

NOTAS SOBRE O ENSAIO EM THEODOR W. ADORNO

Alexandre Mariotto BOTTON¹

Resumo

A maioria dos textos que compõem a coletânea intitulada *Notas de Literatura*, do filósofo alemão Theodor W. Adorno faz parte de uma produção que extrapola os âmbitos acadêmicos. Nela figuram palestras radiofônicas e vários textos anteriormente publicados em revistas. Contudo, “O ensaio como forma” foi escrito especialmente para o primeiro volume de *Notas de Literatura* e é, por assim dizer, um de seus mais afamados ensaios. Ao que pese a defesa da forma ensaística como expressão de um modelo teórico especialmente envolvido com o objeto a ponto de destacar as singularidades deste, o ensaio é pensado como produção teórica: talvez a que mais se aproxime da singularidade da produção literária, sem confundir-se com ela. Destaca-se, assim no texto que segue, o caráter eminentemente conceitual do ensaio – o qual não se fecha sob um método pré-estabelecido nem abandona o proceder metodológico – e sua tentativa de falar sobre aquilo que, segundo Wittgenstein, se deveria calar.

Palavras-chave: Ensaio; Literatura; Teoria crítica.

Abstract

Most of the texts that are part of the collection entitled *Notes of Literature*, by the German philosopher Theodor W. Adorno is part of a production that goes beyond the academic environments. There are some broadcasting lectures and several texts previously published in magazines. However, "The essay as form" was especially written for the first volume of *Notes of Literature* and it is, so to speak, one of its most famous essays. In spite of the defense of the essay writing form as an expression of a theoretical model especially involved with the object to the point of highlighting the uniqueness of this literary production, the essay is thought as a theoretical production: perhaps the one that comes closer to the singularity of the literary production, without being confused with it. It stands out, in the text that follows, the eminent conceptual nature of the essay - which is not closed under a pre-established method nor even abandon the methodology procedures - and its attempt to say something which, according to Wittgenstein, should not be said.

Keywords: Essay, Literature, Critical theory.

Por se tratar de uma coletânea de textos recolhidos e produzidos ao longo de décadas, a tendência mais óbvia é ler *Notas de literatura* como um conjunto de ensaios ímpares, que funcionam como apontamentos dirigidos a obras ou temas de literatura; o que de fato eles são. Noutra possibilidade, aparentemente enobrecedora – mas talvez forçada – o temo “notas” pode lembrar notas musicais; especialmente se notarmos que seu autor escreveu sobre música e teoria musical e que o título inicialmente proposto era *Worte ohne Lieder*², segundo Flavio Kothe, uma variação

¹ Professor do Departamento de Letras de UNEMAT, campus de Tangará da Serra, MT; doutorando em Teoria e História Literária na UNICAMP e bolsista do CNPq. Email: alexbotton@gmail.com

² Palavras sem canção.

de “canções sem palavras, de Mendelssohn” (KOTHE, 1978, p.156). No entanto, parece mais evidente o termo “*noten*” trate mesmo de anotações, de um conjunto de explicações que giram em torno do grande tema da literatura, mas por um viés mais singular: pela leitura e observação de obras e temas, na contramão de qualquer corrente que pudesse exigir uma definição de literatura como ponto de partida. Para tanto corrobora também a ambiguidade do termo “*zu*” traduzido tanto nas edições brasileiras por “de” e na edição espanhola por “sobre”. Talvez fosse melhor traduzi-lo como “para”, isto é, como “notas para”- dirigidas à - literatura e ao seu estudo. Neste caso as “notas” seriam ao mesmo tempo observações, anotações e também, simultaneamente, interpretações que se dirigem à literatura.

A maioria dos ensaios que compõem *Notas de literatura* já havia sido publicada esparsamente em revistas ou pronunciados em forma de conferência radiofônica; mas seu texto de abertura, “O ensaio como forma”, era ainda inédito. Talvez seja possível pensá-lo como uma espécie de prólogo, uma síntese do método que perpassa os demais textos; não fosse a ideia de síntese incabível para um pensamento que, em seu método, quer abarcar ao mesmo tempo a singularidade do objeto. Todavia, a leitura que segue pretende seguir a hipótese que há nos escritos de Adorno certa “qualidade ensaística” que, enquanto forma, é a expressão de uma leitura imanente que se propõe a proceder metodologicamente na abordagem do objeto, mas sem coagular-se em “método autocrático”.

