a servir de preâmbulo a seu sistema.

[...] não ponho *Tratado do método*, e sim *Discurso do método*, o que é o mesmo que *Prefácio ou advertência sobre o método*, para mostrar que não tenho a intenção de ensiná-lo, mas somente a intenção de falar sobre ele. Pois, como se pode ver pelo que exponho sobre ele, consiste mais em prática do que em teoria, e chamo os que vêm depois de *Ensaaios deste método*, porque pretendo que as coisas que contém não poderiam ser encontradas sem ele, e através delas podemos reconhecer o que ele vale; assim como inseri alguma coisa de metafísica, de física e medicina no primeiro discurso para mostrar que o método se estende a todos os tipos de matérias. (DESCARTES, 2003, p. XXV).

O *Discurso* seria, portanto, não mais que uma demonstração, um exercício prático com o qual Descartes acreditava que poderia demonstrar claramente a eficácia e a utilidade do pensar metódico. Neste contexto, o método ainda não adquire o *status* fundamental, uma vez que ele precisa demonstrar seu valor, ou seja, ainda não se estabeleceu como condição de possibilidade do conhecimento.

Assim, se as regras do método cartesiano funcionam mais como um discurso em defesa da necessidade de se estabelecer critérios do que propriamente como o seu estabelecimento, o desafio que Adorno faz ao método deve ser entendido, então, como uma crítica à hipostasiação do método. Por este prisma, o ensaio pretenderia aprofundar-se nos

objetos, mas sem reduzi-los à condição de conteúdo passivo de um modelo de conhecimento pré-formado pelo método. Ou seja, ele contraria a perspectiva posta em curso pelo esclarecimento que fixou, ao separar conteúdo e método, uma esfera axiomática com a qual o ensaio debate. Tratando polemicamente o método, porém, o ensaio mantém-se ainda em campo teórico, uma vez que é capaz de movimentar seus conceitos até que estes formem uma espécie de figura ou constelação conceitual, na qual o objeto apareceria como algo não subsumido.

Em Descartes, o método condizia com um processo de investigação anterior e praticamente independente do modo de exposição, como se pode ler em seu *Discurso do Método* ou nas *Regras para a direção do Espírito*. Stephen Gaukroger⁵ afirma que o raciocínio dedutivo, que seria nada menos do que o núcleo das *Regulae*, é algo escorregadio, em Descartes. Sua função oscila entre a elaboração de explicações, o processo indutivo que leva à justificação de um argumento ou a simples descrição de uma tese. Todo caso, sempre que a dedução ou o raciocínio dedutivo aparece na filosofia cartesiana instala-se uma dicotomia entre experiência e o processo de elaboração do conhecimento. Ela deveria servir para qualquer objeto que se preste a ser distinguido e clarificado e, assim, tornar-se-ia um instrumento que permite o emprego adequado do raciocínio, mas não um modelo de investigação do objeto. Contudo, vale lembrar que, para Descartes, a verdade, segundo o modelo da geometria e da aritmética que tanto o impressionavam, decorre necessariamente do emprego acertado do raciocínio dedutivo, e qualquer verdade adquirida através da experiência é possível apenas acidentalmente, não como regra.

Não faz parte dos objetivos deste artigo perscrutar todo o arcabouço de leituras sobre a influência do pensamento cartesiano na ciência e na cultura ocidental, mas apenas um ponto em particular muitas vezes imperceptivelmente presente no pensamento contemporâneo. O nó que amarra, mesmo a contragosto, matizes do ideal de método, em Descartes, ao que há de mais atual – e mesmo sem qualquer filiação às tradições idealista e racionalista – em termos de teoria é a necessidade de fundamentação que antecede à pesquisa, seja ela científica, literária ou filosófica. Ela pode ser reconhecida especialmente – se pensarmos na teoria

⁵ GAUKROGER, Stephen. *Descartes uma bibliografia intelectual*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

literária, por exemplo – no discurso de Culler⁶ a favor de que a teoria seja pensada como uma espécie de conjunto de textos fundamentais à interpretação da cultura, ou na perspectiva de Eagleton⁷, segundo a qual o método seria uma espécie de estratégia da teoria, de forma que todo texto sobre alguma obra literária passa a ter fundamentalmente a função estratégica como nota dominante, como fundamento.

