



ALEXANDRE MARIOTTO BOTTON

METODICAMENTE SEM MÉTODO:
Procedimentos de leitura imanente em *Notas de Literatura* de
Theodor W. Adorno

**CAMPINAS,
2014**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ALEXANDRE MARIOTTO BOTTON

**METODICAMENTE SEM MÉTODO:
Procedimentos de leitura imanente em *Notas de Literatura* de
Theodor W. Adorno**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto
de Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do
título de Doutor em Teoria e História
Literária, na área de Teoria e Crítica Literária**

Orientador : Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

**CAMPINAS,
2014**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

B659m Botton, Alexandre Mariotto, 1980-
Metodicamente sem método : procedimentos de leitura imanente em Notas de literatura de Theodor W. Adorno / Alexandre Mariotto Botton. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969. Notas de literatura. 2. Literatura - Filosofia. I. Durão, Fabio Akcelrud, 1969-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Methodically without method : procedures immanent reading Notes to literature on Theodor W. Adorno

Palavras-chave em inglês:

Adorno, Theodor W., 1903-1969. Notes to literature
Literature - Philosophy

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Fabio Akcelrud Durão [Orientador]

Bruno Pucci

Eduardo Guerreiro Brito Losso

Emilio Carlos Roscoe Maciel

Douglas Garcia Alves Junior

Data de defesa: 01-08-2014

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Fabio Akcelrud Durão
(Orientador)

Cristina Henrique da Costa
(Presidente)

Bruno Pucci

Eduardo Guerreiro Brito Losso

Emilio Carlos Roscoe Maciel

Douglas Garcia Alves Junior

Ivana Ferigolo Melo

Dante Gatto

Walnice Aparecida Matos Vilalva

IEL/UNICAMP
2014

RESUMO

Esta tese analisa a maneira como Theodor W. Adorno procede em sua crítica literária praticada nos ensaios reunidos sob o título de *Notas de literatura*. Inicialmente discutiu-se a peculiar situação que o autor e seus ensaios ocupam no meio no rol da Teoria literário, sobretudo no que diz respeito à questão do método. Neste sentido procurou-se demonstrar em que consiste o proceder “metodicamente sem método” anunciado no final do “Ensaio como forma” como uma espécie de *modus operandi* da ensaística de Adorno. Num segundo momento, vinculou-se tal proceder ao modelo de leitura imanente desenvolvida nos textos “Palestra sobre lírica e sociedade” e “Parataxis”. Por fim, discutiu-se a importância da literatura e da crítica realizadas por Marcel Proust e Paul Valéry para o pensamento de Adorno, mais especificamente sobre sua noção de experiência.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura imanente, Theodor Adorno, método, ensaio.

ABSTRACT

This dissertation explores how Adorno proceeds in his literary criticism in the essays collected under the title *Notes to literature*. Initially we discuss the peculiar situation that the author and his essays occupy in the literary theory scenario, particularly regarding the question of method. In this sense, we try to show what it means to proceed "methodically without method" as it is announced in the end of "the Essay as form" as a kind of *modus operandi* of Adorno's essays. Secondly we tie such proceeding to the immanent reading model developed in the texts "Lecture on lyrical and society" and "Parataxis". Finally, we discuss the importance of literature and criticism made by Marcel Proust and Paul Valéry to Adorno's thought, more specifically on his notion of experience.

KEYWORDS: Immanent reading, Theodor Adorno, method, essay.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I	
Filosofia, crítica e teoria: intersecções	07
Um crítico ocasional, mas vitalício	14
Notas para literatura	18
A crise de crítica	20
A crise da teoria	27
Um gentil desafio ao <i>Discurso do Método</i>	35
Metodicamente sem método: “O Ensaio como forma”	43
CAPÍTULO II	
Lírica e sociedade	59
“Paratáxis”	74
CAPÍTULO III	
Adorno leitor de Valéry e Proust	93
Valéry, Proust e a experiência dos museus	95
Como um leitor <i>demi-distrain</i>	98
Sobre o método Valéry	102
L’art pour l’art	108
Apontamentos sobre Proust	113
A experiência em Proust	116
Sobre a Experiência em Adorno	121
Da meditação ao ensaio	130
Conclusão	135
REFERÊNCIAS	137

Para Sara e Sophia

AGRADECIMENTOS

Ao professor Fabio A. Durão, pelas orientações que me trouxeram mais para o lado da teoria literária.

Ao grupo de orientandos do Prof. Fabio, pelas muitas contribuições e críticas que auxiliaram este trabalho a encontrar seu caminho.

Aos professores do departamento de letras da UNEMAT campus de Tangará da Serra, especialmente à Cecília, ao Raimundo e ao Sérgio Baldinotti, pelo apoio.

À UNEMAT pelos dois valorosos anos de afastamento.

Ao CNPq pela bolsa de pesquisa que fomentou este trabalho.

À Sara pelos diálogos.

Abreviaturas:

DN: *Dialética Negativa*

TE: *Teoria Estética*

DE: *Dialética do esclarecimento*

OF: “Observações sobre o pensamento filosófico”

EF: “O ensaio como forma”

IE: “Sobre a ingenuidade épica”

LS: “Palestra sobre lírica e sociedade”

AR: “O artista como representante”

NR: “Posição do narrador no romance contemporâneo”

ME: “Em memória de Eichendorff”

Pr: “Presupuestos”

Px: “Parataxis”

CCL: “Sobre a crise da crítica literária”

CCS: “Crítica cultural e sociedade”

TR: “Teses sobre arte e religião hoje”

MM: *Minima Moralia*

NRC: “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”

SPr: “Sobre Proust”

CPr: “Pequenos Comentários Sobre Proust”

DV: “Desvios de Valéry”

INTRODUÇÃO

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 rotulados. 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 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 a 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 assistemática¹ 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 ya no existe la *indústria cultural*” de Robert Hullot-Kentor onde é exposto o paradoxo² no qual se encontra atualmente o conceito criado por Adorno e Horkheimer em 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 justamente o gesto de emprega-lo indistintamente, quase como um sinônimo de *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,

¹ Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

² Cf. HULLOT-KENTOR, Robert. “El sentido exacto en el que ya no existe la *indústria cultural*.” *Constelaciones- Revista de Teoría Crítica*. Dezembro de 2011. Pp. 03-23. http://www.constelaciones-rtc.net/03/03_02.pdf Acessado em: 28/05/2014.

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 Durão. Tais capítulos são menos uma explicação – e conseqüentemente uma atualização – sobre a negatividade³ da estética de Adorno do que um empenho de 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.

Como que num amálgama dos modelos supracitados, esta tese ao mesmo tempo lidará com a inescapável questão da atualidade do pensamento de Adorno, especialmente seus ensaios sobre a literatura, mas não a lançará como seu tema principal: sua perspectiva delimitar-se-á no sentido de voltar o texto de Adorno sobre si mesmo, comentar e discutir pontualmente alguns de seus ensaios. Seu objetivo visa a entrevir um método aparentemente ofuscado pelo brilhantismo de alguns achados até hoje largamente aplicados. Assim, esta tese não tem como objetivo pôr em primeiro plano a atualidade da crítica literária praticada por Adorno, mesmo que de início se façam algumas analogias entre o que se compreende hoje como teoria literária – ou mais atualmente nos Estados Unidos simplesmente como Teoria – e o que Adorno entendia como a questão do método. Seu foco é o *modus operandi* que perpassa os ensaios de **Notas de literatura**; seu escopo é, portanto, analisar o *modus operandi* dos ensaios reunidos nos três volumes de *Notas de Literatura*, de Theodor W. Adorno. Esta análise deve levar em conta os seguintes aspectos: a) que Adorno não foi, nem almejou ser, um

³ DURÃO, Fábio A. *Modernismo e coerência: Quatro capítulos de uma estética negativa*. São Paulo: Nankin, 2012.

teórico da literatura; b) que seus ensaios inserem-se num espectro de crítica cultural, sem que pretender inserir-se plenamente no âmbito da crítica literária institucionalizada; c) que, neste sentido, haveria algo de “diletante” ou “amador” na escrita de Adorno sobre a literatura; d) mas, que, por outro lado, sua proposta de leitura imanente, especialmente no que cabe ao seu “método”, é uma peça importante para o debate acerca da teoria literária hoje, sobretudo, porque o proceder *metodicamente sem método* abre espaço para que as teses expostas nos ensaios sejam fecundamente influenciadas pelas obras literárias que lhes servem de objeto.

No primeiro capítulo, analisaremos a peça de abertura de *Notas de Literatura*, “O ensaio como forma”, com o intuito de problematizar a incômoda posição ocupada pela questão do método nos ensaios adornianos. Sob o mote de que o ensaio deve “proceder metodologicamente sem método”, tentaremos demonstrar tanto as condições que tornam possível tal procedimento, quanto em que medida ele se põe como negação do método, afirmando a primazia do objeto e lançando-se na perspectiva de proceder como modelo de leitura imanente. Antes disso, porém, trataremos um pouco da relação entre filosofia e literatura, mais precisamente no que condiz com a situação atual da Teoria, em suas intrincadas relações com a exterioridade e o método.

O segundo capítulo tratará de investigar a forma como, em ensaios como “Palestra sobre lírica e sociedade” e “Parataxis”, o hermetismo da poesia lírica expõe a fratura de uma sociedade totalmente antagônica em si mesma. Abordaremos a pertinência de um modelo que insiste na interpretação do conteúdo social sedimentado nas obras e na defesa da leitura imanente como procedimento que se empenha em romper conceitualmente com o hermetismo das obras e, assim, acaba por expor o que há de falso justamente nos aspectos em que a sociedade parece estar mais bem organizada e racional.

Por fim, o terceiro capítulo enfatizará a influência da literatura nos ensaios adornianos, buscando demonstrar o quanto o procedimento de leitura imanente é devedor do contato com as obras Proust e Valéry, sobretudo no que diz respeito ao modelo de experiência que lhe serve de fundamento na falta de um método que o oriente desde cima.

Capítulo I

Filosofia, Crítica e Teoria: intersecções.

Quando se trata de estabelecer um diálogo entre filosofia e literatura, especialmente numa perspectiva que sobrepõe a primeira à segunda, é corriqueiro que obras literárias sejam esmiuçadas à procura de temas filosóficos originais que teriam sido intuitivamente alcançados pela criação poética, desse modo funcionando como grãos para o moinho da reflexão filosófica. O teórico da literatura, por sua vez, almeja encontrar na filosofia – ou então na psicologia, na antropologia ou na sociologia etc. – conceitos que funcionem como suporte tanto à delimitação do campo da teoria literária quanto à exploração de seu objeto. Assim, por mais vasto que seja o espectro de possibilidades de associações e dissociações entre obras literárias e teses filosóficas, duas vias cruzadas se sobressaem como caminhos mais comumente transitados: a primeira consiste em explorar a presença de conteúdos filosóficos que estariam como que depositados na literatura, como a influência do pensamento de um autor ou de um sistema filosófico na obra de determinado escritor ou sobre um movimento literário. Grosso modo, trata-se de reconhecer a *presença* da filosofia na literatura.

É o que ocorre, por exemplo, em “Uma leitura hegeliana de *Grande Sertão: veredas*”, artigo publicado pelo filósofo Rodrigo Duarte em um livro intitulado

Filosofia & Literatura. Duarte começa por lembrar que em sua Estética, Hegel ratificara que na arte, ao contrário do que se passa na especulação filosófica, forma e conteúdo encontram-se indiscutivelmente unidos; não que possam ser reduzidos um ao outro, mas de forma imbricados que o entendimento de um remete necessariamente à interpretação do outro. Desta sorte, no belo artístico a proximidade entre ideia e objeto é exponencialmente maior do que no pensamento filosófico, pois a beleza engendrada na obra de arte sintetiza “traços da mais elevada espiritualidade com conteúdos que só encontram sua formulação na percepção sensível, mas de um modo que se afasta das vivências mais cotidianas e instaura um mundo próprio, mais elevado do que a prosa na vida” (DUARTE, 2004, p. 110). Tendo por esteio o argumento de que em sua singular formulação, a arte “instaura um mundo próprio”, Duarte aborda a questão da autonomia, ou, como ele prefere chamar, da independência da arte, mas também do homem, frente ao espírito do tempo. Mais especificamente, ele conduz seu pensamento para a famosa questão do fim da arte em Hegel, cujo correlato social seria o esvaziamento da capacidade de decisão moral do indivíduo moderno. Estas observações servem a Duarte como uma porta de entrada para o intrincado universo de *Grande Sertão: veredas*. Neste sentido, a obra prima de Guimarães Rosa presta-se a Duarte como uma espécie de alegoria da perda da capacidade de decisão moral do indivíduo moderno já incapaz de exercer qualquer forma de singularidade, isto é, de assumir por conta própria a responsabilidade por suas decisões, “deixando-se regular, sob todos os aspectos de sua vida particular pela legalidade constituída, seja em sua sensibilidade, seja em sua opinião e percepção subjetivas” (DUARTE, 2004, p. 112). Neste ínterim, Duarte contrasta o discurso de personagens como Joca Ramiro e Medeiro Vaz com as reflexões de Zé Bebelo e Riobaldo. Os dois primeiros expressariam a lei corporificada, o indivíduo cujo agir e o pensar estariam perfeitamente subsumidos ao modo de comportamento estabelecido. Tal constatação é confirmada por uma observação feita por Riobaldo: “Mas Joca Ramiro parava de longe, era feito uma lei; uma lei determinada” (ROSA, 1994, p. 175). Neste modo agir não cabe qualquer reflexão

diante da lei; o próprio comportamento é uma extensão desta. Por outro lado, as reflexões de Riobaldo importariam no oposto, isto é, na individualidade que conserva ainda alguma independência. “Surdo pensei: aqueles hermógenes eram gente tal como nós, até pouquinho tempo reunidos companheiros, se diz irmãos; e agora se atravam, naquela vontade de desigualar” (ROSA, 1994 p. 192). Grosso modo, para Duarte, encontraríamos em Riobaldo “a reflexão pessoal de um sujeito sobre um ethos empírico solidamente constituído, produzindo uma síntese superior, que se aproxima daquilo que Hegel chama de ‘eticidade’ , i.e., os lados subjetivos e objetivos da ação confluindo de modo totalmente adequado” (DUARTE, 2004, p. 121). Assim, o artigo conduz o leitor à identificar elementos da filosofia hegeliana do romance de Guimarães Rosa. O modelo que permite a demonstração da presença de conceitos filosóficos na obra literária é o recorte preciso, tanto dos temas hegelianos quanto das personagens e, se prestarmos bem a atenção, sobretudo de momentos em que suas falas condizem com a leitura que Duarte faz de partes selecionadas da obra de Hegel.

É claro que a síntese da “Leitura hegeliana de *Grande Sertão: veredas*”, supracitada, não pretende desqualificar a tese da presença da filosofia hegeliana na obra de Guimarães Rosa, até porque nosso intuito é apenas demonstrar que o método que move tal leitura é a busca de correlações entre uma tese filosófica e um discurso literário. O problema deste modo de interpretar, quer dizer, de pescar conceitos filosóficos no vasto lago de uma obra literária, não está diretamente relacionado ao resultado da empreitada, mas sim à sua limitação, àquilo que ela deixa escapar. É um modelo que não alcança mais do que ele mesmo, por mais legitimamente que seja, propõe fisgar no interior da obra literária, e esta, por sua vez, serve tanto para confirmar aquilo que, no caso, Hegel teria dito de maneira mais abstrata, mas também para mostrar a validade de suas teses para o intento de compreender algum aspecto bem determinado – o esvaziamento da capacidade de decisão moral, por exemplo – presente no discurso de alguns personagens de uma obra contemporânea. Enfim, de tal procedimento é marcado

por sua estreiteza: como notado anteriormente, ele não encontra nada além daquilo que procurava; não há um aumento significativo do conhecimento acerca do teor da obra, tal leitura apenas elucida e confirma uma tese filosófica ao demonstrar que por outra via, a do discurso literário, pode-se chegar à mesma conclusão.

Outra via de leitura filosófica de uma obra literária consiste em tratar a literatura como matéria de investigação filosófica: neste sentido a filosofia se encarregaria de elaborar conceitualmente certos conteúdos intuitivamente concebidos pela criação literária. Por mais conteúdo filosófico que possa conter uma peça literária não seria produzida tendo em mira a elaboração de temas de filosofia ou mesmo a defesa de sistemas filosóficos. Haveria, neste caso, algo como uma coincidência entre intuições⁴ literárias e formulações filosóficas. É o que observa, por exemplo, Maria Eliza Oliveira em seu artigo “Clarice Lispector: um diálogo entre literatura e filosofia”. Num primeiro momento, argumentando contra a acusação de que Clarice Lispector haveria enxertado em sua obra excessivas digressões filosóficas⁵, Oliveira afirma que “a especulação filosófica em Clarice Lispector não se introduz como um corpo estranho em sua obra” (OLIVEIRA, 1988, p. 70). Neste sentido ela argumenta que há de filosófico nos textos de Lispector encontra-se intrinsecamente ligado ao fluxo literário e não há qualquer necessidade extratextual de fundamentar filosoficamente o que é dito literariamente. Segundo Oliveira, “podemos assegurar que o impulso artístico em Clarice talvez se explique muito mais pela necessidade vital de se compreender a si mesma e ao mundo que a cerca, do que pela preocupação de defender este ou aquele sistema filosófico” (OLIVEIRA, 1988, p. 70). Contra este argumento, poderíamos afirmar que mesmo que a intenção da escritora nunca tenha sido a de tomar partido em questões filosóficas, nada impede que alguma doutrina filosófica – o existencialismo, por exemplo – venha de encontro aos seus anseios. Contudo,

⁴ Utiliza-se aqui o termo intuição no sentido bastante básico de “ver diretamente”, sem a mediação conceitual.

⁵ cf. COSTA LIMA, L. *A literatura no Brasil*. org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1970. V. 5.

o que Oliveira defende em seu artigo – e que não precisamos esmiuçar aqui – é que existe uma espécie de coincidência entre a literatura produzida por Clarice Lispector e a alguns aspectos da filosofia; especialmente do existencialismo e da fenomenologia. É como se ao deter-se na primordial tarefa de compreender-se a si mesma ela tivesse se deparado “intuitivamente”, por assim dizer, com temas fundamentais da filosofia existencialista.

Todo caso, para ambas as perspectivas, sublinhando-se o “conteúdo” filosófico das obras literárias chega-se às imagens caricaturais (GAGNEBIN, 2009, p.202.) do filósofo como aquele que domina o raciocínio, mas encontra dificuldades para expressá-lo, e do escritor como aquele que possui o domínio da palavra, mas deve à filosofia os conteúdos mais elevados de seus escritos. Dito de outra forma, uma vez que não é dado a construções teóricas, o poeta seria capaz de intuições profundas, que ele mesmo geralmente não compreende, ao passo que o filósofo possuiria as ferramentas necessárias para lapidar, transformar em conceitos e fundamentar teoricamente aquilo que o poeta intuía, mas que não havia conseguido elaborar conceitualmente.