Antes de entrar nos meandros do ensaio, convém ressaltar que a situação de mal-estar causada pela dificuldade em designar um lugar seguro para o ensaio, entre as produções teóricas e/ou literárias, já não é mais tão evidente como o era em 1958. Sua aceitabilidade nos meios acadêmicos é notória. Porém, se procurarmos por trabalhos que abordem metodologicamente o ensaio, sobretudo na tentativa de pensar qual é afinal sua particularidade em relação às demais produções acadêmicas, facilmente nos depararemos com posições distintas: por um lado, a ausência³ de abordagens que tratem do gênero ensaio; por outro lado, a impressão de que não há mais nada o que dizer sobre o ensaio, seu lugar “evidente” seria o intermezzo⁴ entre o literário e o estritamente teórico. A situação confortável de hoje demanda que se reitere, ante qualquer definição, que: “O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito” (ADORNO, 2009, p. 16). Sendo assim, não se esquadrinhará qualquer classificação acerca do ensaio, procurar-se-á antes compreender as condições de possibilidade do ensaio enquanto produção teórica.

³ Andréia Gerini, em seu artigo “A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência”, investigou grande parte da literatura a respeito de gêneros literários e constatou a ausência de referências ao ensaio quanto gênero, não obstante o reconhecimento do valor de obras ensaísticas, como os *ensaios* de Montaigne, por exemplo. Cf. GUERINI, 2000

⁴ A defesa do emprego da subjetividade do autor na composição do ensaio, bem como sua aproximação da narrativa, acabam por situar o ensaio em uma posição confortável, porém facilmente circunscrita ao âmbito da literatura. Essa concepção acaba por negar ao ensaio o direito à objetividade, no fundo almejada pelo ensaísta. Cf. SANSEVERINO, 2004.

Não obstante a contribuição que a dúvida cartesiana possa ter legado à tradição filosófica, é um fato que para Descartes a finalidade da dúvida era apenas produzir uma base mais sólida para a ciência. Em suas *Meditações Metafísicas*, Descartes introduziu a dúvida como critério para a investigação das condições de possibilidade do conhecimento; com ela pretendia encontrar um filtro seguro que barrasse as *falsas opiniões* de seus professores escolásticos; talvez não tenha percebido que, apesar do ímpeto aparentemente revolucionário, carregava consigo o elemento reformador do antigo sistema. Desde o momento – no segundo parágrafo das *Meditações* – no qual afirma que “a ruína dos alicerces carrega necessariamente consigo todo o resto do edifício” (DESCARTES, 1979, p.85) ele deixa claro o limite de sua dúvida: a fixação de uma verdade primeira, neutra e imune à mera opinião. Esta verdade, traduzida no critério da clareza e distinção, tornou-se o alicerce incorruptível para as *regulae* que deveriam orientar tanto o entendimento comum quanto o método científico.

O ensaio deveria, segundo Adorno, “ser interpretado como um protesto contra as quatro regras estabelecidas pelo *Discours de la méthode* de Descartes” (ADORNO, 2003, p. 31). Sem exagero, poderíamos estender o mesmo protesto a toda forma de pensamento que, talvez com mais refinamento que a filosofia cartesiana, tende a *hipostasiação* do método. Noutro ensaio, intitulado “Observações sobre o pensamento filosófico”, Adorno insistirá em afirmar que o pensamento que não se coagula em método autocrático, e ao mesmo tempo quer garantir a objetividade do pensado, deverá concentrar-se no objeto; pois “enquanto ele visa à sua coisa e somente a ela, descobre nessa coisa o que ultrapassa o previamente pensado e, com isso, rompe o círculo estabelecido da coisa” (ADORNO, 1995, p. 20). Nesse escopo o pensamento – como apenas ensejou a dúvida cartesiana – seria um processo de experiência no qual a verdade aparece como “constelação em devir” (ADORNO, 2003, p. 21), isto é, como resultado da reação entre o ato de pensar e seu outro: o objeto que lhe impõe resistência. Na constelação conceitual, conceito e objeto não aceitam qualquer tipo de pressuposto; ou seja, não se pode admitir a primazia das formas lógicas sob a qual deveriam se enquadrar os objetos do conhecimento, nem tampouco é possível pressupor qualquer forma de inteligibilidade que pudesse abrir mão de conceitos. Sob tal perspectiva o ensaio se dispõe claramente no contíguo das produções teóricas, não obstante, por não enquadrar-se nos pressupostos metodológicos, sua proximidade com a autonomia própria da arte. Enquanto produção teórica, o ensaio merece ser examinado em seu caráter epistemológico, justamente naquilo que desafia a cientificidade e o aproxima das produções artísticas sem confundi-lo com elas.