Em Adorno, no entanto, os procedimentos metodológicos não se separam do processo de exposição do pensamento. Rompe-se assim com a separação hierárquica entre *método* propriamente dito, como investigação rigorosa da verdade, e a *exposição* do conhecimento consolidado pelo procedimento metodológico. Porém em grande parte isso não se deve a qualquer empenho, por parte de Adorno, no sentido de crítica à teoria literária, como sabemos. Ele escreveu uma *Teoria Estética*, que indubitavelmente abarca obras literárias, mas nenhuma *Teoria literária*. Seu modo de tratar a arte em geral e a literatura em particular, especialmente se nos ativermos à importância que Adorno dava ao hermetismo das obras, o aproximam – ironicamente talvez – de um Descartes quanto à necessidade de proceder metodicamente e, mais ainda, quanto à repensar os aspectos epistemológicos do procedimento interpretativo. Não obstante, o que os opõe diametralmente é justamente tudo aquilo que Descartes considerava metodologicamente supérfluo. O feitiço amador dos ensaios de *Notas de Literatura*, ao qual nos referimos anteriormente, não se confunde com o amadorismo de quem sustenta sua interpretação apenas na agudeza de sua erudição; ao contrário, ele associa contundentemente aspectos profundamente amparados em sua experiência pessoal a conceitos literários que parecem solicitar precisamente definições que a experiência singular não fornece. É o que ocorre com o conceito de poesia lírica na “Palestra sobre lírica e sociedade”, por exemplo. Assim, segundo Shierry Nicholzen em seu livro *Exact imagination, late work: on Adorno's Aesthetics*,

Assim como Adorno rejeitou enfaticamente a ideia de que a arte e a “Wissenschaft”, ou a ciência e erudição, poderiam ser ou tornarem-se idênticos, ele também rejeita enfaticamente a noção de que a palavra e a imagem formariam uma identidade. Então, assim como ele rejeitou uma divisão rígida entre a arte e a ciência, postulando a experiência individual como fator de mediação, ele abandona a distinção rígida entre a lógica e retórica. O fator de mediação, neste caso, é uma

⁶ CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

⁷ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

reformulação da função comunicativa da retórica no ensaio (NICHOLSEN, 1999 p. 108).

Em outras palavras, Adorno abdica da separação rígida entre forma, configuração ou encadeamento de argumentos – a lógica do texto – e a sua forma de apresentação, a retórica. Com essa maneira de proceder ele provoca uma tensão que ao mesmo tempo não subsume nem dissocia exposição, conceito e objeto; mas – e este é também seu ponto fraco – cria um campo de força bastante estável e que, ao contrário da rigidez do método, desestabiliza-se quando deslocado de seu contexto. Daí, talvez aquela sensação de que, em Adorno os conceitos não são bem definidos a ponto de o leitor querer indagar “afinal o que o senhor quer dizer com isso”, apontada por Hullot-Kentor.