Em relação às ciências humanas e à linguística, a teoria literária vive, por assim dizer, num constante processo de emancipação: se, de um lado, ela não pode ser pensada como mera aplicação à literatura de conceitos oriundos de outras áreas, de outro, os avanços destas afetam-na diretamente. O caso mais significativo deste fenômeno é preconizado atualmente pela teoria americana da literatura, ou o que se pode chamar simplesmente de Teoria. Um panorama bastante abrangente e claramente delineado acerca da condição atual da Teoria, inclusive no que toca à sua aplicação no Brasil, está no livro *Teoria (americana): uma introdução crítica*, de Fabio A. Durão. Neste livro, após citar algumas possíveis definições formuladas por autores como Fredric Jameson, Jonathan Culler e Vincent Leitch, Durão se propõe a construir uma “caracterização contraditória” (2011, p.13) da Teoria: ela seria um discurso que se sustenta em áreas como a história, a filosofia e a sociologia, e que ao mesmo tempo as

ultrapassa. Nas palavras de Leitch citadas por Durão, a Teoria seria “um novo tipo de discurso, tipicamente pós-moderno, que rompe fronteiras há muito estabelecidas, fundindo crítica literária, filosofia, história, sociologia, psicanálise e política.” (apud. DURÃO, 2011, p.10). Fiando-se a uma disposição que poderia ser definida como multidisciplinar das atividades de Adorno – que veremos adiante, numa passagem de um famoso livro de Jameson – poderíamos inicialmente supor que é justamente esta a tônica dos ensaios de *Notas de Literatura*. Contudo, se no dizer de Leitch, o discurso da Teoria constitui-se a partir de uma ruptura “com as barreiras há muito estabelecidas” entre as ciências humanas e a crítica literária, nos ensaios de *Notas de Literatura* dá-se o inverso: a ruptura com os discursos estabelecidos é o seu ponto de chegada, e não seu pressuposto.

Em seu livro *Teoria Literária: uma introdução*, Culler observa já no que se poderia chamar de a assimilação feita pelo discurso da teoria literária de textos de outras áreas do conhecimento, a origem do gênero Teoria.

Textos de fora do campo dos estudos literários foram adotados por pessoas dos estudos literários porque suas análises da linguagem, ou da mente, ou da história, ou da cultura, oferecem explicações novas e persuasivas acerca de questões textuais e culturais. (CULLER, 1999, p.13).

Nesse sentido, não seria correto afirmar apenas que textos de outras áreas de conhecimento tornaram-se teoria porque foram assimilados pelos estudos literários, ao terem servido de fundamento, mas que antes mesmo de serem adotados para tal fim estes mesmos textos traziam em si, em potência, a Teoria. E ela então seria ao mesmo tempo um gênero novo, pois a utilização de um texto teórico para além da finalidade para a qual havia sido concebido é uma prática relativamente recente, e não tão novo, pois a utilização de um texto fora de seu campo “natural” só é possível porque este possui características capazes de extrapolar a área dentro da qual fora inicialmente concebido.

Em seguida, Culler propõe uma definição:

Teoria não um método para o estudo literário, mas um grupo ilimitado de textos sobre tudo o que existe na face da terra, dos problemas técnicos da filosofia acadêmica até os modos mutáveis dos quais se fala ou se pensa sobre o corpo (CULLER, 1999, p.13).

Uma definição condizente com as que podemos encontrar num dicionário de filosofia, por exemplo, onde o termo *teoria* é geralmente definido, em oposição à prática, primeiramente como forma de contemplação e reflexão; mais precisamente, como qualquer conjunto de reflexões sistematicamente organizadas em torno de um tema. Por mais que Culler tenha fundamentos para afirmar que a teoria não se restringe ao conjunto de métodos utilizados pelos estudos literários e culturais – ou por qualquer ramo do conhecimento –, ele não pode negar que o método, tanto no sentido lato, quanto no sentido estrito e mais instrumental do conceito, constitui uma condição necessária do próprio texto; mesmo quando este desarticula o modo de proceder de outros textos o faz a partir de algum outro modo que considera melhor.

Assim, retomando a passagem supracitada, note-se a naturalidade com a qual Culler, ao argumentar a favor do conjunto de textos que servem de escopo à teorização de qualquer assunto e, ao mesmo tempo exclui a função metodológica intrínseca a este tipo de prática. Talvez Culler tome a questão do método numa acepção muito restrita, algo como um conjunto de regras, contudo é difícil imaginar sob quais circunstâncias textos fundamentais à teoria literária não determinariam também seu modo de proceder, seu método no sentido restrito do termo. Em contrapartida, o limiar entre teoria e método é, segundo nossa hipótese, especialmente sensível nos procedimentos que perpassam os ensaios de *Notas de literatura*. Conforme será argumentado aqui, estes não podem ser dissociados de seus objetos com a distância de um texto “sobre algo”, mas também não se

confundem com a própria escrita literária, uma vez que seu intento é sempre de interpretação e de crítica. Não obstante, nesta tênue relação – nem sempre bem sucedida – está sua maior contribuição à teoria: um bom ensaio carrega rastros indeléveis de seus objetos.

Um crítico ocasional, mas vitalício

Em seu *Marxismo e Forma*, Frederic Jameson nos fornece um bom espectro das muitas ocupações com as quais esteve envolvida a incessante atividade intelectual de Adorno, a saber:

[...] do filósofo profissional, o crítico hegeliano da fenomenologia e do existencialismo; do compositor e teórico da música, “consultor musical” de Thomas Mann quando este escrevia *Doktor Faustus*; do crítico literário ocasional, mas vitalício; e, finalmente, do sociólogo praticante, que vai desde uma investigação pioneira do anti-semitismo no monumental *A personalidade autoritária* até uma dissecação da “indústria cultural” (o termo é seu) e da assim chamada música popular. (JAMESON, 1985, p.11).

Esta súmula formulada por Jameson não deve servir apenas para reiterar a bastante reconhecida versatilidade dos trabalhos desenvolvidos por Adorno. Ela serve de oportunidade também para conjecturar sobre quais seriam os interesses comuns a todas essas ocupações e, o que não está desvinculado da primeira conjectura, qual seria o *modus operandi* capaz de assegurar-lhes ao mesmo tempo autonomia e interdisciplinaridade.

A resposta à primeira conjectura encontra-se bem formulada – embora na forma de um paradoxo – na seguinte questão: “Por que a humanidade regride a um estado de barbárie?” (GAGNEBIN, 2009, p. 29), ou seja, ela recai sempre

sobre o tema da *Dialética do esclarecimento*, a saber, que “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia” (DE, p. 15). Este dilema que em tudo vê o círculo vicioso da barbárie e sobrevive, *ad infinitum*, da retroalimentação entre mito e esclarecimento, apesar da falta de perspectiva aparente, encontra um ponto de fuga na tentativa de demonstrar que a dialética entre regressão e progresso do pensamento não é um pressuposto, mas algo imanente à própria cultura, à formação da humanidade e, tal como um círculo ritual, do qual quem cegamente se encontra saída, pode ser quebrado a partir do momento em que sua circularidade for interdita. Para Adorno e Horkheimer,

A aporia com que deparamos em nosso trabalho revela-se assim como o primeiro objeto a investigar: a autodestruição do esclarecimento. Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa *petitio principii* – de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor (DE, p. 13).

A regressão da humanidade a um estado no qual o ser humano encontra no lugar da autonomia propalada pela modernidade e pelo Esclarecimento uma condição de heteronomia produzido justamente pela racionalidade que pretendeu extirpá-la, funciona como uma espécie de *Leitmotif* dos textos de Adorno, desde os mais voltados às questões fundamentais da filosofia, como a *Dialética Negativa*, até seu ensaio sobre Valéry interpretando Degas, por exemplo. Contudo, a fixação de Adorno na questão da regressão do Esclarecimento às formas mais primitivas, ao mito, ou ainda a permanência do “primitivo” na ciência e na sociedade esclarecida, ao mesmo tempo em que, como um *Leitmotif*, parece fornecer um solo firme à sua filosofia a faz girar em volta de um tema bastante indefinido. Como afirma Hullot-kentor, “talvez possamos mesmo sentir um tipo de antagonismo em relação a Adorno, como se ele estabelecesse a distinção às nossas custas. Queremos levantar o braço durante a aula e perguntar: “O que você quer dizer com ‘primitivo’?” (HULLOT-KENTOR, 2012, p. 69). Pior ainda, esta sensação de

indefinição conceitual é sanada com a leitura dos comentários e análises produzidas ao longo das décadas que nos separam do momento histórico em que Adorno escreveu; ao contrário, ainda segundo Hullo-Kentor, a “força motriz” de muitos conceitos, como o de *indústria cultural*, por exemplo, esmoreceram sua eficácia crítica na mesma medida em que se tornaram cada vez mais familiares, na medida em que seu uso tornou-se cotidiano. O mesmo acontece com o ensaio, pois por mais ostensivamente elaborado que seja seu uso no “Ensaio como forma”, não se encontra em momento algum uma definição precisa, e consequentemente aplicável, do conceito de ensaio ou do que seria o gênero ensaístico. Ao mesmo tempo, o texto em questão é repleto de assertivas, tais como. “O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito” (EF, p. 16); “O ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo da arte...” (EF, p. 18); “O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Espinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias” (EF, p. 25); “O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido” (EF, p. 25). Separadas, sobretudo quando empregadas como citação, cada uma dessas assertivas parece definir algum aspecto preciso do ensaio; mas no conjunto elas bastante limitadas, formam oposições, ensaiam uma definição que logo adiante é limitada por outros aspectos sobressalientes ao próprio ensaio. Por outro lado, como não há uma hierarquia entre as notas do conceito de ensaio, como nenhuma assertiva predomina ou sintetiza todas as demais, resta ao leitor mover seu olhar para o conjunto de notas que formam a noção de ensaio em Adorno, ou então – como é o intuito desta tese – investigar o *método* que perpassa a aporia do pensamento nos ensaios de Adorno.

Da questão do narrador no romance contemporâneo à relação entre poesia lírica e sociedade, passando pela poesia de Hölderlin e por um ensaio de Valéry

sobre Degas, a instrumentalização da razão sempre aparece como o aparelho de dominação que a arte pretende superar com sua emancipação e seu hermetismo. Tudo indica que Adorno estava preocupado antes em compreender seu momento histórico como um todo do que em oferecer respostas às questões estabelecidas pela ciência da sociologia, ou em delimitar o campo de atuação da crítica literária. Assim, todas essas atividades desenvolvidas por Adorno e enumeradas por Jameson devem ser interpretadas na perspectiva de compreender o todo de uma sociedade justamente como o *medium* dos fenômenos culturais e literários o que impõe um desafio para o presente, pois se trata de repetir esse gesto, inclusive para a própria obra do Adorno. Em sua obra sociológica, em sua crítica cultural e literária, em sua teoria estética e em sua crítica da ciência, o par dialético indivíduo\sociedade não se resume a opostos que se retroalimentam. Já a segunda conjectura, à qual este trabalho está mais fortemente relacionado, diz respeito à *forma* do pensamento adorniano. Uma resposta que investisse na investigação apenas dos aspectos formais de sua obra cairia logo num embusteiro: isto é, teria que partir do pressuposto de que, a despeito da própria dialética pretendida por Adorno, forma e conteúdo são dissociáveis e, conseqüentemente, que a própria dialética é uma fraude.

Porém, o que significa, então, classificar Adorno como um “crítico literário ocasional, mas vitalício?” Dentro do contexto que traçamos, significa que a relação entre os ensaios de *Notas de Literatura* e as obras literárias nelas interpretadas é justamente a de um modelo de crítica que *não dissocia o processo de análise e crítica das relações entre literatura, cultura e sociedade, e estes dos procedimentos teóricos imanentes ao próprio texto.*

Desse modo, uma leitura mais apurada de alguns ensaios de *Notas de Literatura* nos mostrará que: a) as intenções de Adorno ultrapassam as de um crítico de literatura, pois seus textos abarcam preocupações metodológicas que

enveredam por caminhos teóricos que, por sua vez, antecipam conceitos⁶ – destacaremos, nesse sentido, o de arte como *mônada* – posteriormente desenvolvidos na *Teoria Estética*; e b) que o *modus operandi* de seus trabalhos de crítica literária deve muito à influência da literatura produzida por Proust e da crítica produzida por Valéry – para ficar apenas em dois exemplos. Na intersecção destes pontos, o intuito desta tese é analisar o modo de proceder da crítica literária praticada por Theodor Adorno; mais especificamente, tanto seu teor ensaístico quanto, principalmente, sua intenção de proceder *metodologicamente sem método*.

Notas para literatura

Noten zur Literatur é o título dado a três volumes de uma compilação de textos publicados originalmente pela editora Suhrkamp. As *Notas de literatura I* vieram a público como volume 47 de uma coleção intitulada “biblioteca Suhrkamp” em 1958; no volume 71, em 1961, foram publicadas as *Notas de literatura II*. As *Notas de literatura III* fazem parte do volume 146, saído em 1965. Ainda que Adorno não tenha podido concretizar sua intenção de publicar um quarto volume de *Notas de literatura*, edições de sua obra completa⁷ trazem os textos que o autor pretendia incluir na coleção sob o nome de *Notas de literatura IV*.

⁶ Em seu livro *Modernismo e Coerência: quatro capítulos de uma estética negativa*, Fabio A. Durão (2012) argumenta que a *Teoria Estética* é fortemente inspirada por teses preliminarmente formuladas tanto em *Notas de literatura* quanto nos escritos de Adorno sobre música. Mais significativamente, ao analisar o ensaio “Engajamento” – pertencente ao volume III de *Notas de literatura* – de forma a exemplificar sua “descontinuidade argumentativa” (2012, p.53 e segs.), Durão nos fornece um bom exemplo de como a *Teoria Estética* está marcada de forma indelével por trabalhos que a precedem.

⁷ Como referência de edição completa uso, por enquanto, o volume 11 da obra completa de Theodor Adorno, na tradução espanhola de Alfredo Brotons Muñoz, publicado pela editora Akal em 2009. A tradução é baseada na edição de Rolf Tiedemann e contém os três volumes com a seleção de textos feita pelo próprio Adorno, além do quarto volume, publicado postumamente, e das referências de publicação fornecidas pelo autor.

No Brasil há duas traduções de *Notas de literatura*: a primeira, de 1991, publicada pela editora Tempo Brasileiro, conta com a tradução da professora Celeste Aída Galeão, da Universidade federal da Bahia, e da professora Idalina Azevedo da Silva, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Embora o título não indique, trata-se de uma tradução de *Noten zur Literatur III* que, segundo a folha de informações catalográficas, foi elaborada a partir do original alemão de 1965. Contudo, a referida edição contém apenas cinco⁸ dos nove textos publicados no original. A segunda edição, organizada pela editora 34, é uma tradução de *Noten zur Literatur I*, e conserva a indicação do volume, sob o título de *Notas de literatura I*. A tradução é de Jorge de Almeida, para a coleção Espírito Crítico, e mantém, além de todos os textos do volume original, a “nota do organizador da edição alemã”, de Rolf Tiedemann, onde constam informações fornecidas por Adorno acerca da gênese e da publicação de cada texto, bem como referências sobre data e volume da publicação dos originais pela editora Suhrkamp.

Alguns textos, como “Palestra sobre lírica e sociedade”, estão contidos em livros de seleções, por vezes com escritos de outros teóricos da Escola de Frankfurt⁹. As referências mais comuns, tanto nas produções filosóficas quanto na teoria literária brasileiras, são feitas diretamente aos textos que se tornaram mais célebres. “O ensaio como forma”, por exemplo, é amplamente citado em teses que defendem o caráter expressivo da filosofia adorniana e também é referência em artigos de teoria literária¹⁰. Não obstante, vale notar que “O ensaio como forma” é

⁸ Fazem parte de *Notas de literatura III*, na tradução espanhola: “Títulos”, “Para un retrato de Thomas Mann”, “Chifladuras bibliográficas”, “Discurso sobre un folhetín imaginario”, “Docencia y criminalidad”, “El curioso realista”, “Compromiso”, “Presupuestos” e “Parataxis”.

Porém, na edição brasileira encontramos apenas os seguintes títulos: “Para um retrato de Thomas Mann”, “Caprichos bibliográficos”, “O estranho realista”, “Engagement” e “Parataxis”.

⁹ Em sua tradução de *Notas de literatura I*, Jorge de Almeida nos informa que haviam pelo menos mais duas traduções de textos do primeiro volume: uma tradução de “Posição do narrador no romance contemporâneo”, realizada por Modesto Carone, e outra de “Lírica e Sociedade”, feita por Rubens Rodrigues Torres Filho.

¹⁰ Destaco, a título de exemplo, o nº 31 da revista *Remate de Males* dedicada ao gênero ensaio, pois de seus 19 artigos, pelo menos 10 fazem algum tipo de referência a “O Ensaio como forma”.

um dos poucos¹¹ textos elaborados especialmente para a edição de *Notas de Literatura*. Embora a heterogeneidade dos escritos contribua para uma leitura individualizada de cada texto, não podemos desprezar que o conjunto de ensaios não deixa de funcionar como um acúmulo ou uma construção ostensiva de apontamentos sobre um mesmo tema. Seja como for, essas *anotações* gravitam em torno de um objeto, a priori, indefinido: tudo o que se encontra sob a palavra *literatura*, nas *Notas de literatura*, são obras literárias, e mesmo nos textos que tratam de algum gênero literário de forma mais ampla – a poesia lírica em “Lírica e sociedade”, por exemplo –, o movimento interpretativo está intimamente ligado à experiência concreta com alguns poemas específicos.

O título *Noten zur Literatur* foi proposto pelo editor Peter Suhrkamp, alguém que, segundo Adorno, possuía a virtude de “arrancarle al texto su título” (2009, p. 315). Adorno havia sugerido que a obra se chamasse *Palavras sem canção*, no que fora reprovado por Suhrkamp por possuir um tom demasiado folhetinesco. A mudança é também corroborada pela ambiguidade do prefixo *zu*, que dependendo do contexto, pode ser traduzido por “de”, “sobre”, ou “para”. Ainda que nas edições brasileiras o prefixo *zu* tenha sido traduzido por “de”, talvez fosse mais coerente traduzi-lo por “para”: *Notas para Literatura*. Tratar-se-ia, assim, de notas que se assomam às obras na tentativa de interpretá-las, e também como referência a notas musicais que se aproximam sem chegar a uma composição.

A crise da crítica

Em 1952 Adorno publicou um pequeno ensaio intitulado “Sobre a crise da crítica literária”¹², no qual refletiu sobre as razões do declínio da crítica literária no período pós-guerra. Nesse texto ele observa que, mesmo antes da ascensão

¹¹De um total de 26 textos reunidos nos três primeiros volumes, apenas quatro são inéditos.

¹² Texto integrante do apêndice de *Notas de literatura*.

nazista, faltava à crítica um espírito de liberdade e autonomia, seu pressuposto mais elementar. Adorno lembra que a crítica literária foi inicialmente um produto da mesma época que apostou na emancipação do indivíduo. Sua hipótese básica, a liberdade de expressão, que viria a ser devidamente assentada sobre o desenvolvimento da razão autônoma, sempre foi ao mesmo tempo mediada pela coerção do meio social. A mola propulsora da crítica conectava-se com a autoridade da imprensa e dependia de meios exteriores, heterônomos, e, sobretudo, sujeitava-se ao comércio e à circulação da informação. Mesmo após a queda do estado fascista, faltava à crítica exercer seu potencial de “negatividade produtiva” (CCL, p. 642). Esta situação se devia à queda do embate com a tradição, por um lado, e, por outro, à sensação de impotência do indivíduo diante de uma realidade que se mostrava acachapante. A *negatividade produtiva* seria então algo como um impulso de reação à padronização da atividade da crítica; contra a sua cooptação pela indústria cultural, evidente no comportamento dos críticos mais preocupados com a autoimagem revestida de uma autoridade decorrente da subserviência à agenda da indústria da informação, fazendo com que sua atividade consistisse em orientar o público leitor acerca do que havia de mais refinado na produção literária, ao invés de exercer a crítica com base na experiência com a obra.

O trabalho do crítico, a tarefa de interpretar obras literárias, pressupunha que sua capacidade de julgar estivesse orientada ao mesmo tempo por sua experiência singular com as obras e por seu contato mais profundo com a tradição da cultura para poder criticá-la mais adequadamente. Sob o controle das relações vigentes, não obstante, o crítico assume o papel de alguém que orienta e classifica: um especialista cuja função seria a de auxiliar a relação entre o mercado produtor e o público consumidor. A forma mais sórdida deste modelo é experimentada atualmente pela crítica jornalística, quando ela desempenha o papel de explicar “o que está por trás” do sucesso de algum best-seller que já é algo dado a priori.