Pensar o ensaio como teoria nos põe diante de duas observações conflitantes: a) o trabalho conceitual é a base de toda construção teórica; b) o uso abusivo do conceito, o imperativo de que o empírico deve ser subsumido à identidade no conceito, é falso. Se essas observações exigem a manutenção da dicotomia entre sujeito e objeto – pela qual certamente não faltaram críticas – Adorno a interpreta a contrapelo da tradição, como se pode ler em “Observações sobre o pensamento filosófico”.

No plano que, para Kant, era o transcendental, passividade e atividade não vêm a ser de jeito nenhum separadas entre si de modo administrativo, como se poderia pensar a partir da arquitetura exterior da obra (ADORNO, 1995, p. 17).

Ao negar a *separação administrativa* entre atividade e passividade, ele se recusa a fixar a primazia do momento formal sobre o conteúdo e, assim, rompe com a ideia de que a verdade está na adequação do particular ao universal, em termos mais kantianos, na subsunção do pensado ao pensar. Adorno se infiltra nos resultados da *Crítica da razão pura*, mormente no que implica a espontaneidade e independência do sujeito transcendental e, assumindo-os, expõe o que neles esteve pressuposto:

Nenhuma objetividade do pensar enquanto ato seria possível de modo algum, se o pensamento não estivesse de algum modo ligado, segundo sua própria configuração ao que não é em si mesmo o pensar: ali é onde se deve buscar o que se deveria decifrar no pensar. (ADORNO, 1995, p. 17).

A mesma forma, a contrapelo, de interpretar a epistemologia kantiana Adorno usa para ler a tradição: ele faz com ela um contrato no qual assume seus princípios básicos para levá-los um pouco além do que previa a arquitetônica do sistema. Essa forma de pensar é, segundo o que se pretende sustentar aqui, a base do que antes foi denominado como “qualidade ensaística” de Adorno. Essa qualidade se torna latente, por exemplo, no uso da adversativa “mas” (*aber*), para concordar e ao mesmo tempo apontar para além do que está dito em determinado texto ou em uma obra literária. Assim, se não é possível a superação, no ensaio o pensamento rompe com o que é realmente problemático na dicotomia sujeito/objeto: a hipótese de um em relação ao outro. Daí a *Dialética Negativa* propor uma crítica dupla: ao idealismo, por renegar o “âmbito do não conceitual, do individual e do particular; aquilo que desde Platão foi alijado como precíval e insignificante e sobre o qual Hegel colocou a etiqueta de existência pueril” (ADORNO, 2009, p. 15) e ao empirismo, que “não pode arrastar pelos cabelos os *facta bruta* e apresentá-los como casos na anatomia ou como experimentos na física” (ADORNO, 2009, p. 18). A profundidade do ensaio, mas também o que o torna arriscado em relação ao convencional, é o fato dele seguir a senda do mediado sem nada fixar como *apriori* ou *originário*, nem mesmo a própria mediação.

Para se ter uma ideia de como isso é possível, é necessário prestar a atenção no desenrolar dos ensaios cujo tema é bem delimitado. Na “Palestra sobre lírica e sociedade”, por exemplo, após argumentar que não existe obra de arte desvinculada do *todo* de uma sociedade, Adorno afirma que a despeito dessa ligação umbilical “conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (ADORNO, 2003, p. 67). Isso porque ao passo que na ciência conceitos são como *tabula rasa*, sob a qual se amolda a realidade, no ensaio os conceitos devem ser constantemente movidos em direção ao objeto. Note-se que, não sendo possíveis como algo *a priori*, nem