III

É comum a tentativa de classificar o ensaio como escrita fragmentária, provisória e relativa (CARRIJO, 2007) ou, apologeticamente, ressaltar suas qualidades investigativas, reflexivas e expressivas (DUARTE, 1997). Por sua vez, a amplitude das áreas do conhecimento que, ao menos de vez em quando, fazem uso de ensaios como meio de expressão, torna difícil qualquer definição mais precisa acerca do gênero (GUERINI, 2000, p.19). E essa mesma amplitude, desde que não seja tomada como justificativa para a falta de rigor, é, em tempos de interdisciplinaridade, sempre admitida como sintoma de virtude o ensaio, na área de Letras é subterfúgio para o qualquer coisa. O que se estabelece, contudo, é um verdadeiro dilema: tendo em vista a interdisciplinaridade, o ensaio não pode fixar-se, *a priori*, na metodologia determinada por alguma área mais específica; mas, caso almeje possuir relevância acadêmica, o ensaio não pode abrir mão do rigor, e seu procedimento ainda precisa ter algo de metódico. O caminho seria, portanto, “a busca de uma forma de expressão rigorosa, que não ignora a lógica discursiva, mas busca superá-la astuciosamente” (SOARES, 2011, p.02). O ensaio tem de possuir qualidades que sustentem a coerência de uma forma de exposição que pode abrir mão de enquadrar seu objeto num esquema conceitual pré-definido, mas também não pode simplesmente apelar para a intuição. Tais qualidades seriam uma espécie de corretivo à divisão do trabalho científico, pois no ensaio o modo de exposição e o conteúdo exposto são inseparáveis. Seu funcionamento não se dá a partir da lógica do recorte, da segmentação do objeto, tal como ocorre comumente nos artigos científicos, ao mesmo

tempo em que almeja demonstrar e sustentar suas teses. Assim, “a rejeição do sistema caminha junto com a conservação desse seu impulso ou, na terminologia de Adorno, com a manutenção da ‘sistematicidade’” (MUSSE, 2003). O “impulso” ao qual Ricardo Musse se refere é o mesmo que impulsionou a ciência ao patamar atual, consistindo na demonstração metodológica dos procedimentos que sustentam suas teses. A diferença está, sobretudo, na cisão entre método e objeto, que é rejeitada pelo ensaio.

Na tentativa de tornar a produção do conhecimento mais interdisciplinar e menos segmentada, o ensaio corre o risco de cair em outro extremo, o da falta de sentido. Assim, o ensaio necessita fornecer uma resposta à crítica que o cientificismo lhe dirige ao designá-lo como lugar de divagação e indeterminação: ele tem de ser mais do que um “rótulo” para produções que extrapolam algum campo de conhecimento, ou uma “embalagem” polivalente, onde teses requeitadas vão sendo atualizadas. A credibilidade do ensaio é prejudicada por uma falta de rigor que resulta de concepções demasiadamente frouxas acerca de sua forma. Saindo dessa armadilha, temos de pensar nas condições que possibilitam o ensaio. Sua disseminação cresceu em conformidade com o ideal de interdisciplinaridade, muito em voga atualmente, mas as tentativas de definir o escopo do texto ensaístico são frágeis, como indica Soares (2011, p.03), referindo-se à falta de rigor que assombra a escrita ensaística. Criou-se uma nova configuração para um antigo problema, o da falta de rigor no tratamento do ensaio – mesmo por parte de quem produz ensaios –, que o empurra novamente, ainda que de outra direção, à condição de “produto bastardo” (ADORNO, 2003a, p.15).

Não obstante, escritores que ousaram tentar algo novo o fizeram na forma do ensaio: Rousseau escreveu seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, e Hume, sua *Investigação sobre o entendimento humano*, para citar apenas duas obras decisivas no âmbito da filosofia. No Brasil, literatos e sociólogos têm escrito excelentes ensaios: Raimundo Faoro, Darcy Ribeiro e Antônio Candido estão entre os mais conhecidos praticantes desta forma. O gênero ensaístico desenvolve-se sob uma interação mais ampla entre sujeito e objeto, entre a percepção, a sistematização e a reflexão sobre este processo como um todo. Bons ensaios precisam ser rigorosamente críticos, pois “em relação ao procedimento científico e sua fundamentação filosófica enquanto método, o ensaio, de acordo com sua ideia, tira todas as consequências da crítica ao sistema.” (ADORNO, 2003a, p.24). Foi por isso que “os empiristas ingleses, assim como Leibniz, chamaram seus escritos de ensaios, porque a violência da realidade recém-