O sistema de troca, a venalidade da cultura e, conseqüentemente, sua transformação em mercadoria, algo evidente em expressões como *bens culturais* e *patrimônio cultural*, alteram as condições de possibilidade da liberdade de pensamento. Nesse sentido, como afirma Hulloot –Kantor, a cultura é ao mesmo tempo “capacidade de suspender a mera utilidade e constitui, portanto, o único aspecto não abstrato da ideia de liberdade” (HULLLOT-KANTOR, 2011, p. 09). Por outro lado ela não é mais do que, “resíduo”, ou o que resta “da racionalização de uma inibição socialmente imposta” (HULLLOT-KANTOR, 2011, p. 09). Nesse sentido é que, em Adorno, conceitos indefinidos funcionam como dêiticos, isto é, meramente apontam para os resíduos culturais e indicam: isso é cultura. Ela é o resultado de uma tentativa de emancipação, isto é, de que a existência humana não fosse guiada apenas pela necessidade de sobreviver, mas há algo de errado com ela, apesar de toda espécie de coisas produzidas sob seu aparato – justamente isso que se indica como resíduo – a humanidade não está menos bárbara.

Numa sociedade teológico-feudal a distinção entre relações heterônomas e autônomas era bem mais evidente. Heterônomas eram as atitudes irrefletidamente submissas ao poder das instituições da Igreja e do soberano, ao passo que autônomo seria o ato de refletir e expressar-se acerca da justeza do poder estabelecido. Contudo, a utopia da autonomia tornou-se mais complexa numa sociedade em que a individualidade é mediada pela economia de mercado. A ilusão de liberdade ofusca as relações de dominação que ainda se impõem ao indivíduo:

As malhas do todo são atadas cada vez mais conforme o modelo do ato de troca. Este permite à consciência individual cada vez menos espaço de manobra, passa a formá-la de antemão, de um modo cada vez mais radical, cortando-lhe *a priori* a possibilidade da diferença, que se degrada em mera nuance no interior da homogeneidade da oferta. (CCS, p.09)

A ilusão da liberdade imbuía o crítico – pois seria este o centro da crise da crítica – de um poder que ele de fato não possuía. Ele substancializa a cultura, trata-a como algo distinto das condições que determinam a vida em sociedade, sobretudo das relações econômicas, e assim a esteriliza. A consciência do crítico está integrada ao sistema de produção material, e a crítica é pertinente quando se volta contra sua total integração: é este o seu momento de negatividade.

A superação da crise da crítica dependeria então da tomada de consciência dessa situação paradoxal, mas em lugar disso o que se dava era um recuo, um isolamento da crítica em sua generalidade abstrata, nos “valores culturais” que ela usa como parâmetro de seus juízos. Assim a crítica cultural faz da cultura seu objeto, mas, para Adorno “o sentido próprio da cultura consiste na interrupção da objetivação” (CCS, p. 11). Tomar a cultura como objeto é abrir espaço para que ela enquanto produtora de algum tipo de bem seja ajustada a padrões, quer da própria crítica, quer do mercado, e, em qualquer uma dessas situações, tomada como algo cambiável substituível, tal como o indivíduo no capitalismo. Reconhecer a onnipresença do sistema de trocas, mesmo onde a auto conservação não é mais o motor das ações humanas, mesmo ali onde a luta pela sobrevivência poderia ser suspensa e a individualidade poderia erigir-se verdadeiramente, é uma forma de resistir. Mas o simples reconhecimento de que nada escapa ao comércio na sociedade capitalista também pode levar a crítica cultural a uma situação de conformismo, a um encolher de ombros que precede resignada afirmação de que “as coisas são assim mesmo”. Ao invés, Adorno propõe à crítica a suspensão [*Aufhebung*] do conceito de cultura, ou seja, que ela não seja abordada como estivesse fora do sistema social de trocas, nem como algo que jamais escapa dos mecanismos do mercado.

Assim como a cultura surgiu no mercado, no comércio, na comunicação e na negociação como algo distinto da luta pela autopreservação individual; assim como ela se irmana, no capitalismo clássico, ao comércio; e assim como seus portadores se incluem entre as “terceiras pessoas” e se sustentam como intermediários; assim a cultura, considerada “socialmente necessária” segundo as regras clássicas, ou seja, algo que se reproduz economicamente, restringe-se novamente ao âmbito em que se iniciou, o da mera comunicação (CCS, p. 15)

O beco sem saída que a citação acima sugere, pois se justamente por ser considerada socialmente necessária a cultura tem seu alcance restrito à mera comunicação, à mera reprodução de valores predefinidos socialmente, só o é efetivamente sem saída enquanto o jogo é jogado, quer dizer, enquanto não se entrevê nenhuma forma de travar o processo de incorporação da cultura às condições econômicas – fato, aliás, do qual a própria cultura é responsável. Daí a importância de pensar o hermetismo das obras de arte e a possibilidade de interpretá-la a partir de seu interior, como se elas fossem mônadas cuja indissociável relação entre conteúdo e forma impede qualquer comunicação com o exterior, ao passo que o possui com algo sedimentado. Neste sentido, a crise da cultura e, sobretudo, da crítica tem a ver com o modelo de individualidade desenvolvido a partir da sociedade de trocas. Não é a por acaso que o termo “mônada” também é empregado por Adorno, especialmente na *Minima Moralia* para designar a função do indivíduo em uma sociedade plenamente administrada.

Assim, se a crise da crítica literária derivava do fracasso da individualidade, e tal fracasso não seria outra coisa senão um produto da própria sociedade totalmente mediada pelo sistema de troca, no qual a literatura é apenas um bem de consumo, nessa perspectiva o malogro da crítica teria que ser superado por alguma forma de negação da própria “função social” da crítica. Tal negação funcionaria como uma espécie de negatividade produtiva, como uma tomada de consciência do crítico diante da dupla falsidade da sociedade: a falsidade do

processo de individuação¹³, que mais aliena do que abre possibilidades à autonomia do indivíduo, e a falsidade da coletividade, que trata o indivíduo como mero agente mediado pelo capital.

Num pequeno texto chamado “Teses sobre religião e arte hoje”¹⁴ – conjunto de sete variações sobre o mesmo tema onde, possivelmente pela primeira vez em seus textos, a obra de arte é comparada com o conceito leibniziano de mônada –, Adorno parte da observação de que a separação entre arte e religião foi marcada pela dissolução da unidade entre imagem e conceito. Contudo, ele também reconhece que nenhuma verdadeira tentativa de reconciliá-los pode fundar-se no disciplinamento da individualidade, ou seja, na ideia de um todo coletivo que conecta, desde cima, a vontade do indivíduo e assim, mais uma vez, a cerceia¹⁵. Felizmente, a arte não possui a *eficácia* integradora da religião, pois sua força está, justamente por causa de sua proximidade com a religião, em falsear a integração religiosa: o artista ganha consciência de que toda a sua força criadora depende do domínio da forma e do material, “e deste modo trabalha contra o feitiço de seu próprio produto.” (TRA, p.631). Desde estas “Teses” – mas nelas ainda de maneira elementar – Adorno explora certo paradoxo fundamental à arte, e que muito influenciou seu próprio pensamento: a saber, que “os poderes da construção racional baseados neste elemento irracional [o poder construtivo do indivíduo] parecem aumentar a resistência interna em vez de eliminá-la” (TRA, p.631). É neste contexto que Adorno compara a obra de arte com uma mônada¹⁶, justamente no sentido atribuído por Leibniz ao termo. Mônada é uma substância indivisível, como um átomo, mas ao mesmo tempo funciona como um todo acabado, autossuficiente:

¹³ Retornaremos de forma mais detida à discussão sobre o processo de individuação, sobretudo no que diz respeito às relações entre indivíduo e sociedade, no segundo capítulo desta tese, especialmente no subtítulo que trata da “Palestra sobre lírica e sociedade”.

¹⁴ Publicada originalmente em 1945, integra o apêndice da edição completa de *Notas de literatura*. Doravante designada por TRA. Traduzido no Brasil por Newton Ramos de Oliveira.

¹⁵ Cf. TRA, p.629.

¹⁶ Cf. TRA, p.632.

As Mônadas não possuem janelas através das quais algo possa entrar ou sair. Os acidentes não podem destacar-se, nem passear fora das substâncias [...]. Assim, nem substância nem acidente podem entrar em uma mônada a partir do exterior. (LEIBNIZ, 2009, p.25-26).

Embora o termo mônada remeta ao grego (μονάς) e signifique simplesmente unidade, no sentido mais lato do termo, foi Leibniz quem fez da mônada o conceito nuclear de sua filosofia. Na filosofia Leibniziana a mônada encerra em si o “sujeito primitivo” (BRUGGER, 1977, p. 279) e com ele toda a plenitude do ser. Por isso mesmo a mônada é indivisível e autossuficiente; “sem janelas”, ela não se comunica com seu exterior.

Ao comparar a obra de arte com a mônada leibniziana, Adorno está recorrendo a um argumento por analogia que faz ressaltar o primado da lógica interna da obra tanto em relação ao contexto social quanto ao poder do autor sobre a criação. Trata-se, portanto, como vimos ressaltando até agora, de um gesto interpretativo no qual a crítica literária não se dissocia da crítica social, mas que, paradoxalmente, muitas vezes prima pela crítica social justamente quando privilegia a lógica interna das obras por meio da noção de arte como mônada. Todavia, para que a partir de tal concepção não se deduza que os ensaios de *Notas de Literatura* distanciam a literatura de seu contexto e põem a questão da autoria em segundo plano, faz-se necessário que entendamos como o aprofundamento – quiçá o abandono – da crítica à lógica do objeto é capaz de levá-la a compreender melhor também o que é externo à obra.

Assim, “O ensaio como forma” e os ensaios que abordaremos nos capítulos seguintes serão interpretados como tentativas de romper com a estrutura monadológica das obras literárias, mas também como gestos atentos à expressão do caráter monadológico da arte. O que nos interessa na teoria literária, tanto na

atual Teoria quanto na crítica literária dos ensaios de *Notas de literatura*, é a maneira de proceder, o método que, ora subordinado, ora indissociável da teoria, responde pelo modo como as obras se relacionam com os conceitos aos quais são subsumidas, ou com os quais se pretende penetrá-las.

A crise da teoria

A história das tentativas de fundamentar o discurso sobre a arte literária remonta no mínimo às filosofias platônica e aristotélica. Embora não seja necessária uma reconstituição de todo o itinerário das imbricações entre fundamentação filosófica e literatura, poética, crítica e teoria literária, uma citação de Aristóteles talvez diga muito sobre o *espírito* que parece ter movido diversas tentativas de tornar a literatura objeto de conhecimento.

Na imitação em verso pelo gênero narrativo é mister que as fábulas sejam compostas num espírito dramático, como as tragédias, ou seja, que encerrem uma só ação, inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, semelhantes a um organismo vivente, causem o prazer que lhes é próprio. (ARISTÓTELES, 2000, p. 318).

Aristóteles menciona algo sobre a natureza mimética da fábula – mas também de toda *póiesis* –, sua estrutura tríplice e sua semelhança com um organismo. A *mimesis* aparece tanto como princípio da poética, quanto como finalidade, alcançada por meios da completude da forma basicamente estruturada em princípio, meio e fim. A *póiesis* é objeto de estudo para a filosofia aristotélica por causa de sua forma, porque possui uma espécie de *enteléquia*¹⁷ responsável

¹⁷ Cf. NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2002.

por sua unidade e, sobretudo, por torná-la verossímil. Na *Poética*, o esquema silogístico desenvolvido desde a sentença tautológica que estabelece a *mimesis* como condição básica a toda arte poética está de acordo com o sistema Aristotélico, principalmente no procedimento que classifica ao subsumir o particular ao universal.

Aos filósofos gregos interessavam os universais, as categorias que traspassam as singularidades das obras e as tornam inteligíveis. Em seu *Demônio da teoria*, Antoine Compagnon afirma e nega que Platão e Aristóteles fizessem teoria literária. Isso porque, num primeiro momento, a teoria da literatura, ou pelo menos o estudo da literatura, estava condicionado a fundamentos filosóficos, pois somente a mais universal das ciências poderia delimitar as categorias mais básicas do estudo literário em geral. Noutra momento, os estudos literários já não dependem de tal fundamentação, a Teoria literária reclama para si a tarefa de pensar as bases e os limites de um campo bastante autônomo. Seu discurso não se confunde com as práticas de interpretação e crítica de obras literárias, estas são seu objeto, ou seja: “A teoria da literatura não é a polícia das letras, mas de certa forma sua epistemologia.” (COMPAGNON, 2003, p. 20). Não a mesma epistemologia da ciência – inclusive das ciências humanas – mas alguma epistemologia própria, talvez o resultado da polêmica de suas correntes.

A respeito de seu livro *Teoria da literatura: uma introdução*, Terry Eagleton afirma de modo claro e direto: “Este livro é uma tentativa de tornar a teoria literária moderna inteligível e atraente ao maior número possível de leitores” (EAGLETON, 2006, p.VII). Poucas linhas adiante, no entanto, ele se depara com as dificuldades que acompanham qualquer texto introdutório, especialmente quando seu público alvo é bastante abrangente: a tarefa mais importante passa a ser, pois, definir o objeto *literatura* e expor ao leitor o “corpo teórico” que fundamenta o discurso da teoria literária. No subtítulo “O que é literatura?” Eagleton faz um apanhado de várias tentativas de definir *literatura*; toma-as como verdadeiras, praticamente

irrefutáveis, mas logo expõe também as limitações que as falseiam. O saldo dessa breve investigação indica que em última instância são os discursos das teorias – e todas as pesquisas envolvidas na construção de tais discursos – que, por assim dizer, constroem os critérios utilizados para definir *literatura*. Porém, ainda que se pudesse abrir mão de qualquer definição *a priori*, e argumentar que esta deve figurar ao final da investigação, como seu ápice, tal argumento dificilmente funcionaria em um texto endereçado a um público que, afinal, antes de qualquer coisa, quer informar-se a respeito de qual é o assunto da teoria literária.

Por sua vez, o livro *O Demônio da teoria*, de Antonie Compagnon, fica a um passo de concluir que é impossível definir¹⁸ teoria. Alguns parágrafos depois, porém, como quem reconhece a teorização implicada em seu próprio discurso, destaca que: “Há teoria quando as premissas do discurso corrente sobre a literatura não são mais aceitas como evidentes, quando são questionadas, expostas como construções históricas, como convenções.” (COMPAGNON, 2003, p. 18). As controvérsias travadas no embate – muitas vezes amistoso – das teorias fortaleceriam seu objeto e a elas mesmas. A teoria literária abarcaria, então, uma unidade necessariamente múltipla de textos, teses ou discursos, digamos, em torno das obras literárias e seus elementos constitutivos, já que tanto a existência de *teorias literárias* quanto da *teoria literária* depende da vitalidade com que se proliferam os debates em torno da literatura.

Antes de adotar o debate teórico como a razão de ser da teoria literária, deve-se pensar ainda na figura do crítico diante da tarefa da crítica. No instante preciso em que se põe a cogitar o sentido de estudar e escrever sobre literatura, dificilmente algum teórico não se veria diante de questões como estas: “Qual é o *ponto principal* de um estudo como este? Quem ele pretende atingir, influenciar, convencer? Que funções a sociedade atribui a este ato crítico?” (EAGLETON, 1991, p.03). Isoladas, cada uma destas temáticas abarca uma perspectiva: a

¹⁸COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p.17 e segs.

primeira diz respeito ao fundamento e à pertinência interna do trabalho crítico, seu sustentáculo; a segunda supõe o efeito da crítica perante o público leitor; ao passo que a terceira indica a preocupação do crítico quanto à pertinência de seu trabalho desde um ponto de vista exterior, o da sociedade. No conjunto, as indagações do crítico circundam o enunciado do título de outro livro de Eagleton (1991): *A função da crítica*. O público, a sociedade e o “ponto principal”, são notas características que definiriam a *função* da crítica. São, a princípio, factíveis: é evidente que o crítico tem algo a dizer, que há um público potencialmente propenso a escutá-lo, e ao qual ele pretende atingir e influenciar, que suas atividades inserem-se num conjunto social mais amplo e que seu discurso tem de ressaltar o que há de mais essencial – o “ponto principal” – no objeto. Nessa perspectiva, a *função* da crítica não se esgota em sua finalidade exterior, social, por assim dizer, pois esta não pode ser facilmente dissociada do *fundamento* que sustenta a prática da crítica, uma vez que “Um crítico só pode escrever com segurança enquanto a instituição crítica, em si, estiver acima de questionamentos.” (EAGLETON, 1991, p. 03). À teoria caberia então o papel de equacionar o funcionamento da crítica; ela teria de fundamentar simultaneamente a instituição e a função social da crítica. Este seria, enfim, o aspecto propriamente epistemológico, que diz respeito ao papel do método na teoria literária e nos reconduz a *Teoria literária: uma introdução*.

Na conclusão desse livro, Eagleton retorna ao ponto do qual partira: a tentativa de definir o objeto e caracterizar o discurso da teoria, afirmando que “a questão mais importante ainda não foi respondida: qual a *finalidade* da teoria literária?” (EAGLETON, 2006, p. 217). Na verdade, tal questão serve para que ele trate da relação entre ideologia e teoria literária, de forma a deixar transparecer o quanto esta é fundamentada por aquela. Neste caso, o conceito de “ideologia” adquire um espectro bastante amplo, pois mesmo as teorias mais arraigadas aos aspectos “puramente estéticos” acabam por manifestar, em algum momento, seu teor ideológico. Portanto, a questão de início, isto é, a pergunta pela existência de um objeto que possa ser definido como literatura, e para a qual Eagleton havia

encontrado uma resposta negativa, transforma-se agora em dúvida acerca da existência da teoria literária. Há, segundo Eagleton, dois caminhos que nos conduzem a alguma definição, e estes se distinguem basicamente por pautarem-se ou nos *métodos*, ou no *objeto* de investigação. E a conclusão alcançada por Eagleton não é tão difícil de se prever: ambos fracassam, dir-se-ia porque não percebem que aquilo que elas tomam por objeto é sempre um *objeto para um método* – mesmo que não se estabeleça *a priori* uma metodologia específica – e que o *método em si* não é mais do que um conjunto de princípios estabelecidos à revelia do objeto. Eagleton assume como se fosse natural um artifício que os ensaios de Adorno procuram evitar, a saber, a separação entre a teoria propriamente dita e seus procedimentos metodológicos, que seriam como que meras ferramentas da teoria. Esta separação, como veremos, acarreta na hipostasiação do método, isto é, na ação de conferir substância a algo que é, com efeito, uma maneira de proceder, um modo de comportamento do pensamento.

A alternativa pensada por Eagleton, que já aparecia implicitamente no decorrer do livro, conduz-nos a pensar que “naturalmente”, antes de qualquer coisa, antes mesmo de nos perguntarmos pelo sentido da obra, deveríamos indagar pela finalidade da abordagem. Com isso ele propõe “outra maneira de conceber o que distingue os tipos de discurso, que não é nem ontológica, nem metodológica, mas sim *estratégica*” (EAGLETON, 2006, p.317). Sua maneira de pensar os tipos de discurso da teoria literária não é metodológica porque descarta o primado do método, mas também não é ontológica, pois não pressupõe categorias puras, isentas de conteúdo ideológico. Contudo, ainda mantém bem nítida certa dissociação entre método e discurso que é simultaneamente produtiva, porque confere ao método um status meramente instrumental, e aniquilador, porque relega à teoria a função de mera produtora de códigos explicativos.

Sinteticamente:

Não se trata de partirmos de certos problemas teóricos ou metodológicos, mas sim de começarmos com o que queremos *fazer*, e em seguida ver quais os métodos e teorias que melhor nos ajudarão a realizar nosso propósito. (EAGLETON, 2006, p.317).