tampouco como o *absoluto* hegeliano, para não abrir mão dos conceitos só resta uma alternativa: “Na verdade todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram” (ADORNO, 2003, p. 29). Essa abordagem garante que o pensamento possa mover os conceitos, uma vez que eles não têm sua concretude em si mesmo, mas através da linguagem – sob a qual o ensaio pode arriscar-se na tentativa de interpretar. Por outro lado a flexibilidade é também fechamento, pois “a consciência da não identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe a exposição um esforço sem limites” (ADORNO, 2003, p. 37). A *consciência da não identidade* é antes o resultado do intento interpretativo do ensaio: o reconhecimento de que o objeto é sempre um outro e, na medida em que a ele se o contrapõe, a constelação conceitual é o elemento formal que dá movimento ao ensaio. Assim se lê no ensaio “*Pressupuestos*”:

uno no comprende una obra de arte cuando la traduce a conceptos –si se hace eso, entonces se la entiende mal por anticipado – sino en quanto uno se sumerge en su movimiento inmanente; casi se podría decir que en quanto es de nuevo compuesta por el oído según su propia lógica peculiar, pintada por el ojo, renunciada por el sensorio lingüístico (ADORNO, 2009, p. 416).

O momento conceitual se faz presente no ensaio como tentativa de compreender o não conceitual a partir da *experiência* com os conceitos. Sua possibilidade, porém, é vedada quando a experiência é relegada a um momento transitório do processo de investigação. Para tanto, a experiência, segundo o ensaio “Em memória de Eichendorff”, “seria justamente a unidade entre tradição e anseio pelo desconhecido” (ADORNO, 2003, p. 91). Mas o ímpeto da experiência – o desejo de que os conceitos pudessem mover-se em direção ao objeto sem subsumi-lo – é muitas vezes confundida com um grau de subjetividade que o ensaio não possui. O que está em jogo, no final das contas, é a reação do ensaio frente ao caráter atemporal da *verdade como adequação*, que a experiência do ensaio relega a condição de seqüela.

É certo, porém, que a aspiração à verdade e o caráter de construção conceitual que acompanham as pretensões do ensaio o distanciam do modelo de construção mimética, característico da arte; mas, também das limitações de sua capacidade interpretativa. Assim, embora o ensaio se aproxime muito daquela que, segundo Lukács, poderia ser chamada de sua irmã; ao mesmo tempo ele se distancia da literatura “tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética” (ADORNO, 2003, p. 18). Por outro lado, o fato de operar conceitualmente não deve reduzir o ensaio aos limites do registro e da classificação, sob a pena de, noutro extremo, tornar-se heterônimo em relação aos conceitos de que não pode abrir mão. No prisma da *refração estética*, a relação com a realidade empírica é destacada sob a idéia de que o fechamento da obra é sedimentação e, conseqüentemente, a refração do todo social uma espécie de estrutura monadológica da obra. Daí a noção de “identidade consigo mesma” (ADORNO, 1988, p. 15), em oposição à identidade com o conceito, que torna a arte distinta da teoria. O mote para este empreendimento está

na relação entre forma e conteúdo, sob a perspectiva de que aspectos formais, responsáveis pela estruturação da obra, são “eles próprios conteúdo sedimentado” (ADORNO, 1988, p. 15). Isso ocorre na medida em que o distanciamento em relação à realidade é refração e a mediação entre forma e conteúdo se dá por meio da sedimentação do conteúdo: a obra se fecha como “uma mônada sem janelas” (ADORNO, 1988, p. 15). Assim fechada, tendo, porém retirado seus elementos, inclusive sua forma, da realidade, a obra de arte se configura como “antítese social da sociedade” (ADORNO, 1988, p. 19). O não idêntico, aquilo que resiste à abstração e só é possível na sua singularidade e para o qual o conceito é apenas uma máscara – a dor inexprimível – é o ponto fraco, o “calcanhar de Aquiles”, da linguagem conceitual, à qual a arte gostaria de remediar.