explorada, contra a qual embatiam seu pensamento, os impingia sempre à ousadia do intento.” (ADORNO, 2003a, p. 11). Todavia, o ensaio não é inovador por causa de um simples afã pela novidade, por uma inventividade que ao mesmo tempo fomenta a obsolescência. Ao contrário, a novidade prometida pelo ensaio tem a ver com sua capacidade de repensar o que já foi feito. Nesse sentido, Lukács via o ensaio como uma reflexão nova sobre algum tema já abordado, e também Adorno atribui ao ensaio a capacidade – análoga ao comportamento de uma criança – de “se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 2003a, p.16). A novidade, para o ensaio, não surge apenas para atender a uma demanda: sua origem está no gesto que alça um instante a mais de reflexão onde tudo já está (aparentemente) definido, esclarecido e encerrado. Justamente esse gesto – de rever teorias consolidadas pela prática acadêmica – pode render ao ensaio as alcunhas do relativismo e da falta de rigor. Tal alcunha ainda é reforçada por reflexões que defendem o caráter subjetivista do ensaio: assim, “estribado no subjetivismo estetizante, cuja verdade última assenta-se sobre a individualidade do sujeito que escreve, o ensaio enclausura-se em si mesmo, imunizando-se, desse modo, ao debate e à crítica” (SOARES, 2011, p.09). O fato de não partir de fórmulas prontas não deve induzir o ensaio ao abandono de suas pretensões epistemológicas: elas são alçadas na experiência, enquanto processo inseparável da própria compreensão, não apenas como *medium* de análise.

Em seu *Marxismo e forma*, a respeito do modo como Adorno trabalha com os temas de seus ensaios, Jameson dirá que:

Eles implicam em autoconsciência dialética, um súbito distanciamento que permite que os elementos mais familiares da experiência de leitura sejam vistos de novo com estranhamento, como se fosse pela primeira vez, tornando visível a inesperada articulação da obra em categorias determinadas ou em partes. (1985, p.46).

De maneira semelhante poderíamos afirmar o contrário, que a proximidade com que o ensaio se deixa envolver por seus objetos, quase como que se abandonando a eles, também causa estranhamento, porém não à experiência de leitura, mas a conceitos com os quais estamos muito familiarizados. Mas é claro que uma perspectiva não precisa excluir a outra, uma vez que no ensaio os conceitos movimentam-se, aproximam-se e se distanciam do objeto, até formarem um *ensemble*, algo como uma figura, ou, para reabilitar um termo kantiano, uma espécie de esquema. A metáfora do estrangeiro, utilizada por Adorno no início do oitavo parágrafo de “O ensaio como forma”, é nesse sentido bastante elucidativa:

O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que em terra estrangeira é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com uma lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso. (ADORNO, 2003a, p.30)

É possível compreender as perspectivas da aproximação e do distanciamento do ensaio em relação aos seus objetos a partir desta metáfora: considerando a objetividade mais do que uma regra aprendida na escola, ela poderia estar para a teoria assim como a busca do sentido está para o visitante da terra estrangeira. A objetividade – essa busca incessante sobre a qual se mantém, na tradição filosófica, a *epistemologia* – não seria mais do que a tentativa de captar, através do conceito, aquilo que nunca se enquadra inteiramente nele, isto é, tudo o que escapa ao conceito por causa das alterações de sentido que o contexto promove. Sob a perspectiva epistemológica, a objetividade se vê – pelo menos desde o momento em que a filosofia necessitou de um fundamento imutável para as suas proposições – na iminência de acolher no conceito somente aquilo que a definição é capaz de suportar. As *Nuancen* tem sido, desde sempre, *persona non grata* para o aparelho epistemológico. O impasse do “ensaio como forma” é o mesmo de seu autor: ele não quer abrir mão do conceito, pois a intuição pura é incomunicável; mas vê na falta de consideração para com as *Nuancen* um gesto de violência praticado pelo conceito, que é ao mesmo tempo esclarecedor e opressivo.