Embora Eagleton logo advirta que assumir uma posição estratégica não significa estabelecer desde o início quais são os objetos e métodos utilizados, tal opção o leva a subordinar tanto as opções metodológicas quanto o próprio objeto às funções da estratégia, isto é, à *intenção* da crítica. A hipostasiação do método permanece intocada, uma vez que ele é tomado como um objeto, uma ferramenta que auxilia o discurso a “realizar” seus propósitos.

Assim como Eagleton propõe que partamos do que “queremos fazer”, também o ensaio, segundo Adorno, “não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim” (EF, p.17). Não obstante, não se pode afirmar que em Adorno o método simplesmente se converteu em estratégia; o termo “estratégia” é altamente questionável. Ele é bárbaro porque remete à guerra, pois seu *procedimento* de leitura parece muito mais próximo de uma tentativa de aproximar ao máximo a teoria de seu objeto, tratando o método mais como um modo de proceder, ou um modo de comportamento do pensamento, conforme o supracitado “Observações sobre o pensamento filosófico”, do que como uma ferramenta.

Em seu *Demônio da teoria*, Antoine Compagnon simultaneamente afirma e nega que Platão e Aristóteles tenham feito teoria literária. Não obstante as diferenças entre seus sistemas, era interesse de ambos – e continuou sendo em toda a tradição filosófica até Nietzsche, pelo menos – estabelecer categorias gerais, e diríamos mesmo universais, que regulariam todo o conhecimento possível, inclusive acerca de discursos literários. As classificações de gêneros

poéticos que encontramos na *República* de Platão¹⁹ e, sobretudo, na *Poética* de Aristóteles, com seus esforços em sentido de distinguir as propriedades e a finalidade de cada gênero, são o que os qualificam como uma espécie de (pré-) teóricos da literatura. Contudo, “Platão e Aristóteles não faziam teoria da literatura, pois a prática que queriam codificar não era o estudo literário, ou a pesquisa literária, mas a literatura em si mesma” (COMPAGNON, 2003, p. 19). De modo semelhante, também se poderia dizer, e com razão, que Platão e Aristóteles não fizeram física ou sociologia, já que estavam interessados em compreender o funcionamento do mundo físico e da sociedade, diga-se novamente, a partir das categorias universais. Mais do que analisar obras de literatura, Platão e Aristóteles queriam demonstrar as condições que tornam possível a literatura e seu conhecimento; ou seja, seus interesses dirigiam-se para as relações entre literatura e realidade, e para o conhecimento. Não fossem essas relações tão problemáticas, especialmente no que toca à delicada relação entre arte e realidade, Platão não teria julgado necessário expulsar os poetas de sua república. Todavia, o que em última instância exclui não só Platão e Aristóteles, mas também Adorno e Nietzsche, do quadro de teóricos da literatura – embora todos eles tenham exercido influência sobre a teoria – é que a nenhum deles interessava explorar as condições de um campo de pesquisa exclusivo para a literatura. Nesse sentido, a teoria literária existe a partir do momento em que reclama para si a tarefa de pensar suas bases e seus limites, almejando para si o status de um campo autônomo. Seu discurso não serve apenas como baliza à análise literária, mas também conquista certa independência diante das práticas de interpretação e crítica; ou seja, “A teoria da literatura não é a polícia das letras, mas de certa forma sua epistemologia.” (COMPAGNON, 2003, p.20). Contudo, ainda segundo Compagnon, no decorrer de sua consolidação acadêmica a teoria coagulou-se, “transformou-se em método, tornou-se uma pequena técnica pedagógica, frequentemente tão árida quanto a explicação de texto, que ela atacava, então, energicamente” (COMPAGNON, 2003, p.13). O embate de ideias,

¹⁹ Especialmente nos capítulos III e X.

de pressupostos e críticas aos pressupostos dos estudos literários, a *vis polemica*²⁰, é a própria vida da teoria, que vai se esvaindo em seu processo de autonomização. Era justamente isso que o ensaio adorniano intitulado “Observações sobre o pensamento filosófico” atacava ao concluir que “o pensar, na sua independentização enquanto aparelho, tornou-se simultaneamente presa da coisificação” (OF, p.15). Ou seja, se a autonomia de determinada forma de pensamento significa seu enrijecimento em uma estrutura à qual os objetos têm de se adaptar – pois um objeto poderia ter sentido apenas quando subsumido a alguma estrutura teórica –, também a teoria, enquanto forma de pensar a literatura, perde seu sentido na medida em que seu objeto é determinado *a priori*. A forma ensaística que exploraremos adiante pode ser definida, grosso modo, não apenas pela flexibilidade com que trabalha seus conceitos, mas principalmente pela tentativa, nem sempre bem sucedida, de absorver as reações do objeto diante do gesto de ser conceituado.

Contudo, se as *Notas de Literatura* não se enquadram no escopo da teoria literária, tampouco devem ser ignoradas por esta. Seu lugar seria antes o de uma obra que desafia a teoria a não se deixar hipostasiar²¹, isto é, a não tomar a si mesma como substância. Visto pelo prisma segundo o qual toda teoria é, de algum modo – seja como método ou conjunto de textos fundamentais – corelata à necessidade de estabelecer as condições de possibilidade de uma prática, no caso do estudo da literatura, Adorno é sem dúvida um amador; por mais contumaz que sejam seus ensaios, mesmo que muitos de seus textos sirvam de base a muito do que se produz atualmente, ele parece mover seus conceitos sempre mais no sentido de satisfazer as necessidades de sua própria investigação do que

²⁰ Cf. COMPAGNON, 2003, p.16.

²¹ O substantivo *Hipóstase* (do grego *ὑπόστασις*) era usado desde Plotino para designar as substâncias essenciais do mundo inteligível. Seu equivalente latino é *Substância*, sobretudo no sentido de “substância primeira” ou fundamental. Mais especificamente, “Na linguagem moderna e contemporânea, esse termo é usado (mas raramente) em sentido pejorativo, para indicar a transformação falaz e sub-reptícia de uma palavra ou um conceito em substância, ou seja, numa coisa ou num ente. Neste sentido fala-se também de hipostasiar.” (ABBAGNANO, 2000, p.500).

na direção da delimitação das competências e das demandas da teoria literária. Ao mesmo tempo em que Adorno ignora, ou no mínimo não discute com a teoria literária de sua época – com exceção quem sabe de umas poucas menções à filologia no ensaio “Parataxis”, que será analisado no segundo capítulo -; ele também rejeita a ideia de que teses filosóficas fundamentem suas interpretações. Enfim, resta-lhe uma alternativa a princípio bastante antiquada, algo como uma crítica subjetiva, tecida a partir de sua própria experiência com a obra literária. Se, desde Platão e Aristóteles, demonstrar que alguma coisa pode ser conhecida implica necessariamente em demonstrar as condições de possibilidade de seu conhecimento, por outro lado, a ideia de que um objeto se torna cognoscível apenas quando se subsume a categorias previamente pensadas acaba por enrijecer o próprio pensamento, a investigação e, no limite, o processo mesmo de conhecer. A teoria cai neste embusteiro especialmente conforme vai se distanciando da experiência com as obras literárias e sobrepõe-se como *condictio sine qua non* de um conhecimento mais aprofundado ou abrangente. Porém, não seria menos prudente imaginar que fosse possível proceder no estudo de alguma obra literária a despeito da teoria: é no mínimo capcioso supor que exista algum conhecimento intuitivo e que não se tenha gestado na forma do pensamento de quem lê e interpreta. O meio por onde transita a postura de proceder metodicamente sem método é então um espaço de dupla negação: do método enquanto substância do pensamento, mas também da ausência de qualquer método; ou, dito de outra forma, do primado do conceito sobre o objeto, mas também da imediatidade do objeto.

Um gentil desafio ao *Discurso do Método*

Em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, Adorno define como *leitura imanente* um procedimento de interpretação que se propõe a mostrar a relação da

lítica – e, de certa forma, também de toda obra de arte – com o *todo* de uma sociedade, no intuito de descobrir em que medida ela é apenas o reflexo do social e em que medida ela o ultrapassa. Neste sentido, o que Adorno entende por leitura social da literatura é bem mais do que um amálgama de teses filosófico-sociológicas às quais a obra serve de estofo. Para ele, “O procedimento tem de ser, conforme a linguagem filosófica, imanente” (LS, p. 67), isto é, tem de mover seus conceitos em direção ao conteúdo social sedimentado no interior da obra, indagar o que nela aparece sob as tensões entre conteúdo e forma, e mostrar o quanto ela falseia o todo de uma sociedade contraditória em sua própria base.

Em seu ensaio “Literatura, crítica imanente e o problema do ponto de vista”, Neil Larsen sintetiza os desafios que se impõem às propostas de crítica imanente, no mínimo desde *O Capital* de Marx, na forma das seguintes questões:

Pode a “literatura” em si ser compreendida, de qualquer forma determinada ou conceitualmente precisa, como uma “totalidade não-unitária”? Quais, então, seriam as suas condições internas? E – talvez resumindo todas as questões anteriores – no que constituiria o ponto de vista da crítica imanente no caso de um objeto cultural ou literário? (LARSEN, 2010, p. 47).

Em uma nota que acompanha a última pergunta, Larsen afirma que, “por questões ilustrativas”, irá desconsiderar o debate sobre a “relação exata” entre cultura e literatura, tratando-as como isomórficas. Nos ensaios de *Notas de Literatura*, mesmo que em nenhum momento haja qualquer definição de literatura, o caráter monadológico das obras literárias – como veremos no segundo capítulo – as emancipa do meio social e mesmo da subordinação à intenção do autor. E é precisamente esta emancipação que confere à literatura – mas também às obras de arte em geral – o teor de verdade que a leitura imanente pretende encontrar. Para Larsen, é justamente a Adorno que se deve recorrer caso se queira ainda insistir em uma crítica literária imanente, porém com a precaução de que Adorno

“enquadrou sua própria perspicácia ensaística e aforística nos termos de uma teoria política e social monolítica, efetivamente subhistoricizada que por sua vez forçou sua teoria crítica, precisamente em seus momentos mais poderosos e ricos, a uma forma que tendia à irreprodutibilidade metodológica” (LARSEN, 2010, p.49). Tal fechamento monolítico teria sua origem, para Larsen, no ceticismo de Adorno em relação ao “método em si” (LARSEN, 2010, p.48). No entanto, a própria ideia de um método “em si”, como uma substância, é o que se pretende superar no ensaio: afinal, só adquire status de “em si” o método que é hipostasiado pela teoria. Isto é, de um lado, do ceticismo de Adorno em relação à metodologia, não se pode deduzir um ceticismo em relação ao procedimento metodológico, e, de outro, o primado do objeto sobre o procedimento que deve penetrá-lo – e por isso tem de ser imanente – seria, nesse sentido, o responsável pela bem notada “irreprodutibilidade metodológica” dos ensaios adornianos.

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, 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 muito diferente do que este possui desde a filosofia de Descartes.

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 intuito 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, é função de que este desempenha no projeto de ciência desencadeado a partir de Descartes seu maior legado: 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 é o próprio *modus operandi* que, no final das contas, elege quais objetos, ou quais partes de um objeto, são possíveis de 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 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 com 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, ao separar conteúdo e método, fixou 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 Gaukroger²² 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. A dissociação entre a experiência e a dedução permite a Descartes confortavelmente discernir entre o puro “método”, pois o método formulado pelo autor das *Meditações metafísicas* para uso próprio e para que ele mesmo não

²² GAUKROGER, Stephen *Descartes uma bibliografia intelectual*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

perdesse de vista as ideias claras e distintas é, sobretudo, um método sem objeto definido. Ele 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 desta tese 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 ideal de Teoria Literária, ou mesmo da recente Teoria. 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 a pesquisa literária. Ela pode ser reconhecida no discurso de Culler a favor de que a teoria seja pensada como uma espécie de conjunto de textos fundamentais à interpretação da cultura, ou na perspectiva de Eagleton, segundo a qual o método seria uma espécie de estratégia da teoria, de forma que todo texto sobre uma obra literária passa a ter fundamentalmente uma 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 à definição 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 Nicholsen 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 idênticas, 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 reformulação da função comunicativa da retórica no ensaio (NICHOLSEN, 1999 p. 108).

Em outras palavras, Adorno abdica da separação rígida entre a forma, a configuração ou encadeamento de argumentos, a forma de apresentação e o próprio objeto. 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 quanto 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 Hullo-Kentor. Por outro lado, o ponto forte desta mesma tensão está na liberdade postulada ao objeto, pois se não é possível apreendê-lo imediatamente, pois todo conhecimento se dá através de conceitos, ao tencioná-lo sem desarticulá-lo completamente o ensaio adorniano possibilita mais voz ao objeto.

Metodicamente sem método: “O Ensaio como forma”

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 virtude do ensaio, mas também pode tornar-se subterfúgio para endossar a falta de rigor. 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, 2003, 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.” (EF, 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.” (AF, p. 110). 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” (EF, 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 *médium* de análise.

Segundo Starobinski, o termo “*Essai*, conhecido em francês desde o século XII, provém do baixo latim *exagium*, a balança; ensaiar deriva de *exagiare*, que significa pensar.” (2011, p. 13). Desta origem, porém, brota uma dicotomia, pois se, por um lado, *ensaiar* pode significar o *exame atento e exigente* de algum tema, por outro, designa o ato de cogitar, algum processo preliminar, que exige um passo²³ adiante.

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

²³ CF. STAROBINSKI, 2011, p.15.

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. (EF, 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.” (EF, 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.” (EF, 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” (EF, p. 23). Por mais que, evidentemente, o reconhecimento da experiência humana individual²⁴ 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*²⁵ 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

²⁴ O terceiro capítulo desta tese abordará justamente pertinência da experiência individual nas obras de Proust e Valéry e sua importância para *método* ensaístico de Adorno.

²⁵ “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)

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 “imediatamente” 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” (ME, 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” (EF, p.28). E, se sempre que tomamos algum conceito, este já nos vem carregado de significados, pressupor que tenhamos de trabalhar 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” (EF, 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. (EF, 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 esta tese: 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.

Em sua tese *Filosofia e arte em Adorno*, Eduardo Neves-Silva, depois de revisitar a bastante conhecida obra de Susan Buck-Morss, traça algumas observações sobre a questão do método em Adorno. Suas observações dão conta do caráter não hipostático do método adorniano e, embora não discutam suas variações de procedimentos, que naturalmente se alterariam em face de objetos

diferentes, são bem sucedidas ao frisarem o vasto campo de possibilidades contido no intervalo entre a hipostasiação do método e a falta de qualquer método. Assim, ele destaca que:

Embora muitos comentadores de Adorno tenham procurado definir sua metodologia, raros são aqueles que tomaram uma distância precavida tanto da afirmação de uma metodologia geral, quanto da afirmação da ausência completa de métodos. Dentre esses, mais raros ainda são aqueles que reconhecem que entre “metodologia geral” e “ausência de métodos” há um universo, que a negação da primeira não implica a afirmação da segunda (NEVES-SILVA, 2006, p.64).

Aquilo que Neves-Silva denomina metodologia geral, preferimos aqui caracterizar como hipostasiação do método, pois, levando em conta a pertinência do desafio feito pelo ensaio às regras do método cartesiano, ou, para dizer de outra forma, a forma como “O Ensaio como forma” expõe a pertinência e o rigor da experiência individual, o que precisa ser questionado não é apenas a “metodologia em geral”, mas o gesto que provoca a cisão entre método, teoria e objeto. Adiante, porém, ele dirá:

O problema aqui não é tanto dizer o que é tal método, uma vez que se pode conceder que a dialética negativa assuma sob certas condições a forma de um método, mas fundamentá-lo, passo a passo, na obra de Adorno. (NEVES-SILVA, 2006, p.66)

Aproximando, mais uma vez, a questão do método do desafio lançado em “O ensaio como forma”, é possível afirmar que, pelo menos neste texto, Adorno se propunha a sustentar um modelo de pensamento que não necessitaria de fundamentação *a priori*, de sorte que se torna problemática a tarefa de pensar quais os fundamentos de seu método, e onde poderiam ser encontrados em sua

obra. Se o proceder “metodicamente” encontra sustentação na densidade do próprio texto do ensaio, no modo como este se abandona e simultaneamente rompe conceitualmente seus objetos, então não se pode falar de qualquer fundamento que esteja dissociado de cada ensaio em particular.

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. AR, p.153)

O tipo de anotação sugerida por Valéry²⁶ 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 Degas²⁷ “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

²⁶ No terceiro capítulo, com o intuito de compreender melhor a importância do contato com a literatura e com os escritos de Valéry para crítica praticada por Adorno, voltaremos à figura do leitor *demi-distrat*.

²⁷ VALÉRY, Paul. **Degas, dança e desenho**. Trad. Celia Euvaldo e Christina Murachco. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

interior.” (AR, p.154). Lembrando que a influência de Valéry em *Notas de Literatura* será mais bem trabalhada no terceiro capítulo desta tese, por enquanto será notado apenas que 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 vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?” (EF, 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.

Dentre os escritos de *Notas de literatura*, “O ensaio como forma” é o que menos trata de literatura, ou mesmo de considerações estéticas e culturais. Pode-se dizer que é um ensaio que versa sobre a ensaística enquanto modelo de exposição argumentativa e, paulatinamente, como num conjunto de anotações que cerceiam seu objeto por diversos ângulos, acaba insistentemente remetendo-se ao procedimento que ele próprio desencadeia, fazendo ressurgir constante e intermitentemente a questão do método, problematizando-a, sem que em última instância ele defina a si próprio, enquanto ensaio, como *um* método.

“O Ensaio como forma” é um dos poucos textos escritos especialmente para as *Notas de literatura*²⁸. Elaborado entre 1954 e 1958, parece ter sido pensado justamente para figurar como peça de abertura do livro. Seu intento de polemizar com a situação do ensaio no ambiente da produção teórica da época evidencia-se desde uma citação de Lukács, já na segunda frase do primeiro parágrafo:

A forma do ensaio ainda não conseguiu deixar para trás o caminho que leva à autonomia, um caminho que sua irmã, a literatura, já percorreu há muito tempo, desenvolvendo-se a partir de uma indiferenciada unidade com a ciência, a moral e a arte (LUKÁCS, apud. ADORNO, 2008, p.15).

Embora Adorno se mantivesse cético diante da estimativa lukacsiana, segundo a qual o ensaio se encontra a meio caminho da autonomia, o trecho instiga-o a refletir sobre o modo como o ensaio se apropria e pensa as tensões geradas a partir da cisão histórica entre arte e ciência. Se Lukács²⁹ aparentemente dispôs o ensaio entre as formas artísticas, também não deixou de anotar que este aspirava ao sistema sem ainda chegar a ele, permanecendo impedido de obter sua autonomia. Adorno, por sua vez, detém-se mais pormenorizadamente nas perspectivas não sistemáticas do ensaio, de onde pretende torná-lo a negação determinada do sistema de forma mais sólida.

Embora não contenha nenhuma diretriz sobre o que se poderá encontrar na leitura de *Notas de Literatura*, sendo sempre pensado como um texto autônomo – o que ele de fato é –, é pertinente ler “O ensaio como forma” na perspectiva de compreender a forma como algumas de suas teses ganham voz em escritos mais ocasionais, pois grande parte dos textos de *Notas de literatura* surgiu a partir de

²⁸ Conforme a nota “escrito entre 1954 e 1958. Inédito.” Cf. *Notas de Literatura I*. trad. Jorge de Almeida, 2003, p.165.

²⁹ Cf. LUKÁCS, G. “Sobre la esencia y forma del ensayo”. In : *El alma y las formas*. Barcelona, Grijalbo, 1975, p.08.

palestras e conferências radiofônicas. Diante disso, não soará estranho pensar que há nos escritos de *Notas de literatura* certa “qualidade ensaística” que, enquanto procedimento, é a expressão de uma leitura que se propõe a proceder metodologicamente, mas sem coagular-se em “método autocrático”. E, levando o raciocínio adiante – e este é talvez seu ponto mais complicado –, tal procedimento não abre mão de pensar e expor suas condições de possibilidade, embora rejeite qualquer fundamentação prévia, qualquer pressuposto. Nessa perspectiva, o que se pode esperar de “O ensaio como forma” é também uma espécie de (contra)discurso do método, pois, estando a par do *Discours* cartesiano, o *Essay* adorniano não separa hierarquicamente procedimento e resultado. Enfim, é justamente quando se pensa na polêmica com o método que “O ensaio como forma” se mostra essencialmente como um discurso acerca dos procedimentos engendrados por Adorno em *Notas de Literatura*.