Este fechamento conduz a arte a um paradoxo que a interpretação é impelida a desfazer. A plena estruturação da obra de arte exalta a expressão “como um momento de interferência” (ADORNO, 1988, p. 134), isto é, como resultado conjunto tanto do processo técnico da obra, quanto de seu caráter mimético. O que Adorno chamou de “paradoxo subjetivo da arte” (1988, p. 134) é o fato de que a expressão seja ao mesmo tempo o resultado de um processo formal, de uma construção. Todavia, é a particularidade do processo técnico, isto é, o fato dele ser ao mesmo tempo constitutivo do elemento mimético da obra, que torna o paradoxo compreensível. Assim, “a mimese, por seu lado, é evocada pela densidade do processo técnico cuja racionalidade imanente parece, no entanto, opor-se a expressão” (ADORNO, 1988, p. 134). E isso leva a arte a “produzir algo cego – a expressão – a partir da reflexão e pela forma; não racionalizar o que é cego, mas produzi-lo primeiramente de modo estético; ‘fazer coisas a partir das quais não sabemos o que são’”. (ADORNO, 1988, p. 134). É este aspecto de cegueira imanente à arte que o ensaio se recusa a carregar consigo a partir do momento em que se propõe a interpretar.

O *fechamento* que constitui a autonomia da arte é também sua impotência frente à compreensão da realidade da qual emergiu, seu caráter antitético, porém, a caracteriza como potencialmente transformadora. Na literatura a peculiaridade da linguagem que ultrapassa a mera função comunicativa, pois “a substância da expressão é o caráter linguístico da arte, fundamentalmente diverso da linguagem como seu *medium*” (ADORNO, 1988, p. 132) e, na qualidade de algo que se reconhece como fabricado, deixa aparecer o que é recusado a toda função conceitual da própria linguagem. O ensaio é notadamente a forma de análise que deveria suprir a impotência da obra, e nisso ele é essencialmente diferentes de seu objeto. Convém lembrar, portanto, que pensar a *forma* ensaio é, essencialmente, pensar em método, porque para o ensaio o método é mais do que o mero modo de proceder ou o arsenal necessário para se extrair o produto líquido, que o positivismo outorga a alcunha de verdade científica. A *forma* de pensamento, defendida por Adorno, não se fixa prioritariamente na posição e intenção do autor em relação à obra, nem na função propriamente comunicativa das obras de arte enquanto representação do social. A atitude própria do pensamento, do qual ele quis fazer derivar o ensaio quando este não se coagula em método autocrático,

pressupõe a constante mediação entre o pensar e o objeto pensado, de modo que “o pensar não deve reduzir-se ao método” (ADORNO, 1995, p. 19) e, ao mesmo tempo, “deve levar em conta sua intervenção e sua experiência na construção do objeto” (ADORNO, 1995, p. 19). Neste prisma, o que Adorno propõe ao expor seu modelo de ensaio, é que se vá mais para dentro da obra no fito de ver refratado nela o todo social.

Na afirmação de que o ensaio “não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas” (ADORNO, 2003, p. 25) e, posteriormente, que ele “recua assustado diante da violência do dogma” (ADORNO, 2003, p. 25) fica implícita a filiação do ensaio entre as formas do pensamento conceitual, mas também sua ruptura. Esta ruptura ocorre na medida em que o ensaio mantém aquilo que tanto a ciência quanto o dogma pretendem banir do pensamento: a irredutibilidade entre conceito e objeto. O ensaio mantém, assim como defende a *Dialética Negativa* a aporia do pensamento. O reconhecimento dessa aporia é perceptível quando Adorno afirma que “assim como é impossível pensar o factual sem o conceito, porque pensá-lo significa sempre já concebê-lo, tampouco é possível pensar o mais puro dos conceitos sem alguma referência à facticidade” (ADORNO, 2003, p. 26). Pode-se dizer ainda que a máxima da leitura imanente, segundo a qual o pensamento “só é profundo por se aprofundar em seu objeto” (ADORNO, 2003, p. 27) se mantém, necessariamente conceitual. No entanto, a ruptura do ensaio em relação ao fechamento do conceito ocorre na recusa às definições; ao introduzir “sem cerimônias e ‘imediatamente’ os conceitos, tal como eles se apresentam” (ADORNO, 2003, p. 28). Porém a renúncia às demarcações, tanto do objeto quanto do conceito, exige que o ensaio se concentre no processo de exposição: “A exposição é, por isso, mais importante para o ensaio do que para os procedimentos que separando o método do objeto, são indiferentes à exposição de seus conteúdos objetivados” (ADORNO, 2003, p. 29). No entanto, para que o momento da exposição não seja isolado da pretensão de objetividade que, como vimos, ainda o acompanha, “o ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo de experiência conceitual” (ADORNO, 2003, p. 29). A referência à experiência preconizada pelo ensaio, bastante clara neste ponto, é a mesma defendida por Adorno nos textos vistos anteriormente. Naqueles, o pensamento como modo de comportamento, teria de, continuamente, reagir diante da resistência do objeto. No ensaio, porém, a experiência do pensamento tem de ser expressa e isso força o ensaio a “um *continuum* de operações” (ADORNO, 2003, p. 30). Todavia, a possibilidade do pensamento como modo de comportamento é vedada quando se relega a experiência a um momento transitório e particular – apenas um meio – pois o ensaio “não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (ADORNO, 2003, p. 27). O modelo de experiência ao qual Adorno se refere aqui, parece ser o mesmo aludido no ensaio “Em memória de Eichendorff”: uma experiência que – longe de pretender qualquer pureza intuitiva – pudesse reconhecer sua historicidade “seria justamente a unidade entre tradição e anseio pelo desconhecido” (ADORNO, 2003, p. 91).