Ao enveredar por este caminho, nossa leitura poderia ser acusada de enredar-se totalmente no terreno da filosofia, tendo reservado para a literatura não mais do que o lugar de um pretexto para a crítica à epistemologia. Não é este o caso. A julgar, em primeiro lugar, pelo caráter imanente dos ensaios de Adorno; em segundo, pela exigência de que “conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas.” (ADORNO, 2003b, p.67); e, em terceiro, pela afirmação de que “nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legitima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais.” (ADORNO, 2003b, p.68). A literatura não se resume a pretexto, mas se torna também uma finalidade. Isto é, ela é o lugar de uma experiência impossível à epistemologia: a experiência singular e universal ao mesmo tempo. Como arte da palavra, ela desafia as *regulae ad directionem*

ingenii que, segundo a tradição cartesiana, circunscrevem o âmbito de competência da objetividade.

A figura do *homme de lettres* aparece, no “Ensaio como forma” – e Proust é a referência, neste caso – como exemplo de coerência da experiência particular, singular e insubstituível, cujo ápice se dá na construção artística de sua obra, aparece como exemplo de que é possível alguma forma de conhecimento simultaneamente demonstrável, mas não universal. Porém, observa Adorno, “o parâmetro da objetividade destes conhecimentos não é a verificação de teses já comprovadas por sucessivos testes, mas a experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão” (ADORNO, 2003a, p. 23). Por mais que, evidentemente, o reconhecimento da experiência humana individual seja um enfrentamento às regras da ciência, há no apreço a sua irredutibilidade ao universal também uma força que Adorno pretende lançar contra Heidegger e o existencialismo. A metáfora do estrangeiro é um destes momentos em que as manifestações contra o cientificismo se mesclam com a reprovação à fenomenologia. A repetição da palavra *Kontext*⁸ ressalta a concreção histórica, ainda que não a defina, como mediação entre a individualidade de cada caso e as alterações de sentido que ultrapassam o contexto particular. Assim, o particular e o geral se cruzam no contexto, mas se perguntarmos pelo contexto, isto é, se tivermos de defini-lo, não conseguiremos encontrar na obra de Adorno uma resposta. Não há nenhuma esfera primordial que subsista à mediação. Para este, o tempo é indissociável da história, isto é, das transformações sociais, materiais e econômicas, e mesmo o instante “imediató” é histórico: “O contemporâneo não seria o ‘agora’ intemporal, mas sim o ‘agora’ saturado com a força do ontem, que não precisaria, portanto, ser idolatrado” (ADORNO, 2003c, p. 92). A experiência, mesmo a experiência mais particular – e o *homme de lettres* sabe disso – é uma construção.

Nesse sentido, o sexto parágrafo de “O ensaio como forma” é muito significativo, pois nele Adorno aborda a questão da definição, um dos pontos mais controversos da epistemologia. Há, no mínimo desde os escritos de Hegel e de Nietzsche, uma tradição de crítica à definição que, segundo Adorno, “voltando[-se] contra os resíduos escolásticos no pensamento moderno, substitui as definições verbais pelas concepções dos conceitos a partir do processo em que são gerados” (ADORNO, 2003a, p.28). E, se sempre que tomamos algum conceito, este já nos vem carregado de significados, pressupor que tenhamos de trabalhar

⁸ “(...) die meist zu eng sind gegenüber dem Wechsel je nach dem Kontext, und zu vag gegenüber den unverwechselbaren Nuancen, die der Kontext in jedem einzelnen Fall stiftet.” (ADORNO, 1978, p.29)