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” (LS, 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*.” (EF, 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.” (EF, 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 (DN, 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 à aporia do pensamento.

Capítulo II

Lírica e sociedade

Se quisermos um mote que nos oriente na tentativa de compreender o procedimento metodológico praticado em “Palestra sobre lírica e sociedade” – ensaio que expõe muito bem o modelo de crítica praticado por Adorno – podemos iniciar com a seguinte passagem:

Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra lhe obedece e em que a ultrapassa. (LS, p.67).

Não apenas por prudência ou retórica, Adorno acautela-se diante da tarefa de estabelecer relações entre um produto cultural e seu meio, de constituir vínculos entre o meio social e sua representação, tal como o próprio poeta teria querido expressar em suas composições. Ao invés, prefere pensar a poesia como algo ao mesmo tempo autônomo, emancipado em relação à sociedade, que diante dela funciona como uma espécie de outro, de elemento estranho. Com esse gesto,

Adorno deixa claro que sua intenção não é criar uma ponte entre dois elementos distantes, mas descobrir o vínculo que a própria lírica, justamente por causa de sua emancipação, ainda mantém com a sociedade. É desse modo que no gesto de aprofundamento naquilo que há de mais singular na obra, onde ela parece vedada, que o seu elemento social pode ser encontrado. Contudo, a afirmação de que uma leitura imanente é capaz de mostrar “em que a obra obedece e em que ela ultrapassa o todo de uma sociedade” ainda necessita ser explorada.

A ideia de que a lírica simultaneamente obedece e ultrapassa o todo de uma sociedade é, no fundo, uma resposta “à própria desconfiança dos senhores, que sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual” (LS, p.68). E para Adorno toda arte é, ao mesmo tempo, algo individual e, por isso mesmo, social; seu caráter monadológico, já mencionado no capítulo anterior e que será mais bem examinado adiante, lhe confere tal atributo. A recusa diante de qualquer tentativa de aproximar poesia e sociologia não é nada anômala, pois pretende respeitar o fato de que algo criado artisticamente nunca é *apenas* uma representação de alguma coisa já existente. No fundo, essa desconfiança demonstra que há uma espécie de violação na utilização de conceitos criados pelas ciências sociais na interpretação de criações poéticas. Neste sentido, o zelo pela pureza da poesia funciona como negação legítima de interpretações de cunho puramente socializante, mas não deixa de também reforçar o intento adorniano. Tal desconfiança não é sem fundamento: “Afim, trata-se de manusear o que há de mais delicado, de mais frágil, aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu resguardar” (LS, p.65). Por outro lado, o “ideal da lírica” funciona como uma espécie de marco regulatório do qual se aproximam ou se afastam determinadas composições poéticas. Ele simboliza um golpe da razão instrumental sobre o poetado, pois produz uma definição que delimita as notas essenciais do conceito de lírica, embora deixe sempre espaço para a singularidade de cada poema.

Emil Staiger (1997, p.15) sustenta o “ideal de lírica” abarcaria todo um conjunto de características – que ele explora com minúcia em seu livro, mas que não necessitamos explorar aqui – das quais os poemas líricos estariam mais próximos do que as demais criações poéticas. O ideal – de lírica, de épica etc – estaria para a poesia como o sol está para o sistema solar: gravitariam em torno dele todos aqueles poemas que de alguma forma são atraídos por sua força centrípeta e iluminados, com maior ou menor intensidade, por seus raios. Assim também cada gênero literário teria seu ideal, seu centro gravitacional. Staiger compara, por exemplo, o estilo lírico de Goethe com os versos da épica de Homero e conclui que:

No estilo lírico, entretanto, não se dá a “re”-produção linguística de um fato. Não se pode aceitar que na “Wanderers Nachtlied” estivesse de um lado o clima do crepúsculo e do outro a língua com todos os seus sons, pronta a ser aplicada. Antes é a própria noite que soa como língua. O poeta não “realiza” coisa alguma. Ainda não há aqui um defrontar-se objetivo (*Gegenüber*). A língua dissolve-se no clima crepuscular e o crepúsculo na língua (STAIGER, 1975, p.21).

Os versos de “Wanderers Nachtlied” (“Canção noturna do Viandante”³⁰), são:

³⁰ Além das traduções inseridas no corpo do texto, há uma tradução feita por Vera Lúcia Sodré em seu artigo “ Em busca da Harmonia”:

“Canção noturna do viandante” (alemão- português)

Em todos os cumes

há sossego

Em todas as copas não sentes

um sopro quase.

Os passarinhos calam-se na mata.

Paciência, logo

sossegarás tu também

Über Allen Gipfeln
Ist Ruh
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Na tradução de Celeste Aida Galeão:

Sobre todos os cumes
Quietude
Em todas as arvores mal percebes
Um alento.
Os pássaros emudecem nas florestas.
Esperas só um pouco, breve

(<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/download/5383/4926> [Acessado em 28/03/2013])

Há também uma versão que fora traduzida do alemão para o japonês, deste para o francês e, sem que o tradutor soubesse que se tratava de um poema originalmente escrito em língua alemã, novamente para o alemão. O produto final, traduzido por Sodré para o português, é no mínimo curioso:

“Canção noturna japonesa” (alemão-japonês-francês-alemão-português)
Há silêncio no pavilhão de jade.
Gralhas voam mudas no luar
em direção às cerejeiras cobertas de neve.
Estou sentado e choro.

Descansas tu também. ³¹

E na tradução de Haroldo de Campos:

Sobre os picos
paz
Nos cimos
quase
Nenhum sopro.
Calam aves nos ramos.
Logo, vamos,
virá o repouso. ³²

Conforme a própria Celeste Aída Galeão afirma na “nota do tradutor” de *Conceitos fundamentais da poética*, sua tradução do “Wanderers Nachtlied” limita-se a reproduzir o conteúdo literal dos versos. Por sua vez, Haroldo de Campos empenha-se na arriscada tarefa de tentar recriar em língua portuguesa o “clima crepuscular” apreendido e criado por Goethe em uma espécie de caráter intuitivo [*Anschaulichkeit*], ou de um único olhar imediato, o que talvez se reflita na extrema concisão de sua versão. O essencialmente lírico destes versos de Goethe estaria justamente na unicidade [*Einssein*] indivisível entre o significado, a sonoridade da

³¹ Tradução de Celeste Aída Galeão. In STAIGER, 1997, p. 19.

³² Disponível em: <http://cantarapeledelontra.blogspot.com.br/2011/01/poemas-de-goethe-v.html> (acessado em 28/08/2013).

palavra e o todo do poema. Unidade entre coisa e palavra, entre belo natural e artístico, cuja força ecoa na noção Benjaminiana de *Aura*:

A aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, um galho, que projeta suas sombras sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desses galhos. (BENJAMIN, 1994, p.170).

Numa leitura menos romântica da famosa definição, podemos dizer que, tal qual para Benjamin, para Adorno a poesia, como forma de arte, se distingue do uso conceitual da linguagem, mas não perde seu vínculo com a realidade; dito de outra forma, a arte é o meio de expressão de uma fração do real que não é conceituável. A arte é *Tekhné*, um procedimento de elaboração, e seu resultado é uma fabricação; mais especificamente, consiste em *Poiesis*, um tornar-se análogo, mas não idêntico, à realidade. De qualquer forma, é o resultado de um processo racional. O que há de peculiar, e também enigmático, na poesia lírica é que *inexplicavelmente* razão e natureza reconciliam-se, formando um todo. Mas trata-se de uma reconciliação que é falsa, visto que ocorre apenas no âmbito monadológico do poema. Para caracterizar a dificuldade deste procedimento de reconciliação ou de harmonização das dissonâncias entre razão e natureza no espaço hermético da arte, Adorno utiliza a expressão francesa *tour de force*. Esse *tour de force* distancia a linguagem artística da poesia lírica da função comunicativa usual.

Se desde Staiger não havia dúvida quanto à diferença entre a função comunicativa da linguagem, de algum modo ainda preponderante na épica, e a função poética – aludida na observação de que “A língua dissolve-se no clima crepuscular e o crepúsculo na língua” –, por sua vez, sobre a essência do *fenômeno lírico*, Kate Hamburger afirma: “A poesia [lírica] não apresenta

problemas de estrutura formal como a literatura ficcional – a narração, a formação temporal, o modo de ser da própria ficção, etc. – e é inteiramente idêntica a sua forma linguística.” (HAMBURGER, 1986, p.167). Essa tese é confirmada, segundo Hamburger, pelo tipo de experiência de leitura que a poesia lírica proporciona, e que é totalmente diferente do que experimentamos diante da literatura ficcional. A poesia lírica seria, então, experimentada “como o enunciado de um *sujeito-de-enunciação*” (HAMBURGER, 1986, p. 168). Tal sujeito corresponde ao *eu lírico* tradicional, mas neste contexto seu topos deixa de ser o da subjetividade para se tornar o da própria linguagem. O *sujeito-de-enunciação* de Hamburger seria a linguagem tornada sujeito na criação poética.

Na fungibilidade entre linguagem e criação poética, de Staiger a Hamburger, encontra-se uma espécie de ideia originária de poesia lírica que estabelece uma espécie de marco regulatório necessário, já que um poema “participa em diversos graus e modos de todos os gêneros, e apenas a *primazia* do lírico nos autoriza a chamar os versos de líricos” (STAIGER, 1975, p.161). Quanto mais imersos na linguagem desprovida de representações, mais próximos da pura criação verbal e, conseqüentemente, quanto mais distantes de quaisquer conteúdos representacionais, mais líricos seriam os poemas. Um pouco mais e a insistência no asseio da poesia lírica se transformaria em negatividade do teor comunicativo da linguagem, em anseio pela palavra pura, pela musicalidade³³ do verso, como se a simples “re’-produção” linguística de um fato, ou a ficcionalidade, no caso de Hamburger, bastasse para contaminar todo um poema.

Ainda no que concerne às tentativas definir a poesia lírica, e mesmo estando preocupado especialmente com a lírica moderna, Hugo Friedrich repete a ênfase na centralidade do eu como nota característica da criação poética. O que o diferencia dos teóricos citados até aqui é sua ênfase na ruptura como o principal aspecto da lírica moderna:

³³ Friedrich dirá que “A escuridão e a incoerência tornam-se pressupostos da sugestão lírica. ‘o poeta serve-se das palavras como teclas, desperta nelas forças que a linguagem cotidiana ignora; Mallarmé falará do ‘piano de palavras’.” (FRIEDRICH, 1978, p.29).

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmento do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia lingüística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé e a dos poetas hodiernos. (FRIEDRICH, 1978, p.29)

A lírica analisada por Friedrich é de outra espécie; nela é perceptível uma exposição maior do momento de fratura que, retroativamente, talvez não seja totalmente alheio ao de Goethe, e que poderia nesse sentido ser incluído na definição cunhada por Staiger. A fungibilidade entre língua e conteúdo já representa, para Adorno, o fechamento, ao passo que a ruptura já seria um gesto de recusa da linguagem enquanto meio, ou instrumento, de comunicação.

Para Adorno, assim como o indivíduo na sociedade moderna, o eu lírico traz consigo as marcas do *processo de individuação*. Entretanto, a lírica não é, como se poderia pensar acerca do eu empírico, simplesmente o resultado do processo social de individuação. A harmonia da lírica expõe a tensão entre a coisificação do indivíduo, sua existência como célula social, produzido e apto a reproduzir um estado de coisas, e a possibilidade de autonomia – utópica, neste caso – que poderia ter resultado do desenvolvimento da individualidade. É justamente nessa perspectiva adorniana que não se torna necessário pensar um conceito de lírica essencialmente diferente do corrente: o distanciamento da linguagem comunicativa depõe a favor de um modelo de *individualidade* vedada por uma sociedade que nega aos homens a autonomia que ela mesma havia prometido.

Assim, em uma passagem que merece ser analisada mais de perto por causa de seus passos metodológicos, diz Adorno: “Costuma-se dizer que um poema lírico perfeito tem de possuir totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito.” (LS, p.72). Assumida de forma axiomática, esta *definição* é tão verdadeira quanto inócua; sintetiza ao máximo o que se pode esperar de uma composição lírica, mas cala sobre suas condições de possibilidade, sobre o motivo de tão proeminente totalidade. No “Wanderers Nachtlied”, a passagem dos cinco primeiros versos, que remetem à *quietude* e ao *alento* da natureza, aos dois últimos, “Espera um pouco, logo / Tu repousarás também”³⁴ não pode ser interpretada sem que se fique marcada a cisão entre a paz efetiva da natureza e sua mera promessa, que sustenta ainda um ruído de fundo sinistro por meio da sugestão de que uma paz como a da natureza só será concretizada na morte. Aí está o *tour de force* do poema. É deste momento de *ruptura* entre a harmonia dos versos e o conteúdo objetivo, do qual a poesia lírica não se pode furtar enquanto a linguagem permanecer sendo seu meio de expressão, que a *leitura imanente* se alimenta.

A lírica situar-se-ia, assim, “no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo”. (LS, p.72). Neste *medium*, o poema é capaz de apreender aquilo que escapa à comunicação enquanto função da linguagem do indivíduo imerso no meio social. O procedimento de leitura imanente teria de traduzir-se em um comportamento que insiste em levar o conceito de lírica a transpor seus limites, e, conseqüentemente, o conduz a seu oposto, ao que é negado pelo *ideal da lírica*:

A idiosincrasia do espírito lírico contra a preponderância das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (LS, p. 69).

³⁴ Em alemão, “*Warte nur, balde / Ruhest du auch*”.

A forma como Adorno chega a essa *idiosincrasia* é ela mesma uma *reação* à *coisificação* na medida em que seu gesto interpretativo não se prende à definição, seja para referendá-la ou refutá-la. Em um movimento característico do ensaio adorniano – coerente com a tese de que o pensamento é uma forma de comportamento –, a insistência na ruptura entre lírica e sociedade deseja expor algo que não cabe no conceito de lírica: o vínculo rompido. Essa característica metodológica traduz-se na *tentativa* de não deixar nada fora do conceito, e é justamente por isso que ele tem de ser colocado em movimento. A maneira ostensiva de trabalhar o conceito, *como se* ele pudesse abarcar o objeto de uma só mirada, impõe à tarefa de compreender a *ruptura* a necessidade de abarcar o seu inverso. O social estaria como que depositado – sedimentado é o termo que Adorno usará na *Teoria estética* – no distanciamento que dá forma à poesia. E permanecer nesse campo de força, insistir na insolubilidade entre conceito e objeto, talvez seja um dos pontos mais complexos do *procedimento metodológico* dos ensaios adornianos.

Não obstante, tal procedimento quer encontrar eco na experiência do leitor capaz de ouvir, na voz do poema, simultaneamente a possibilidade e a impossibilidade, isto é, a promessa, de uma sociedade reconciliada. A ideia de uma utopia interdita é o que faz Adorno pensar no duplo sentido da *ruptura*, que é tanto promessa de felicidade quanto denúncia de sua impossibilidade diante das condições objetivas da vida em sociedade. De modos distintos ela figura também nos poemas de Eduard Mörike e Stefan George, citados na “Palestra...”. Para que fiquemos apenas com um destes, segue a canção de George citada por Adorno:

Im windes-weben
war meine frage
Nur träumerei.

Nur lächeln
Was du gegeben.
Aus nasser nacht
Ein glanz entfacht –
Nur drängt der mai
Nun muss ich gar
Um dein aug und haar
Alle tage
In sehnen leben.

Na tradução de Jorge Almeida:

No tecer do vento
Foi meu pedido
Só devaneio.
Só um sorriso
Tua resposta.
A noite encharcada
Um brilho propaga –
Agora o maio trama
Agora devo ao fim
Por teus olhos e teu sim
Dias a fio
Viver em chama.

Adorno insiste nos aspectos dissonantes do poema: como individualidade ele participa do universal, pois é produto da mesma sociedade que produziu o indivíduo; enquanto mônada, unidade indivisível de conteúdo e forma, é uma segunda concreção. George fala a partir de uma sociedade individualista burguesa cujo ápice é o individualismo, mas de certa forma recua até o romantismo ao configurar-se em “um estado de alma absorto” (LS, p. 86). A harmonia dos versos, não apenas no poema supracitado, mas em toda a obra de George, dependeria, segundo Adorno, de algo que “Valéry denominava de *refus*, uma implacável recusa a todos os meios pelos quais a convenção lírica imagina capturar a aura das coisas.” (LS, p.86). E é em sentido semelhante que a parte final da “Palestra...” ecoa aquilo que Adorno já havia formulado no terceiro parágrafo:

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [*allgemeine Verbindlichkeit*] vive da densidade de sua individuação. (LS, p.67).

O processo de individuação é o solo sob o qual, para Adorno, é possível pensar como e em que medida a poesia lírica reproduz e ao mesmo tempo ultrapassa o todo social. Ocorre que na “Palestra sobre lírica e sociedade” os conceitos de *indivíduo* e de *processo de individuação* não possuem definição, apresentando-se de forma significativamente diferente quando se referem ao processo social ou à poesia lírica. Tanto a individualidade pertinente ao eu lírico, quanto a que alude ao indivíduo empírico, resultam de um processo social de individuação; não obstante, na medida em que apenas reproduz o todo social, o indivíduo empírico regride à função de mero agente, responsável pela manutenção de algo que funciona como uma estrutura para a sociedade. Porém, sob o

conceito de indivíduo caem também a solidão e o isolamento, isto é, o reverso da função de mero agente, o que não deixa de ser também um resultado do mesmo processo de individuação. A voz da humanidade que o indivíduo escuta em sua solidão fala sobre o fracasso do esclarecimento e reclama o ideal de autonomia perdido.

Por outro lado, as composições líricas estariam contrapostas ao ideal da *volonté de tous* (LS, p.66). Este ideal é falso na medida em que se impõe sobre a vontade de cada um ou pressupõe diluí-las sob um denominador comum. A individualidade possibilitada na poesia lírica, na medida em que se emancipa de um todo social falso, simula algo como uma *boa universalidade*, pelo fato de não apenas se recusar a estabelecer uma hierarquia entre a vontade singular e a *volonté de tous*, mas também por não deixá-las dissolvidas sob seu *medium*. Assim, “a composição lírica tem a esperança de extrair de uma irrestrita individuação, o universal” (LS, p.66). O eu lírico atinge uma individualidade que o eu empírico não conhece na concretude social, mas esta se mantém apenas como horizonte à individualidade necessária à socialização. Desse modo, a concretude da lírica, em seu momento de ruptura, retorna a si mesma e passa a existir apenas como concreção³⁵ à *segunda potência*.

Tratar a lírica como segunda concreção é algo mais do que meramente reconhecê-la como *negação* da realidade existente. Para Adorno, o próprio conceito de sociedade não é algo que caiba em uma definição. Em suas aulas sobre sociologia, por exemplo, o conceito de sociedade aponta para *algo mais* que o mero conjunto de indivíduos – já que a própria individualidade seria produzida socialmente –; mas não se pode simplesmente reduzi-lo a este *algo mais*, já que ela é também simultaneamente reproduzida por indivíduos. Nas palavras de Adorno:

³⁵ Ver, nesse sentido, o ensaio “Parataxis”, também contido nas **Notas de literatura**.

Ele [o conceito de sociedade] só se efetiva através dos indivíduos, mas, enquanto é relação desses indivíduos, não pode ser reduzido a eles, e, por outro lado, também não pode ser aprendido como mero conceito superior existente por si próprio. (LS, p.199).