O caráter ensaístico dos textos de *Notas de Literatura* está presente no modelo de experiência que o perpassa, como sugere a insistência de Adorno em tratar o pensamento como modo de comportamento. Assim, no ensaio o pensamento deveria se comportar como

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 a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso (ADORNO, 2003, p. 30).

O fato de não partir de fórmulas prontas e recusar-se a aceitar a *adequação* como critério de verdade, não induz o ensaio ao abandono de suas pretensões epistemológicas. Pelo contrário, elas são alçadas sob a experiência enquanto processo inseparável da própria compreensão, ou seja, não apenas como *medium* de análise. Sua exposição ao erro, bem notada no exemplo acima, é também uma superação do modelo científico na medida em que os resultados apresentados são, no máximo, um momento do processo de experiência, não o critério de sua aceitabilidade.

No ensaio “Sobre a ingenuidade épica”, Adorno menciona a ambiguidade entre o narrador e o modelo de consciência do mundo administrado, de modo que, “o discurso racional e comunicativo do narrador, com sua lógica que subsume e torna semelhante tudo o que é relatado, agarra-se ao mito em busca de algo concreto e ainda distinto da ordem niveladora do sistema conceitual” (ADORNO, 2008, p. 48). O mito não é, tomado desta forma, exatamente o oposto da racionalidade: tal qual o modelo de razão autocrática, o mito é comportamento coagulado. De modo que, se o mito parte da mesma natureza do modelo racional responsável pelo mundo administrado, o narrador vive no limiar entre a fusão total ao mito e a singularidade necessária para tornar a narrativa digna de ser contada. Mas o esfacelamento da experiência, “enquanto vida articulada e em si mesma contínua” (ADORNO, 2008, p. 56), dilacerada pela experiência da guerra e reduzida à mesmice pela sociedade administrada, já não permite o limiar entre o singular e o universal.

Das regras cartesianas contestadas no “ensaio como forma”, talvez a que mais se ressalte a necessidade do ensaio é a quarta regra com sua imperiosa exigência de que o pensamento pudesse fazer uma revisão tão completa que nada omitisse. Contra essa regra, Adorno dirá que “a revisão geral só seria possível se fosse estabelecido de antemão que o objeto a ser examinado é capaz de se entregar sem reservas ao exame dos conceitos, sem deixar nenhum resto que não possa ser antecipado a partir desses conceitos” (ADORNO, 2003, p. 34). Contestável é o pressuposto segundo o qual o pensamento possui um curso lógico que corresponde ao curso da própria natureza ou, mesmo para o empirismo, possa organizar a