dentro de uma definição conceitual, ou que tenhamos de forjá-la, consiste, no limite, em satisfazer a uma exigência da ciência enquanto instituição: “A ciência necessita da concepção do conceito como uma *tabula rasa* para consolidar sua pretensão de autoridade, para mostrar-se como o único poder capaz de sentar-se à mesa” (ADORNO, 2003a, p.29). Não fosse a demanda da ciência, geralmente respaldada pelo senso comum, absolvida como dádiva e incentivada pelo capitalismo, o patamar da teoria seria outro. Embora a crítica ao poderio da ciência não seja uma exclusividade do ensaio – e muito menos da filosofia de Adorno –, a ênfase na crítica ao cientificismo feita aqui é necessária para que possamos entender onde literatura e crítica da epistemologia se encontram. A crítica à definição e o reconhecimento de que esta não é capaz de dar sentido aos conceitos, por conta de estes já possuírem suas significações na linguagem, que exige a movimentação dos conceitos, é feita por Adorno:

O ensaio parte dessas significações e por ser ele próprio linguagem, leva-as adiante; ele gostaria de auxiliar o relacionamento da linguagem com os conceitos, acolhendo os na reflexão tal como já se encontram inconscientemente denominados na linguagem. (ADORNO, 2003a, p.29)

Não é por acaso que o sétimo parágrafo de “O ensaio como forma”, que trata de conceitos, termine afirmando justamente o que serve de mote a este artigo: que o ensaio deve “por assim dizer, proceder metodicamente sem método.”

Como vimos anteriormente, no mínimo a partir de Descartes o termo “método” tem funcionado de forma a remeter aos procedimentos necessários para a produção de conhecimentos seguros, verificáveis e, portanto, verdadeiros. Enquanto disciplina acadêmica, metodologia designa a aplicação de métodos para a elaboração e o desenvolvimento de trabalhos de pesquisa – isto é, nada há de mais técnico do que ela. Não obstante, para além da aplicabilidade, o critério utilizado para avaliar e validar qualquer método constitui um objeto de constantes debates metodológicos. Se para o “cientista de laboratório”, de um lado, o problema metodológico pode ser restrito à aplicabilidade, de outro, para o teórico da ciência, questões metodológicas remetem ao fundamento do método, ao suporte que permite demonstrar *como e porque* determinado procedimento deve levar a conclusões verdadeiras. Neste caso, o método engloba toda questão referente à possibilidade de fundamentar procedimentos. Contudo, a maneira de proceder do ensaio, na perspectiva adorniana, parece

questionar justamente a possibilidade do *fundamento*, mas sem que isso implique em abandonar a preocupação com sustentar sua maneira de proceder.

Cabe para “O ensaio como forma” o que Valéry observava a respeito de seu próprio ensaio sobre Degas:

Assim como um leitor meio distraído rabisca nas margens de uma obra e produz, ao sabor da ausência ou do lápis, pequenos seres ou vagas ramagens, ladeando as massas legíveis, farei o mesmo, segundo o capricho da mente, em torno desses poucos estudos de Edgar Degas. (VALÉRY, apud. ADORNO, 2003, p.153d).

O tipo de anotação sugerida por Valéry contém muito de sutileza: pode tanto consistir em observações aparentemente descompromissadas, mas que paulatinamente adentram seu objeto, quanto representar o desprendimento de quem tem de se perder na obra para encontrar o que quer. O ensaio perde-se na obra para extrair o conteúdo de verdade desta, e não há como fazer com que as obras falem se não houver uma participação em suas fantasias, isto é, se não se perder em sua aparência estética; por outro lado, não há como extrair qualquer conteúdo de verdade sem algum tipo de formulação conceitual. Para Adorno, o modelo de análise empreendido por Valéry em seu estudo sobre Degas⁹ “se alimenta de um incansável anseio de objetivação e, nos termos de Cézanne, ‘realização’, que não tolera nada de obscuro, não clarificado, não resolvido; um parâmetro para o qual a transparência exterior torna-se o parâmetro do êxito interior.” (ADORNO, 2003d, p.154). Embora haja muito que dizer sobre a influência de Valéry, por o mais importante é ressaltar apenas o *modus operandi* atribuído a Valéry por Adorno na passagem supracitada reverte-se no próprio modo de proceder de seus ensaios. Isto fica evidente por meio de sua insistência na ideia de que a interpretação deve romper com a aparência estética da obra, pois, se o ensaio não é uma forma artística, mas um procedimento de interpretação que não pode ser reduzido a nenhum método, então adquire sustentação justamente no ato de romper o que torna cada obra singular, sua aparência estética. No próprio ensaio como forma, Adorno explicita tanto o que seria a aparência estética quanto às razões da dificuldade, mas também necessidade, de rompê-la conceitualmente no ensaio. A questão que o norteia é: “como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à