Ora, se a sociedade se reproduz no indivíduo e produz os indivíduos de que necessita, a poesia lírica permite objetar que essa dialética não pode ser absolutizada. E essas considerações sobre o conceito de sociedade permitem compreender mais claramente a resposta de Adorno a outra possível objeção a sua tentativa de fazer uma leitura social da poesia lírica: “eu teria sublimado a tal ponto a relação entre lírica e sociedade, por temer o sociologismo grosseiro, que no fundo nada mais resta dessa relação: exatamente o não-social no poema lírico seria agora seu elemento social.” (LS, p.72). A resposta a tal objeção vincula-se à maneira como a linguagem desempenha, na lírica, um papel que pode ser visto paradoxal.

Fosse a linguagem apenas o lugar da mediação, da comunicação do universal no particular, a possibilidade da espontaneidade estaria interdita; contudo, conforme já dito, a linguagem poética, capaz de harmonizar a forma com o conteúdo ao sedimentá-lo em *concreção à segunda potência*, subtrai da linguagem o primado da função comunicativa:

Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade (LS, p.74).

Enquanto meio, a linguagem não é apenas instrumento de mediação, o substrato no qual coincidem subjetividade e objetividade. Antes, ela é simultaneamente meio para a expressão do pensamento – subjetividade – e condição de possibilidade do

pensado – objetividade. Seus conceitos são sociais, mas o encadeamento destes depende de um ato particular, ainda que se leve em conta que o próprio sujeito e seus impulsos mais subjetivos não existem sem mediação conceitual. Por esse prisma, a reconciliação não estaria na total identidade entre indivíduo e sociedade, e tanto o sujeito monadológico quanto o indivíduo totalmente socializado seriam elementos de uma falsa conciliação.

A ênfase na consideração de que o sujeito, na poesia lírica, é capaz de perder-se na linguagem é o ponto de virada em que a linguagem, enquanto mediação, é pensada simultaneamente como algo mediado. Há, porém, na intermitência entre a mediação total e a possibilidade de espontaneidade, “um elemento de desespero que se equilibra no cume do seu próprio caráter paradoxal” (LS, p.76).

Na “Palestra sobre lírica e sociedade” encontramos, já fortemente articuladas, algumas das principais teses defendidas por Adorno em sua *Teoria Estética*: é esse o caso do conceito de refração – que na *Teoria Estética* será chamada de *refração estética* – como referência à tensão latente no processo de emancipação da obra. Podemos entender a relação entre arte e sociedade pela maneira como aquela se distancia desta, tomando-a como ponto de partida de um processo de refração através do qual a arte “determina-se na relação com o que ela não é” (TE, p.15). Se a arte só existe em relação ao seu outro, a realidade concreta, não artística, é justamente por meio da elaboração formal que ela busca sua autonomia. A autonomia da arte, e conseqüentemente a da literatura, é o resultado de um processo de emancipação em relação à realidade. Assim a harmonia, “Na relação com seu *outro*, cuja estranheza atenua e, no entanto, mantém, ela é o elemento anti-bárbaro da arte; através da forma a arte participa na civilização, que ela critica mediante sua existência” (TE, p.165). Nesse sentido, é importante lembrar que a forma é pensada como conteúdo sedimentado, isto é, como teor retirado da realidade que, uma vez refratado, passou a determinar a construção do objeto.

Daí que a noção de “identidade consigo mesma” (TE, p.15) em oposição à identidade com o conceito, se dá por meio da sedimentação do conteúdo, fazendo com que a obra se feche como “uma mônada sem janelas”. Desse modo, “A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade” (TE, p.15). 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” (TE, p.15). Entretanto, tudo o que torna a obra autônoma se encerra na aparência estética. Aquilo que é construído a partir do despojamento do material fornecido pela realidade, ou a supressão total de qualquer alusão a ela, eliminaria a referência ao pressuposto necessário à arte, a seu outro e, conseqüentemente, também a própria autonomia enquanto emancipação:

Pois, tudo o que as obras de arte em si contêm de forma e material, de espírito e assunto emigrou da realidade (*Realität*) para as obras de arte e nelas se despoja de sua realidade: assim se torna sempre sua cópia. Mesmo a mais pura determinação estética, a aparição, é mediatizada relativamente à realidade enquanto sua negação determinada. (TE, p.122 -123).

O mesmo despojar-se caracteriza a poesia lírica na “Palestra sobre lírica e sociedade”. O procedimento de leitura imanente seria então, desde os ensaios que compõem as *Notas de literatura*, uma tentativa, constantemente renovada, de compreender a arte como o espaço onde a tensão social se torna mais evidente e no qual, ao mesmo tempo, evidencia-se a necessidade de superá-la.

“Parataxis”

Em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, Adorno procurou desenhar uma constelação conceitual que pudesse envolver ao mesmo tempo o caráter social da lírica e sua ruptura com o todo da sociedade, com o conceito de singularidade figurando como superação da dialética indivíduo/sociedade. Em “Parataxis” ele defenderá, através de uma argumentação não menos intrincada, a emancipação do poema diante da intenção do poeta, mas sem deixar de compreender que o processo de constituição da obra não está dissociado do poetar, isto é, do fazer do poeta. Segundo essa hipótese, derivada claramente da estética hegeliana, a obra é significativa precisamente porque contém algo que ultrapassa a simples intenção do artista: “somente na obra, segundo Hegel, pode acontecer que a máxima objetividade se configure em subjetividade” (PX, p.431). Ou, para usar da terminologia heideggeriana, o *dizer do poeta* e o *poema* são simultaneamente distintos e indissociáveis, como que formando um campo de forças; mas do qual não é possível deduzir nenhuma síntese. Não há, assim pretende-se demonstrar a seguir, no modo de proceder que vem sendo analisado neste capítulo nenhum lugar onde fosse possível estabelecer uma unidade definitiva entre o gesto que interpreta o poema e a *essência* da poesia sintetizada *poetar do poeta*, tal como ocorre em Heidegger, por exemplo. Assim, ao fazer frente à filologia e à hermenêutica na interpretação da poesia de Hölderlin, Adorno opõe-se a qualquer leitura que procure identificar uma espécie de *núcleo* a partir do qual toda a obra viesse à luz. Ele continua, pois, fiel à intenção de proceder *metodicamente sem método*, sem hipóstases, se quiser.

A insistência de Hölderlin na construção de orações coordenadas acentua o hiato entre linguagem e sentido, o sentido de sua poesia afirma-se sobre a tensão que se estabelece entre as orações e só em menor grau na unidade sintática. Gramaticalmente considerada, a parataxe designa apenas estruturas sintáticas onde predominam as orações coordenadas em vez das subordinadas; mas segundo Cachopo (2011) quando estas prevalecem, então falamos de “hipotaxe”. Isso possibilita, por exemplo, que a transição da primeira parte de “Metade da

vida” [Hälfte des Lebens] para a segunda, o “Ai de mim” [Weh mir] destrua a imagem da felicidade evocada na primeira parte, o que se faz possível por causa do “enfraquecimento da subordinação sintática” (CACHOPO, 2011, p. 237). É importante perceber as implicações disto para o procedimento de leitura imanente, quando este defende o primado do objeto sobre o método, pois, ainda segundo a interpretação de Cachopo, nem todas as partes do poema se submetem ao todo; ao contrário elas se justapõem e formam assim uma espécie de tensão constelar, sempre singular em cada poema e conseqüentemente irredutível aos pressupostos de qualquer método previamente definido. Segundo Cachopo “Eis como o hiato se inscreve na parataxis: ao substituir a subordinação pela coordenação- pela justaposição, pela serialização- o modo paratático corresponde, em termos formais, à aparição de uma unidade fraturada. ‘Parataxis’ ‘cesura’ formam uma constelação” (2011, p. 237). Enfim, é esta cesura que serve de suporte à leitura imanente que Adorno pretendeu promover, pois ela é o índice do conteúdo que se furta à intenção do poeta: a realidade não reconciliada furta-se a tentativa do poeta de estabelecer alguma reconciliação.

A princípio, também o próprio Heidegger não propunha uma definição exata do poetar, mas apenas um dístico: “Poetizar: um dizer no sentido de uma revelação indicadora” (HEIDEGGER, 2004, p.37). Dirigindo-se mais especificamente a Hölderlin, Heidegger dirá que “Quase somos tentados a dizer: a poesia e o poeta são a única preocupação do seu poetizar” (HEIDEGGER, 2004, p.37), e é neste momento que ele começa a estabelecer o *poetizar* como núcleo de toda a poesia. Ele enrijece-o, deixa de tratá-lo como um procedimento, no fundo algo sempre inconcluso – como bem sabia um Valéry, este sim com a autoridade de poeta – e, por fim, funde-o com os conceitos que visavam apenas interpretá-lo.

Contudo, não há razão para imaginar que essa consideração – de que a poesia e o poeta não as únicas preocupações do poetizar – fossem desmentidas por algum poeta, sendo mesmo suficientemente abstratas para que o conteúdo

imposto a qualquer poema as preencha. O problema é que Heidegger atribui à intenção do poeta a mesma abstração formulada nas sentenças anteriores. Para ele, “Hölderlin é, aí, *o poeta do poeta*, da mesma forma que o pensador intimamente aparentado ao poeta, quer pensar e saber na sua criação suprema, e até *tem obrigação* de querer saber o que é pensar e o pensador” (HEIDEGGER, 2004, p.37). Neste raciocínio, poeta e pensador adquirem uma espécie de cumplicidade, e em algum lugar suas atividades se encontram, sintetizando-se em uma linguagem simultaneamente conceitual e poética. Já na obra de Adorno não há qualquer tentativa de unir poesia e pensamento. Ao contrário, a exterioridade, a distância historicamente perpetrada entre o pensamento conceitual e a forma poética não são abolidas – afinal, superar tal distância pressupõe antes reconhecê-la.

Observações bastante evidentes, como “o obscuro nos poemas, não o que neles se pensa, é o que necessita da filosofia” (PX, p.432), distanciam-se do lugar comum ao oferecer um movimento metodológico que põe em questão as condições de possibilidade da interpretação. Ou: “Conduz a ele a contradição de que toda obra quer ser compreendida puramente a partir de si, mas nenhuma pode ser compreendida puramente a partir de si” (PX, p.433). A repetição do termo *puramente* marca o caráter contraditório que acompanha o ideal de autonomia da arte: por um lado ela é autônoma, visto que pode ser lida como uma segunda concreção, mas por outro, justamente ao constituir-se em segunda concreção, como mônada, ela não tem nada de concreto. Isto é, constitui-se uma espécie de *campo de força*, uma tensão que polariza a intenção do autor, a concreção social de sua época e a obra em si mesma. Tal tensão é percebida a partir do momento em que a interpretação assume a tentativa de não excluir nenhum elemento divergente. Assim, “por mais precauções que se tome, seria puro arbítrio atribuir como propósito a Hölderlin o estranhamento de seus versos”. (PX, p.431). Se o dizer do poeta é o elemento responsável pela síntese, também é

crível que nem tudo o que pertence à poesia subsume-se a ela; ou, para dizer de outra forma, a obra vai além do *dizer*, porque não é apenas a síntese do pensamento do poeta. O que se depreende da intenção, assim, polariza com a própria intenção e cobra autoridade, para a obra, diante do autor.

O sentido é diferente da coerência imanente da obra. Sua lei formal não é a lei da síntese, como ocorre no pensamento conceitual. Todavia, interpretar é uma tarefa que exige a síntese conceitual, e, por conseguinte, na tentativa de interpretar a lei da obra, tal síntese terá sempre algo de estranho ou de estrangeiro. Em nome da inteligibilidade, por exemplo, a tarefa de interpretar não pode reduzir aspectos formais do poema às *estruturas* conceituais – sejam filosóficas, sociológicas ou linguísticas –, e tampouco deve comportar-se como mero instrumento que empresta voz àquilo que a obra não pode dizer.

O poeta como fundador, herói ou profeta (PX, p. 435) é também uma espécie de eco de certos aspectos da filosofia platônica no modo na interpretação heideggeriana. Para Platão, a diferença entre poesia e pensamento seria subsumida na *Ideia*, alcançada de modos distintos por ambos. Segundo Benedito Nunes, “A inteligência que Platão concede aos poetas não é nem a discursiva (*dianoia*), nem a intuitiva (*noesis*), mas o arrebatamento, o entusiasmo, que se apodera da alma e não provém do que é humano.” (NUNES, 2002, p.24). Ainda que a *Inspiração*, no sentido adotado posteriormente pelo romantismo, seja também algo como um delírio, uma condição sob a qual é a própria natureza quem fala através da voz do poeta, na filosofia platônica o poeta e o artista aparecem como figuras profundamente distintas. Ambos são impulsionados pela *mimesis*, mas cada um a seu modo, pois o segundo mimetiza o que é sensível; ele precisa trabalhar a matéria para dar-lhe aparência. Isto é, poeta é aquele que imita a beleza superior em uma condição de delírio, pois, ao ser arrebatado por ela, perde a capacidade de conhecê-la: segundo Nunes, “A poesia, exercida por quem é mais do que artífice ou artista, apenas imita a beleza superior, sem jamais conhecê-la verdadeiramente, pois que o seu conhecimento está reservado ao

pensamento puro” (NUNES, 2002, p.25). Por sua vez, a via de mão única que leva o poetizado imediatamente à voz do poeta é diferente na filosofia heideggeriana. De maneira semelhante a Platão, ele torna o poeta porta-voz do ser, mas invertendo ligeiramente seu papel: em Heidegger o ponto de convergência entre o *dizer do poeta* e o pensamento filosófico ocupa o lugar da ideia em Platão. O que é invocado pelo poeta fica distante da realidade não por um desejo de afastamento, mas porque aquilo que suas palavras invocam não se realiza nas condições sociais existentes.

Contudo, se o procedimento de leitura imanente visa a compreender o conteúdo de verdade de uma obra desde seu interior, e não depende da intenção do autor, ele tem de pressupor que a linguagem não se restringe ao apelo do que o autor quis dizer; as palavras carregam em si seu sentido (historicamente determinado), bem como a estrutura da linguagem, seu caráter sintético, é a expressão da razão, mesmo em seu uso mais instrumental; mas, a poesia tende a escapar ao sentido dado, a síntese instrumental da linguagem, justamente quando expressa “mais do que a estrutura denota” (PX. p. 433). Este excedente a partir da imanência, as passagens mais obscuras dos poemas que derivam do silêncio do factual, as vias onde se procura expressar algo que as convenções linguísticas não dão conta, é o conteúdo de verdade que o procedimento de leitura imanente almeja, mas ele somente é possível nesta “negação determinada do sentido” (PX. p. 433), ou seja, justamente onde a poesia procura evadir-se arriscando falsear seu objeto, perdendo-o na estrutura convencional da linguagem.

Para demonstrar como a configuração linguística da poesia ultrapassa o que é intencionado pelo autor, Adorno cita a ocorrência da palavra “destino” no poema “Festa da Paz” [*Friedensfeier*] de Hölderlin³⁶: segundo Adorno, o poema exalta o destino em versos como: ‘É lei do destino que todos se deem conta / de que quando se faz silêncio também há linguagem’...[Schicksalgesetz ist dies, daß,

³⁶HÖLDERLIN, F. *Hinos tardios*. Trad. De Maria Tereza Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000 (edição bilíngüe, português-alemão).

Allesicherfahren,/ Daß, wenn die Stillekehrt, auch eine Sprache sei]. E mais adiante,

Pois cuidadosamente toca, sempre preocupado pela medida,
Só um instante as moradas dos homens
Um Deus, imprevistamente, e ninguém sabe quando.
Também a insolência pode ir então mais além,
E o selvagem tem que vir ao lugar sagrado
Desde os confins, exerce brutalmente a demência
E cumpre com isso um destino, mas a gratidão
Nunca vem em seguida ao dom oriundo de Deus.
(Tradução de Maria Tereza Dias Furtado)

Denn schonendrührt des Maßesallzeitkundig
Nur einen Augenblick die Wohnungen der Menschen
Ein Gott na, unversehn, und keine rweiß es wenn?
Auch Darf alsdann das Freche drüber gehn,
Und kommen muß zum heiligen Ort das Wilde
Von Enden fern, übt hauhbe tastend den Wahn,
Und trifft daran ein Schicksal, aber Dank
Nie folgt der gleich hernach dem gottgegebenen Geschenke
(HOLDERLIN, 2000, p. 81- 82).

Ninguém poderia negar que a intenção do poeta é celebrar o destino; mas justamente neste intento, a força da celebração é tão abrangente que a linguagem não dá conta de subsumí-la, ela é mais universal que esta e a engloba. No entanto, a gratidão como que brota desde dentro do poema, sem precisar

anunciar-se, ou sem que necessariamente fosse a intenção do poeta contrapo-la à acachapante exaltação do *destino*. Não é o caso de afirmar que o poema possui, desde sempre, vida própria, mas neste momento o poema é quem fala, daí sua autonomia em relação à intenção do autor; pois a gratidão aparece como contraponto, depois de um “mas”, como algo oposto ao destino, ao sempre igual, e, assim, expõe uma cisão no “continuum” do destino.

O intuito de livrar a poesia de interpretações metafísicas estranhas ao teor do próprio poema era também o motivo da filologia ao convergir seus esforços na tentativa de encontrar no poema a intenção do autor. Neste sentido, Adorno não se opõe radicalmente à filologia. Sua crítica a esta possui um foco bem determinado: o efeito que resulta do peso excessivo que ela atribuía ao autor. Para Adorno a intenção é só um momento do poema entre outros, dos quais ele destaca: “o assunto, a lei imanente da obra e – sobretudo em Hölderlin – a forma linguística objetiva” (PX. p. 430). Todos estes aspectos reagem ao momento da intenção; o poeta trava com eles um embate, e por mais hábil que seja seu poeta, ele não tem o poder de fazê-los convergir totalmente com a sua vontade. O que Adorno denomina aqui – mas também na sua “Palestra sobre lírica e sociedade” – como a *lei imanente* é justamente este campo de força que se forma entre a ação do poeta, o assunto e a configuração linguística. Trata-se de uma configuração que permanece harmoniosamente tensa e que instiga o gesto interpretativo a romper a imanência da obra para encontrar nela algum teor de verdade.

Acerca do poema “O rincão de Hardt”, por exemplo, Beissner esclarece que o termo Hardt refere-se ao lugar onde Ulrich, o perseguido Duque de Württemberg, se escondeu da perseguição dos protestantes da Liga Suábia (PX. p. 431 e notas), e chega a mencionar uma “história alegórica da natureza” à qual estes versos estariam ligados. Contudo, Beissner não explora a hipótese por ele mesmo alevantada, e não o fez porque assim procedendo extrapolaria o escopo da filologia, aventurar-se-ia para além dos limites de *um método*. Contudo, para Adorno, a questão da delimitação a priori do campo de competência de um

modelo de interpretação, seja este o filológico, o sociológico ou o hermenêutico, por exemplo, é algo que o procedimento de leitura imanente pretende superar polemicamente, ou demonstrando que cada um destes métodos só é capaz de esgotar seu assunto porque anteriormente já o tem delimitado. “Não obstante, assim como o modelo hegeliano da análise imanente não se detém em si mesmo, mas atravessando o objeto com a própria força deste leva mais além da coesão monadalógica do conceito isolado respeitando-o, assim deveria também acontecer com a análise imanente de obras literárias” (PX. p. 433). Como mônada, portanto, a obra comporta isoladamente uma séria de *leituras* possíveis, elas são hábeis em fisgar, no interior das obras, respostas às suas hipóteses; elas *se detêm em si mesmas*, pois apenas referendam aquilo que haviam previsto em seu projeto de leitura.