natureza de acordo com aquilo que toma por axioma. A palavra “tentativa” [*Versuch*] designa, nesse caso, não uma intenção programada, mas “sim uma característica da intenção tateante” (ADORNO, 2003, p. 35). A objeção de que o ensaio poderia “tatear” indefinidamente é, segundo Adorno, tanto verdadeira quanto falsa: é verdadeira porque “de fato, o ensaio não chega a nenhuma conclusão” (ADORNO, 2003, p. 37); falsa porque o tatear do ensaio não é indefinido, pois o que “determina o ensaio é a unidade do objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe” (ADORNO, 2003, p. 37). Daí resulta, ao mesmo tempo, a consciência da não-identidade, que acompanha o ensaio desde sempre, e seu esforço ilimitado de exposição que só encontraria sua conclusão se fosse realmente possível a unidade entre conceito e objeto. Assim “o ensaio toca seu extremo, a filosofia do saber absoluto” (ADORNO, 2003, p. 38). Isso ocorre porque o ímpeto do ensaio é, no fundo, o mesmo dos sistemas filosóficos: ele só se daria por satisfeito quando abarcasse a totalidade do saber. Mas diferentemente daqueles, o ensaio “gostaria de poder curar o pensamento de sua arbitrariedade, ao incorporá-lo de modo reflexionante ao próprio procedimento, em vez de mascará-la como imediatidade” (ADORNO, 2003, p. 39).

A dialética do ensaio possui um aspecto – talvez exatamente aquilo que se denominou “qualidade ensaística” – que, segundo Adorno, ultrapassa a própria dialética: nele “a pretensão da singularidade à verdade deve, antes, ser tomada literalmente, até que sua inverdade torne-se evidente” (ADORNO, 2003, p. 39). Na radicalização da singularidade da verdade, mesmo na sua capitulação, o ensaio acaba por negar radicalmente o mito, isto é, o falso nexos conceito e objeto. Para tanto a teoria teria de, sem abandonar o caráter conceitual, ultrapassar o mero conceito e falar sobre aquilo que escapa às possibilidades do domínio conceitual. Não se trata apenas de perceber, no levantamento destes paradoxos, quão liquidada se encontra a teoria; mas a tentativa de superar a perspectiva de que, em decorrência dessa liquidação, “Nenhuma teoria escapa mais ao mercado: cada uma é oferecida como possível dentre as opiniões concorrentes, tudo pode ser absorvido, tudo é escolhido” (ADORNO, 2009, p. 12). Assim, a teoria tem de lidar com uma sociedade que, ao mesmo tempo, realiza e falseia o conceito de universalidade: talvez a mais cara ideia da filosofia. Tal ambiguidade foi concretizada no momento em que o capitalismo tornou possível “a identidade por meio da troca” (ADORNO, 2009, p. 17), porém a razão pela qual a troca se tornou o denominador comum da sociedade permanece incógnita, de forma que

a universalidade estabelecida é tanto verdadeira quanto não-verdadeira: verdadeira, porque forma aquele ‘éter’ que Hegel chama de espírito; não verdadeira, porque sua razão ainda não é razão alguma, a sua universalidade é o produto de uma universalidade particular (ADORNO, 2009, p. 17).

À falsidade do sistema de trocas, assim também sua realidade totalizante, a teoria não se opõe sem ter em vista a pretensão de universalidade de seu aparato

conceitual. Como na metáfora do viajante, que em terra estrangeira aprende o novo idioma a partir de seu uso, ao utilizar de conceitos o ensaio os experimenta: no ensaio nenhum conceito é sólido o suficiente para ser imediatamente aplicado e nenhum objeto tão evidente que não mereça ser interpretado.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.
- _____. Observações sobre o pensamento filosófico. In. **Palavras e sinais. Modelos críticos 2**. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 19.
- _____. O ensaio como forma. In. **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003. p. 15-45.
- _____. Sobre a ingenuidade épica. In. **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003. p. 47- 54.
- _____. Palestra sobre lírica e sociedade. In. **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003. p. 65-89.
- _____. O artista como representante. In. **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003. p. 151-164.
- _____. Presupuestos. In. **Notas sobre literatura**. Trad. Alfredo Brotons Munõz. Madrid: Akal, 2009 a.
- _____. **Dialética Negativa**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Zahar, 2009 b.
- DESCARTES, René. **Meditações**. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- KOTHE, Flavio. **Benjamin e Adorno: confrontos**. São Paulo: Ática, 1978.
- SANSEVERINO, Antonio. Pequenas notas sobre a escrita do ensaio. **História Unisinos, nº 08, vol. 10**. 2004. p. 97-106.
- GUERINI, Andréia. A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência. **Anuário de Literatura, nº 08**, 2000, p. 11-27.

*RECEBIDO EM 16/06/2011 e
APROVADO EM 30/11/2011.*