⁹ VALÉRY, Paul. *Degas, dança e desenho*. Trad. Celia Euvaldo e Christina Murachco. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?” (ADORNO, 2003a, p.18). A pergunta dirigida ao positivismo volta-se também contra a pretensão de transformar a interpretação em uma armação que, na medida em que envolve o objeto, o mantém incólume e, portanto, não vai além daquilo que se poderia depreender de sua aparência.

Em um texto intitulado “De volta a Adorno na interpretação da Cultura”, Fabio Akcelrud Durão destaca o modo como, em “O ensaio como forma”, conteúdo e forma se mesclam na progressão argumentativa por uma espécie de oposição não excludente. Contundentemente, ele assim descreve o que chama de “justaposição pela negação” (DURÃO, 2011, p.09):

[...] a questão do relacionamento entre ensaio e ciência (parágrafos 3 e 4), método (5 e 6) e conceitualidade (7 e 8). A segunda parte do ensaio como forma contrasta esta forma de escrita com as quatro regras estabelecidas pelo *Discurso do Método* de Descartes (parágrafos 9, 10 e 11), retornando então a questões de exposição (12), dialética (13), retórica (14), e finalizando com considerações sobre o anacronismo do ensaio, algo que se poderia igualmente dizer de Adorno (DURÃO, 2011, p.09).

Note-se que, na descrição de Durão, o método aparece como motivo de pelo menos cinco dos quinze parágrafos de “O ensaio como forma”. Além destes, ele não deixa de estar diretamente relacionado a temas como a dialética e a conceitualidade. No sétimo parágrafo, que trata desta última, Adorno defende o caráter anti-sistemático do ensaio referindo-se ao modo de proceder que toma os conceitos como algo concretizado pela linguagem, não como parte de um todo maior (idealismo), ou como *tabula rasa* (empirismo). Simultaneamente estranho ao idealismo e realismo, é precisamente o paradoxo que aparece na “Palestra sobre lírica e sociedade”, e que permite a interpretação social de poesia lírica – a saber, que “a própria linguagem é algo duplo” (ADORNO, 2003b, p.74). Ela pode, como nas construções dos poemas, moldar-se aos impulsos mais subjetivos sem perder sua função mais universal, quer dizer, sem deixar de ser o meio de expressão de conceitos. Respeitando esta situação paradoxal da linguagem, o ensaio admite as categorias como produtos da cultura e, ao mesmo tempo em que tem de se expressar através destas e que visa a singularidade do conteúdo, não pode tomá-las como fundamento ou mesmo ter a finalidade de defini-las: “O que ilumina seus conceitos é um *terminus ad quem*, que permanece oculto ao próprio ensaio, e não um evidente *terminus a quo*.” (ADORNO, 2003a, p.31). Adorno considera esta uma intenção utópica do método, e podemos entendê-lo na medida em que nele percebemos a intenção de interpretar

seu objeto – vale lembrar, algo já configurado pela cultura – sem, no entanto, subsumi-lo conceitualmente.