Uma alternativa é, pois a tentativa de interpretação filosófica da poesia de Hölderlin proposta por Heidegger. Para ele, no âmbito do poético, o comentário deve se colocar numa posição supérflua: isto significa que o comentário “deve desaparecer no conteúdo de verdade, o mesmo que os elementos reais” (PX. p. 434). Entretanto, a ênfase dada à esfera do poético e mesmo à glorificação do poeta não livra Heidegger da acusação, feita por Adorno, de que seus comentários, quando vistos de perto, não fazem jus ao especificamente poético, pois ele “glorifica o poeta, supraesteticamente, como fundador sem refletir de maneira concreta sobre o *agens* da forma” (PX. p. 435). Adorno acusa Heidegger de valorizar tanto a autoridade do poeta que pouco restaria a dizer sobre mútua implicação entre a forma e o conteúdo na economia do poema.

Jeanne-Marie Gagnebin adverte que a escola de Stefan George tendia a ler Hölderlin com ênfase no nacionalismo. Ela nos diz que Benjamin e Hellingrath se opõem a George que transformava Hölderlin em figura de poeta sagrado da nação alemã. Semelhantemente, Anatol Rosenfeld afirma que Heidegger é um continuador da escola de George na medida em que “a concepção ontológica da língua foi particularmente acentuada neste círculo, transmitindo-se às

interpretações de Martin Heidegger, que fala da ‘instauração verbal do ser’ e do ‘nomear instaurador dos deuses e da essência dos entes’.” (ROSENFELD, 1993, p.55). Ou seja, alguém do que há de indissociável entre a forma e o conteúdo na poesia de Hölderlin, Heidegger o teria interpretado unilateralmente, simplificando a riqueza ambígua de sua poesia e com este movimento ajustando-a a sua própria perspectiva filosófica.

Marco Aurélio Werle – um defensor da maneira como Heidegger interpreta Hölderlin – ao analisar a relação entre poesia de um e a filosofia do outro, tomando sempre a poesia de Hölderlin como uma espécie de estofado inerte, defende que não se pode partir dos “padrões de pesquisa estabelecidos pela crítica literária” (WERLE, 2005, p. 12), para compreender como Heidegger concebe a poesia e o próprio poeta a partir do quadro conceitual de sua filosofia. Seu discurso se dá no sentido de compreender os poemas de Hölderlin como peças “naturalmente” inseridas no pensar de Heidegger, pois assim ele pretende demonstrar como esta inserção “contribui para a instauração de um modo de pensar poético” (WERLE, 2005, p. 12). Por um lado não há dúvida que, para Werle, a filosofia de Heidegger seria intimamente irmanada à poesia de Hölderlin a partir da estrutura de seu próprio filosofar; mas, por outro lado, ele precisa constantemente justificar a legitimidade da pesquisa heideggeriana afirmando que ela transcende o escopo das divisões habituais entre disciplinas como a estética e a teoria literária, por exemplo. Heidegger teria pretendido, portanto estabelecer um contato fenomenológico direto com o poema e com o poeta, pois com isto “algo de autêntico poderá vir à luz, ou até mesmo se ocultar, mas sempre de modo verdadeiro”. (WERLE, 2005, p. 14).

Em certo sentido, o procedimento de leitura imanente estranhamente se aproxima da fenomenologia heideggeriana se pensarmos que para ambos o mais importante é que a interpretação dê conta da verdade que o poema, por assim dizer, oculta. Contudo, há um abismo intransponível entre os dois modelos: se, para Heidegger, a interpretação culmina com a identidade entre os conceitos

filosóficos e a linguagem poética, pois ambos têm o “ser” como fundamento, para Adorno, entre a linguagem conceitual, especialmente na filosofia, e o conteúdo de verdade da poesia há a aparência estética que deve ser rompida. Como vimos, para Adorno toda arte funciona como uma espécie de mônada, o todo da realidade se encontra nela sedimentado, mas para romper com o invólucro que protege seu conteúdo também o conceito deve estranhar sua aparência, deve assumir uma forma negativa em relação ao conceituado. Melhor dizendo, é o próprio conteúdo de verdade do poema, porque denuncia a falsa universalidade do conceito, que força o conceito a comportar-se negativamente. Ou seja, a identidade entre pensamento filosófico, quiçá também entre qualquer teoria previamente articulada, e o teor de verdade da poesia só é possível quando este é subjugado àqueles. Mais importante seria, para Adorno, que os conceitos – novamente, aqui, como o estrangeiro que ilustra o “proceder metodicamente sem método” pretendido pelo ensaio –, ao romper com a aparência das obras, pudessem se reestruturar de acordo com o conteúdo que afinal eles pretendem atingir.

Sendo a poesia aparência, não se pode esperar dela nenhuma mensagem que expressasse o conteúdo de verdade: “toda interpretação de poemas que os reduza à mensagem viola seu modo de verdade ao violar seu caráter de aparência” (PX. p. 435-436). Isto significa que o que se apresenta como conteúdo de verdade na poesia não encontra necessariamente alguma correspondência com o pensamento filosófico; a identidade entre o poetizado e o filosofado traz consigo a tão temida submissão daquele a este. Porém a subsunção da arte a conceitos filosóficos serve para fomentar a crença de que a ela pode “salvar” a realidade ruim, já que o esclarecimento não foi capaz. A menos que se impinja à arte alguma ideologia – no sentido lato do termo – ela não representa nenhum modelo de conciliação, pois o que nela há de avançado é justamente a crítica às tentativas de conciliação, desde cima, ou através de algum sistema, a cisão entre sociedade e natureza promovida pela racionalidade instrumental.

A apologia de Hölderlin equivoca-se no que é mais elementar, pois toma ao pé da letra o que o poeta disse, ao passo que seus poemas perdem no sentido estético; suas composições são tratadas como se fossem em si mesmas a revelação da verdade: “a súbita desestetização do conteúdo faz passar o indispensavelmente estético por algo real, sem levar em conta a refração dialética entre forma e conteúdo de verdade” (PX. p. 436). Esse modo de abordá-las desconsidera sem argumentar a distinção entre arte e realidade, desdenha do fato de que a arte, enquanto mimese da realidade, é, para esta, como uma segunda esfera e pode funcionar como negação determinada da primeira. “A realidade prematuramente afirmada do poético suprime a tensão entre a poesia de Hölderlin e a realidade, e neutraliza sua obra convertendo-a em conformidade com o destino” (PX. p. 436). Neste ponto dá-se o abismo entre Heidegger e Adorno, pois para este a conformidade tem a ver com a aparência estética que deve ser rompida com a leitura imanente: esta é capaz de demonstrar, como vimos anteriormente, a inconformidade subjacente ao tom acachapante insinuado pela celebração do destino no poema.

No entanto, seria injusto simplesmente acusar Heidegger de promover uma interpretação arbitrária da poesia de Hölderlin se por arbitrário entendermos que o que ele diz não corresponde ao que Hölderlin muitas vezes pretendeu expressar em seus poemas. Ocorre que, para Adorno, desde que não se despreze o caráter estético da poesia, a interpretação tem de ir além do que é dito imediatamente; se preferir, ela deve deter-se não tanto no que o poeta diz, mas no que resta sedimentado no poema apesar da intenção do poeta, mas sem negá-la por completo, quer dizer, onde o poema adquire, num gesto de emancipação, certa autonomia. Nesse sentido Adorno tenta mostrar que onde Hölderlin cala, Heidegger excede (PX. p. 437), pois uma coisa é clarificar o obscuro do poema mostrando a partir da configuração imanente outra constelação que ele expressa, além daquela intencionada, como vimos: outra coisa é manobrar com alguns versos tendo filosofemas como pressupostos. Mas é isto que Heidegger faz, por

exemplo, no poema “A caminhada” [Die Wanderung] no verso: “Dificilmente abandona/ tal lugar aquele que habita junto das origens” [Schwer verläßt/ Was nahe dem Ursprung Wohnet, der Ort.] (HÖLDERLIN, 2000, p. 40) que satisfaz a Heidegger tanto por causa da imobilidade quanto por causa da defesa mística do originário. Entretanto, sobre o verso: “Mas é até ao Cáucaso que pretendo ir!” [Ich aber Will dem Kaukasos zu!] (HÖLDERLIN, 2000, 42 -43) onde o eu lírico do poema exclama seu encanto e desejo pelo desconhecido Heidegger não tem nada a dizer, pois dificilmente este verso tão marcante identificar-se-ia com o ideal de originário por ele proposto.

Desvirtuação análoga ocorre na interpretação do uso da palavra “pátria”. Adorno considera a designação de Beissner para os “Hinos tardios” como “Hinos patrióticos” inadequada, porque desconsidera os cento e cinquenta anos que separam versos como ‘conheço em minha pátria/todavia algumas montanhas, oh meu amor’ (KELLER, Apud. PX. p. 440), nos quais inequivocamente o termo pátria tem a ver com o aconchego da morada, e a conotação de exclusão e ódio à diferença que no decorrer desse tempo assomou-se à palavra *pátria*. A direita nacionalista alemã distorceu de tal forma o termo pátria em Hölderlin, que é como se os poemas expressassem “seus ídolos” em vez do que Hölderlin, no espírito de sua época, realmente expressou: algo como uma utópica reconciliação entre o indivíduo e a totalidade (PX. p. 440). Nesse sentido relembre-se a importância de se pensar no contexto, tanto o da obra quanto o do momento em que ela está sendo interpretada e, mais ainda, o contexto do tempo histórico que separa o poema de sua leitura, tal como vimos ao abordar “O ensaio como forma”; sua pertinência consiste menos em “contextualizar” a obra em seu ambiente de origem, como vimos na “Palestra sobre lírica e sociedade” e mais em, partindo do interior do poema, observar todo o contexto que o separa do momento histórico de no qual é interpretado. Atentos a este movimento do pensamento que intermitentemente se detém na imanência da obra e no sentido histórico-social dos conceitos utilizados para interpretá-la, compreende-se melhor porque para Adorno

a reconciliação como utopia era tão fortemente presente na poesia de Hölderlin. Em “Patmos”, por exemplo, a simplicidade da vida na ilha expressa o “resplendor do irrecuperável” (PX. p. 448) e não a unidade a ser exaltada. Ao contrário, Heidegger já se refere a esta vida simples como um aspecto do “ser”, escamoteando o fato histórico de que a agricultura envidou esforços e perdas imensas em termos de felicidade.

Para Adorno, mais uma vez, vale mover os conceitos sempre mais para o interior, para o que há de estranho na poesia de Hölderlin, enquanto permite ou produz estranhamento ela é negação do que se pode rapidamente deduzir de sua aparência: do louvor incondicional à pátria, por exemplo. Este gesto interpretativo é imprescindível porque a linguagem da poesia é articulada de tal modo que se distingue da forma do juízo, e com isso ganha peso a tese segundo a qual a obra instaura uma segunda realidade em oposição à primeira, expressa pelo juízo, ou pela síntese corrente. A relação entre forma e conteúdo na poesia, lugar privilegiado onde deve deter-se quem deseja interpretá-la, não pode ser tratada a partir de uma unidade indiferenciada que subsume o conteúdo à forma ou vice-versa, tampouco é possível abordá-los como momentos totalmente distintos no poema. Assim, para Adorno, “Em vez de invocar vagamente a forma, há que perguntar-se o que ela, enquanto conteúdo sedimentado aporta” (PX. p. 450).

Adorno concorda com Beissner e Szondi (PX. p. 455), quando estes afirmam que as duas partes que constituem o poema “Metade da Vida” necessitam uma da outra; contudo, para ele, sua mediação não é exterior, mas intrínseca. A mediação não serve para reconciliar o a própria forma separa: “a forma paratática consoma o corte entre as metades da vida” (PX. p. 455). Eis o poema:

Metade da vida

Peras amarelas
E rosas silvestres
Da paisagem sobre a
Lagoa.
Ó cisnes graciosos,
Bêbedos de beijos,
Enfiando a cabeça
Na água santa e sóbria!

Ai de mim, aonde, se
É inverno agora, achar as
Flores? E aonde
O calor do sol
E a sombra da terra?
Os muros avultam
Mudos e frios; à fria nortada
Rangem os cata-ventos. (Tradução de Manuel Bandeira)

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hängen
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,

Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.³⁷

Adorno aponta como causa do surgimento da técnica da série em Hölderlin as circunstâncias de sua vida. O seu triste destino não se deve, como o de outros artistas, a um conflito com os padrões de comportamento a ele ensinados, mas, ao contrário, Hölderlin era extremamente dependente dos pilares morais da família e da cultura protestante de então. Hölderlin foi adepto de Rousseau e da Revolução Francesa, mas, por final, decepcionado com ambos passou a ser o “representante da dialética da interiorização da era burguesa” (PX. p. 457). Esta docilidade inicial para com a tradição, que lhe foi inculcada desde sua mais tenra formação, adquiriu contornos de passividade em relação à linguagem, não obstante o próprio Hölderlin afirmasse explicitamente sua rebelião contra a síntese a ponto de afirmar que ‘À posição lógica dos períodos na qual ao fundamento (ao período fundamental) segue o devir, ao devir, o fim, ao fim a finalidade, e as orações subordinadas aparecem sempre atrás das principais as quais se referem

³⁷ Disponível em: <http://antoniocicero.blogspot.com.br/2010/03/friedrich-holderlin-halfte-des-lebens.html> Acessado em 16/05/2014.

imediatamente, o poeta só raras vezes pode utilizar' (HÖLDERLIN, Apud, Adorno, PX. p. 457). Daí a parataxe impor-se a sintaxe na poesia de Hölderlin, porque a associação entre a "periodicidade sintática" e a ordem hierárquica serve a fins utilitários que não são os mesmo da expressão poética. Se a poesia é a arte das palavras, tem de utilizá-las de modo diferente daquele empregado tanto no uso corrente quanto no discurso filosófico, algo que Hölderlin sempre ovacionou ao colocar a poesia junto às coisas sagradas. Assim, pode-se dizer que a poesia de Hölderlin queria curar a linguagem de seu caráter violento, resultante justamente da síntese que caracteriza todo o discurso filosófico.

Para Adorno, a estrutura paratática adotada por Hölderlin, em seu procedimento, é comparável à da lógica de Hegel quando "protestava contra a lógica graças e imanentemente a ela" (PX. p. 458), pois, assim como este, ele protesta contra a linguagem a partir da própria linguagem. Ele conduz o período até a beira do abismo e transforma a unidade sintática de modo que nela o diverso não seja, como fora desde Platão, a síntese, a unidade conceitual da ideia em oposição à "natureza difusa". Todavia, disto resulta um paradoxo, pois ao priorizar a parataxe, Hölderlin certamente não pretendia que a linguagem se perdesse no difuso da natureza, mas, por outro, não queria submeter-se à linguagem predicativa na medida em que esta subordina a natureza à linguagem. Segundo Adorno, Hölderlin sabia que, de algum modo a linguagem enquanto síntese predicativa nivela o que o poeta quer expressar a algo convencionalmente estabelecido, e disso tentou escapar. Se, como é dito no início da *Fenomenologia* de Hegel, a linguagem só expressa o universal, pois o singular é inexprimível, a poesia de Hölderlin, assim concluiria Adorno, possui algo extremamente original porque enfatiza justamente o que fora negligenciado por Hegel em sua máxima. A "parataxis" de Hölderlin para ele abre espaço para a expressão da singularidade, e é por isto que em sua poesia a unidade não é concludente, o destino comporta a gratidão e o louvor à pátria não contradiz o desejo de ir ao Cáucaso. A síntese linguística e o sujeito não se identificam de modo definitivo em sua poesia, com

que Hölderlin “corrige a primazia do sujeito como o órgão de tal síntese” (PX. 459). Assim, se o sujeito não é fundamento da síntese, mas algo tão mediado quanto a própria linguagem, este modo de poesia é uma forma de protesto da razão contra seu uso instrumental.

Por fim, o poema “Natureza e arte” [Natur und Kunst], por exemplo, expressa a defesa da natureza oprimida contra o logos dominador, mas a negação deste domínio não é feita de modo abstrato, pois considera a relação entre logos e natureza como algo indissociável. “A anamnese da natureza oprimida, na qual Hölderlin queria separar o que é selvagem e o que é pacífico, a consciência da não identidade que supera a coerção à identidade do logos, é filosófica” (PX. p. 464). Não temos, então, de um lado, de forma abstrata o principio dominador, e, de outro, a natureza como um conteúdo caótico, como estofa inerte. Assim, o “gênio que interrompe o ciclo de domínio e natureza, não é de todo diferente a esta, mas tem com ela aquela afinidade sem a qual, como sabia Platão, não é possível a experiência do outro” (PX. p. 471). Portanto, se a identidade entre linguagem e natureza não pode ser total, é justo e necessário que a defasagem entre o espírito ordenador e a natureza a ser ordenada, de algum modo apareçam na própria linguagem.

Capítulo III

Adorno, leitor de Valéry e Proust

No escopo desta tese a questão da atualidade do pensamento de Adorno foi abordada como algo que somente num segundo momento, isto é, depois de investigado o modo de proceder *metodicamente sem método* que assinala o ensaio de Adorno, poderia ser deveras reconhecida. Não obstante, tornou-se evidente que não é possível pensar seu procedimento de leitura imanente sem que se crie um campo de força entre a obra, inicialmente vedada à interpretação, o contexto do qual ela se emancipou, e a experiência do leitor que pretende interpretá-la. Neste capítulo almeja-se compreender um ponto bastante delicado do referido campo de forças, a saber, a experiência do leitor crítico. Já sabemos que, apesar ter escrito um grande número de ensaios sobre literatura, Adorno não pretendeu pensar uma teoria da literatura como tal. Antes ele teria sido, “um crítico literário ocasional, mas vitalício”, segundo Jameson, e é nesse sentido que talvez ele tenha conferido – a partir do que observou em seu próprio envolvimento com a literatura, mas também na leitura de Valéry e Proust – um papel determinante à experiência com as obras literárias.

No sexto capítulo de seu livro, *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*, ao abordar a situação dos estudos literários no Brasil, Fabio A. Durão ressalta que suas investigações convergem ao menos em um ponto, a saber, “que a tensão entre literatura e Teoria é algo real” (DURÃO, 2011, p. 107). Sob o espectro desta tensão cabe tanto o problema de a teoria ter se tornado uma eterna busca “de si mesma”, afastada da leitura de peças de literatura; quanto o ensino tradicional da literatura, que também facilmente se afasta do seu objeto ao dispensar muito de seu fôlego às questões que tem a ver mais com o entorno da obra – a biografia do autor e seu contexto social por exemplo – do que com questões imanentes à forma e ao conteúdo das obras. Neste sentido, Durão observa que a Teoria funciona ao mesmo tempo como uma espécie de catalisador de um processo de crise, que por outro lado ela mesma mitiga: “Porque fornece instrumentos para a revitalização da leitura de grandes autores e para a recuperação de outros esquecidos” (DURÃO, 2011, p. 108). No caso brasileiro, ele especifica ao menos dois fenômenos diretamente derivados da instrumentalização da teoria – que a nosso ver reavivam a importância da presença de Proust e Valéry em Adorno –: o primeiro diz respeito ao insulamento da teoria, à leitura de teorias, como a de Bakhtin a cerca da polifonia, por exemplo, sem o Dostoievski a partir do qual ela foi tecida. O segundo, por assim dizer, “mimetiza o processo de produção industrial, pois a literatura passa a se assemelhar à matéria-prima e a Teoria a uma máquina produtora de sentido.” (DURÃO, 2011, p. 111). Não obstante, para ele, essa situação tem de ser enfrentada como resultado do espírito de nossa época e do qual não se pode fugir rumo às práticas anteriores à “febre teórica” (DURÃO, 2011, p. 112), mas deve-se enfrentá-la na própria prática da teoria.

Uma alternativa que não sugere necessariamente um retorno a algo anterior à “febre da teoria”, tampouco desdenha da necessidade de se teorizar, poderia estar no modelo de experiência intrínseco à perspectiva defendida até o momento sob o nome de *leitura imanente*. Contudo, como havíamos notado acima, tal modelo de experiência já não cabe apenas no modo de proceder

praticado por Adorno em seus ensaios; seu escopo engloba a presença do *homme de lettres* representado por Proust e Valéry.