Para Adorno, por outro lado, também “cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças.” (ADORNO, 2003a, p.31). Encerra-se, assim, o oitavo parágrafo e inicia-se a segunda parte, com a afirmação de que “O ensaio desafia gentilmente os ideais da *clara et distincta perceptio* e da certeza livre de dúvida.” A questão do método volta então para o primeiro plano: o que provoca o ensaio a desafiar o método, e na verdade também seus próprios procedimentos, é a resistência de seus objetos à interpretação, uma vez que eles mesmos, como vimos, constituem um campo de força. Enquanto o método cartesiano põe-se como um conjunto de regras capaz de conduzir o pensamento na tarefa de destrinchar o objeto e reordená-lo de modo mais claro, o ensaio orienta-se pela reciprocidade entre o campo de suas próprias construções e o todo do objeto. Assim, é por respeitar a integralidade do objeto, em vez de tomá-lo como um todo divisível em elementos mais ou menos primários, que o ensaio opõe-se à cesura entre as partes e o todo, algo evidente à primeira regra do método. O *hic et nunc* do objeto não é dissociado de seus momentos, pois não há como pensar o todo sem pensar nos momentos que o constituem, mas dizer que o todo é constituído de momentos não é o mesmo que afirmar que o todo é divisível em partes. No ensaio, o todo e os momentos individuais se comunicam dialeticamente, isto é, a interpretação da parte necessita do todo e a compreensão do todo requer o detalhe.

À guisa de conclusão, há ainda algo a ser dito sobre a relação entre *ordo idearum* e *ordo rerum*, isto é, entre a realidade factual e a construção conceitual. Segundo Adorno:

A falácia de que a *ordo idearum* seria a *ordo rerum* é fundada na insinuação de que algo mediado seja não mediado. Assim como é difícil pensar o meramente factual sem o conceito, porque pensá-lo significa já concebê-lo, tampouco é possível pensar o mais puro dos conceitos sem alguma referência à facticidade (ADORNO, 2009, p. 25).

Parece-nos que assim se deveria entender a questão da mediação radical que perpassa a filosofia adorniana: ela representa a impossibilidade de qualquer tipo de pureza, seja ela factual ou conceitual. Mas a tentativa pensar sem hipostasias, seja da *ordo rerum* ou da *ordo idearum*, corre sempre o risco de tornar-se uma espécie de trabalho de Sísifo, isto é, de tornar-se aporético em um movimento de conceitos *ad infinitum*. Como um ponto de fuga, a

verdade está para o ensaio como a esperança para as obras de arte: ela é apenas uma promessa, algo que ele poderá alcançar se conseguir fazer com que ela apareça como aquilo que resiste a aporia do pensamento.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

_____. “O ensaio como forma.” In: **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003a, p.15-45.

_____. “Palestra sobre lírica e sociedade.” In: **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003b, p.65-89.

_____. “Em memória de Eichendorff.” In: **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003c, p.91-125.

_____. “O artista como representante.” In: **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003d, p.151-164.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. “O ensaio literário – órfão de dois pais vivos: Lya Luft nas águas de um (anti)gênero.” *Linguagem: Estudos – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, E-compós*, Brasília, v.14, n.1, jan./abr. 2011.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Trad. Maria E. Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

DUARTE, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DURÃO, Fabio A. **Modernismo e coerência: Quatro capítulos de uma estética negativa**. São Paulo: Nankin, 2012.

_____. “De volta a Adorno na interpretação da cultura”. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n.7, dez 2011.

GAUKROGER, Stephen. **Descartes uma bibliografia intelectual**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

GUERINI, Andréia. “A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência”. *Anuário de Literatura*, nº08, p.11-27, 2000.

HULLOT-KENTOR, Robert. “El sentido exacto en el que ya no existe la indústria cultural.” **Constelaciones- Revista de Teoria Crítica**. Dezembro de 2011. Pp. 03-23. http://www.constelaciones-rtc.net/03/03_02.pdf Acessado em: 28/05/2014.

MUSSE, Ricardo. “Verdade e história”. 2003. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/print/1686.htm>>. Acesso em: 29 out. 2009.

NICHOLSEN, Shierry W. **Exact imagination; late work**. Cambridge: MIT Press, 1999.

SOARES, Silnei Scharten. “O ensaio como Adorno”. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.14, n.1, jan./abr. 2011.

Recebido em
Aceito em