Valéry, Proust e a experiência dos museus

De uma polêmica entre Valéry e Proust, coordenada por Adorno, pode-se arrancar tantos elementos convergentes quanto divergentes, mas não é possível prolongar o debate até o infinito: em algum momento seus argumentos já não são mais suficientes para declarar quem tem razão, talvez justamente porque nenhum deles pensasse e escrevesse a partir de estofos metodológicos predefinidos, e ao mesmo tempo cada um granjeasse à sua obra o máximo de rigor compatível à sua experiência com o fenômeno. Mais acertadamente, ao menos dentro do que está ao alcance desta tese, é possível investigar em que medida talvez seja o próprio Adorno quem traçou uma encruzilhada entre seu pensamento e a obra dos dois franceses; os tomou como paradigmas problemáticos, reinterpretando-os e os assimilando. Nesse sentido, é interessante explorar algumas vicissitudes que marcam a maneira como Adorno lê e interpreta as obras de Paul Valéry e Marcel Proust. Destacar-se-á a forma como Adorno simultaneamente defende, a certa distância, o pensamento, a escrita de um e outro e os incorpora ao seu próprio modo de pensar a literatura, sobretudo no que diz respeito à autonomia da obra e à sua relação imanente com a sociedade. A finalidade desta exploração é, pois, corroborar a importância destes escritores que souberam conciliar suas produções artística e teórica, para o modelo de leitura imanente em Theodor Adorno.

Num texto escrito em 1953 e intitulado “Museu Valéry Proust” à guisa de explorar as discrepantes experiências dos dois escritores acerca dos museus de arte, depois de ressaltar os pontos fortes de cada perspectiva, a saber, a crítica de Valéry ao museu como espaço de barbárie e a defesa deste por parte de Proust,

que o via como lugar de memória e sobrevivência da arte, Adorno porta-se como uma espécie de juiz; mas sua sentença longe de postular a vitória desde ou daquele, insiste nos aspectos dialéticos da polêmica. Todavia, o mais estranho é que, para Adorno, esta dialética não permite nenhuma síntese: “Nem Valéry nem Proust têm razão nesse processo de certo modo latente entre os dois, e tampouco seria possível indicar uma posição intermediária conciliadora”. (MVP, p. 183).

Ocorre que o debate entre Valéry e Proust é travado com argumentos bastante específicos e que indicam bem mais a experiência particular de cada um dos artistas acerca do assunto; mas ambos combinam quanto ao pressuposto de que há felicidade nas obras de arte: “Assim como Valéry nos fala de *délices*, Proust fala da alegria inebriante, a *joie enivrante*.” (MVP, p.178). Justamente este prazer é questionável, para Adorno, e isso nos faz pensar que seu interesse em levar adiante este debate se dá mais por questões metodológicas que tem a ver com o modelo de experiência dos escritores franceses, do que com os pressupostos de seus textos. Ele está mais preocupado em demonstrar como duas análises diametralmente opostas a princípio podem apontar para o mesmo fenômeno; o que tem a ver certamente com o pressuposto, mas também, se a experiência com o objeto for legítima, o fato de que é experiência singular de cada escritor que confere o teor de verdade ao seu modo de avaliar o museu.

Adorno começa seu ensaio com assertivas que apontam à característica mais obviamente nefasta dos museus, a saber, a sua condição de depósito de obras de arte. Segundo Adorno: “Museu e mausoléu não estão ligados apenas por associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura” (MVP, p. 173). A analogia como o mausoléu também não chega a dizer algo totalmente novo e é, por assim dizer, motivo central da crítica pessimista de Valéry em seu “O problema dos Museus”; mas em Adorno esta analogia não possui o mesmo tom pessoal e impressionista que configura o referido ensaio. Adorno pretende por a questão em seu contexto histórico, pois logo em seguida ele supõe, noutra analogia, agora com música, que

mais fatídico seria forçar o retorno da obra ao seu ambiente de origem. Contra a ideia de que a arte poderia se ver livre dos museus num espaço mais original, Adorno aponta a falsidade que seria tentar reproduzir o ambiente onde eram ouvidas peças de Mozart na época em que foram compostas.

A argumentação de Proust se dá no contexto de sua *Recherche du temps perdu* quando o narrador relata sua viagem ao balneário de Balbec “e com isso ressalta a cesura que as viagens colocam no decurso da vida” (MVP, p. 176). O museu é comparado à estação de trem, pois ambos representam um corte no decorrer das atividades práticas, uma ruptura com o cotidiano; também algo novo e efêmero. Assim, para Adorno, “o romancista Proust começa quase no ponto onde o lírico Valéry silencia: na vida póstuma das obras” (MVP, p. 179). Sua atitude é antes a de um *amateur* que se entusiasma com a genialidade criativa dos artistas. Nesse sentido ele não pode deixar de ver o museu como um lugar de sobrevivência às obras de arte. Seu entusiasmo, portanto, não sobrevaloriza a existência dos museus, mas apenas confere a estes espaços a dignidade de tentarem manter incólumes objetos que, como um precioso fragmento de memória, pertencem a um passado ao mesmo tempo familiar e desconhecido.

O procedimento que reconhece a dialética entre o pensamento de ambos, mas, estranhamente, afirma que dela não se pode retirar nenhum termo médio, terá de pensar alguma alternativa que simultaneamente não resolva nem dissolva a contradição. Para Adorno, o mesmo motivo que impede uma tomada de posição a respeito da polêmica dos museus revela que ambas as partes possuem algum conteúdo de verdade, de forma que, se há contradição entre uma e outra é porque o próprio objeto é em si contraditório. Assim, para Adorno, “esse conflito revela de maneira mais penetrante um conflito inerente à própria coisa, e ambos tomam o lugar de momentos dessa verdade, que reside no desdobramento da contradição.” (MVP, p. 183). Nesse sentido, Valéry e Proust, como bem atesta o ensaio são figuras simultaneamente opostas e indispensáveis: para além das divergências teóricas, ambos foram artistas e literatos; seus modelos de experiência

encontram-se fortemente enraizados em uma época e ao mesmo tempo são singulares, ambos não dissociavam pensamento e experiência e justamente por isso são representantes e críticos de seu tempo, simultaneamente. É, portanto, nesse sentido que serão lidos doravante: como modelos de indissociabilidade entre a experiência com o objeto e o pensamento teórico, como intermitência, ou aporia, se preferir, entre a observação singular e a universalidade do conceito.

Como um leitor *demi-distrat*

O primeiro capítulo deste trabalho faz referência a uma citação do escritor francês Paul Valéry. Trata-se das primeiras frases do livro *Degas, dança, desenho* e merece se citada e interpretada novamente:

Como acontece que um leitor um pouco distraído rabisque nas margens de uma obra e produza, ao sabor do alheamento ou do lápis, pequenos seres ou vagas ramagens, ao lado das massas legíveis, assim farei, segundo o capricho da mente, em torno destes poucos estudos de Eduard Degas.

Acompanharei essas imagens com um pouco de texto que seja possível não ler, ou não ler de uma única vez e que tenha com estes desenhos não mais que uma ligação frouxa e relações menos estreitas. (VALÉRY, 2012, p. 15).

O ensaio “O Artista como representante”, escrito a propósito de *Degas dança desenho*, contém algo mais do que uma interpretação do texto de Valéry; segundo Adorno, uma “prosa verdadeiramente cristalina” (AR, p. 152), uma explanação fiel à imagem de um Degas obstinado com a “*série de operações*” (Valéry, 2012, p. 16) imprescindíveis à sua arte. Seu intuito é demonstrar que através seu modo peculiar de proceder, Valéry se aproxima tanto do objeto

artístico que sua prosa é capaz de penetrá-lo e transcendê-lo, a despeito da retórica despretensão declarada nos parágrafos supracitados. Valéry conhece muito bem a obra de Degas. À amizade que o aproxima do artista somam-se suas qualidades de arguto observador e a capacidade nada forçada de relacionar os aspectos mais sutis, mesmo os mais excêntricos, do fazer artístico à obra acabada e ao contexto em que viveu Degas. Contudo, o *algo mais* ao qual nos referíamos anteriormente, diz respeito a algumas afinidades metódicas que pretendemos explorar no decorrer deste capítulo. Tal como Adorno, Valéry não construiu nenhuma teoria literária embora tenha exercido continuamente a função da crítica; seus textos e discursos sobre estética e poética possuem um estilo marcado por uma espécie de meditação que às vezes o conduz justamente ao oposto do que se poderia imaginar a partir de sua intenção; às vezes chega mesmo a provocar um tipo de dialética sutil com a qual nos deteremos mais adiante.

De início, podem-se notar ao menos dois aspectos que aproximam a passagem supracitada – quiçá a partir dela também os procedimentos mais sutis do estudo de Valéry sobre a obra de Degas – do que Adorno propusera desde o texto de abertura de *Notas de literatura* como algo próprio do ensaio, e que, ainda de acordo com a hipótese que orienta esta tese, ecoa nas demais peças do livro. Trata-se, primeiramente, da desnecessidade de esgotar o assunto, pois, assim como Valéry se propõe a produzir não mais que “um pouco de texto”, o ensaio não tem a pretensão de exaurir o assunto, “diz o que a respeito lhe ocorre termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos” (EF, p. 17). Em segundo lugar, assim como *Degas, dança, desenho* se propunha a margear a obra, ou seja, ao mesmo tempo estar fora dela e não perdê-la de vista, o ensaio possui como critério “a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também sua capacidade de dar voz aos elementos do objeto” (EF, p. 18).

Todo caso, as primeiras linhas de *Degas, dança, desenho* funcionam como índice da maneira como seu autor procederá no decorrer do livro, mas não

revelam nenhum método de interpretação no sentido mais restrito do termo, não obstante deixam claro que todo procedimento será como uma experimentação, não desprovida de algum método. Se por este termo entendermos um modo de proceder que visa extrair algo de seu objeto, em termos adornianos, pode-se dizer que há aí um procedimento metódico. Por outro lado, sua liberdade em relação aos procedimentos não abre espaço para qualquer tipo de livre associação, de vaguear indefinidamente entre o objeto e a interpretação, mas, ao contrário, só aceita como válidas as considerações que, intermite e pertinentemente, encontram lastro na própria obra.

A experiência com a obra e a técnica de argumentação, embora possam constituir momentos distintos no processo de elaboração do ensaio, tornam-se indissociáveis no seu decorrer e tal indissociabilidade toma o lugar do método. Daí que o ensaio em Adorno, mas também em Valéry, não possui o caráter frouxo e verborrágico encontrado nos maus ensaios. Este rigor que resulta de uma experiência fortemente vinculada com o objeto e com o processo argumentativo, simultaneamente, é o elo que aproxima o procedimento de leitura imanente da produção teórica de Valéry. Há em ambos uma espécie de resposta – não somente uma refutação “em bloco” – mas antes uma tentativa de desafiar e superar o método cartesiano, o qual, tendo primeiro estabelecido suas regras, empenhava-se reduzir o objeto em suas menores partes, analisá-las em e reconstituí-lo desde seus elementos mais simples até os mais complexos.

No terceiro parágrafo de *Degas, dança, desenho* Valéry refere-se ao supracitado modo de proceder como sendo “apenas uma espécie de monólogo, em que voltarão como quiserem minhas recordações e as ideias que formei sobre um personagem singular” (VALÉRY, 2012, p. 15). Neste interim o pintor e escultor de quem era amigo e admirador é tratado como um “personagem singular”. Assim como acontece com Leonardo da Vinci, Degas e sua arte tornam-se alvos da aguda capacidade de percepção e imaginação que movimenta o lápis daquele leitor *demi-distraît*. Seu monólogo é ao mesmo tempo subjetivo, pois todo seu

material é “minhas recordações e as ideias que formei”, e objetivo, pois todas essas *ideias e recordações* contêm indeléveis marcas da arte e dos procedimentos artísticos de Degas, ou seja, do objeto que as torna possíveis. O monólogo funciona, neste caso, como um uma meditação laboriosamente conseguida por movimentos do pensamento que embora fossem anunciados como marginais não se mantêm paralelos ao objeto: em momentos mais ou menos precisos eles apontam para o interior da obra, penetram-na e retornam à margem.

Valéry descreve um Degas não apenas obcecado pelo trabalho artístico, na verdade sua obsessão mirava indistintamente um ideal de arte e seu meio de construção, como se pode notar no trecho a seguir.

Como o verdadeiro crente só teme a Deus, aos olhos de quem não existem subterfúgios, escamoteamentos, combinações, colusões, atitudes nem aparências, assim ele permaneceu intacto ao invariável, submisso apenas à ideia absoluta de sua arte (VALÉRY, 2012, p. 16).

Este tipo de observação, coerente com a figura, com a personagem Degas, se quiser, remete à imagem de um artista obcecado pela inatingível ideia de uma obra perfeita e hermética; para este ideal, tal como para o ideal do reino de Deus para o crente, o que é “deste mundo” nada importa. Porém, esse modo de pensar a arte seguramente é responsável pelo rótulo fixado ao ideal de *l’art pour l’art*, por enquadrá-lo como antítese da arte engajada e conseqüentemente como isenta de qualquer função crítica da sociedade. É, pois, contra esta alcunha que Adorno dirige seu discurso em o “Artista como representante”; para ele tal antítese funciona como um estereótipo que interessa mais à indústria cultural uma vez que esteriliza a possibilidade de se encontrar elementos de crítica em obras a priori tomadas como apolíticas. Adorno se propõe justamente a “apontar o conteúdo

histórico e social inerente à obra de Valéry” (AR, p. 152) e mais ainda que esta é “uma obra que se abstém de atalhos em direção à práxis” (AR, p. 152).

Sobre o Método Valéry

Determo-nos por um bom tempo na “Introdução do método de Leonardo da Vinci” será um exercício propício à percepção do alcance e da originalidade do modo de proceder de Valéry, e, com algum esforço que não necessite de aproximações forçadas, mas que se prenda às sutilezas de um e de outro, nos dará a indicação da repercussão de seu *modus operandi* no modelo de crítica praticado por Adorno em seus ensaios. Este exercício não tem por escopo formular uma visão de conjunto a respeito do método em Valéry, e, mesmo não ficando alheio ao que seria seu projeto de uma *comédia do intelecto*, não terá outro alcance senão o de uma leitura pontual. Tal leitura, porém, não possui qualquer pressuposto, ela desconhece a priori quais seriam os pontos de contato entre o método de Valéry e o procedimento de leitura imanente de Adorno, mas arrisca-se a perseguir os indícios da presença do primeiro no segundo. Tudo isso, convém reafirmar, se faz possível numa leitura bem pontual, porque não se pode ignorar ao mesmo tempo a distancia que existe entre as obras de um e outro.

A possibilidade e o estranhamento dessa aproximação podem ser percebidos no ensaio “O Artista como representante”. Neste texto vimos um Adorno fortemente impressionado com a prosa de Valéry e até mesmo lamentando a pouca apreciação do literato francês na Alemanha. O que impressiona e, sobretudo, motiva o intento de aproximá-los é que Adorno tenha atribuído a Valéry um gesto que em outros momentos ele reivindica como propriedade de seu próprio modelo de leitura imanente.

Um estilo bastante pessoal, até mesmo próximo da crítica subjetiva, perpassa os ensaios de ambos. Frequentemente Valéry e Adorno iniciam seus ensaios tecendo considerações acerca das limitações de suas observações, ambos transformavam conferências e palestras em ensaios cujo alcance é tão delineado quanto denso e assertivo. Nestas peças curtas existe um trabalho de fôlego, uma mirada profunda no objeto, uma insistência em penetrá-lo, em fazê-los expor nas fraturas provocadas pela ruptura de seu núcleo algo de seu teor de verdade.

Para Valéry o crítico, “qualquer inteligência, nesse caso, confunde-se com a invenção de uma ordem única, de um único motor, e deseja animar com uma espécie semelhante o sistema que ela se impõe”. (VALÉRY, 2011, p. 142). Esta ordem única calha na confluência entre o pensamento percebido nas obras de Leonardo da Vinci e do pensar que, por assim dizer, o descobre à imagem de si próprio, mas logo percebe que de um extremo a outro deste processo de identificação falta certa continuidade. No intervalo entre o objeto, o hipotético *método de Leonardo Da Vinci* e o pensamento que o que pretende descrevê-lo restam “intervalos ao acaso”, algo como o não idêntico em Adorno. Ciente disso, Valéry abandona-se à sua própria capacidade inventiva de tal forma que Leonardo Da Vinci passa a existir em seu texto como se fosse um personagem, sob ele se esboça certa maneira de proceder que não é descrita com a pureza de um relato histórico-factual, mas com a habilidade de um narrador. Por outro lado, essa forma expor às vicissitudes um objeto transformado em personagem funciona como uma espécie de antípoda do modelo metodológico preconizado por Descartes – outra semelhança com o ensaio de Adorno –; método, neste caso, não é um caminho traçado a priori e que serve ao personagem como meio de alcançar todo tipo de conhecimento por ele aspirado, não é uma fórmula que se utiliza para produzir ideias claras e distintas. Seus procedimentos, quiçá seu *método*, mal distinguem meios e fins. “Vejo que tudo o orienta: é com o universo que ele sempre sonha, e com rigor. Ele é feito para nada esquecer daquilo que entra na confusão do que

existe: nem um arbusto.” (VALÉRY, 2011, p. 142). O rigor obstinado – *hostinato rigore*, um emblema de Da Vinci – opõe-se à rigorosa exclusão do singular pela universalidade dos conceitos filosóficos; mas na medida em que ele a tudo deseja compreender, e seu rigor consiste em que nada seja excluído, “nem mesmo um arbusto”, ele se torna vulnerável: Pode-se questioná-lo a cerca das condições de possibilidade de tal abrangência e, sobretudo, qual linguagem a suportaria uma mirada tão abrangente.

Da Vinci não foi por acaso escolhido para “figurar” como *personagem* das investigações metodológicas de Valéry; ele possui voz própria e jamais se submete, sem mais, à imagem que seu autor pretende atribuir-lhe. Valéry demonstra conhecer plenamente este fato e o valoriza sobremaneira. “Quase nada do que eu saberia dizer deverá se ouvir do homem que ilustrou esse nome: não busco uma coincidência, que julgo impossível definir mal” (VALÉRY, 2011, p. 143). Observa-se nessa tomada de posição que estranhamente nega a coincidência entre aquele que é seu objeto, ou pelo menos o estofa de suas meditações acerca do método, o arranjo que possibilita a transformação do artista, e seu *metier*, na personagem. Contudo, assim como a construção da personagem Da Vinci – e conseqüentemente a exposição do método que a acompanha – supõem uma distância estratégica entre o ensaísta e o objeto de seu ensaio – os maus ensaios não respeitam essa distância. Eles falam de pessoas, de suas biografias etc – por outro lado, mesmo à distância, este nunca é perdido de vista. Ao contrário, o ensaio se movimenta entre os espaços conhecidos e desconhecidos de seu objeto/personagem, preenchendo com o máximo de rigor o déficit entre os detalhes observados e o todo que lhe escapa.

Tento dar uma visão sobre o detalhe de uma vida intelectual, uma sugestão dos métodos que qualquer criação implica, *uma*, escolhida entre a multidão de coisas imaginárias, modelo que adivinhamos ser grosseiro, mas de qualquer forma preferível às

sequências de anedotas duvidosas, aos comentários dos catálogos de coleção, às datas (VALÉRY, 2011, p. 143).

O “método Da Vinci” movimenta-se entre dois extremos, ambos problemáticos. Do fim para o início do trecho supracitado, abdica o reducionismo grosseiro, a simplificação do manual, do “catálogo”, das datas, porque estes dados não percebem da obra mais do que seu exterior e as circunstâncias que eles mesmos indicam; mas também evita o oposto de tudo isso, a saber, o desvendar do ato criador como uma algo em si mesmo, mais devedor à intuição do que a um intenso e laborioso processo de construção, o que não deixa de trazer, talvez a contrabando da intenção do autor, justamente o contexto social.

Em sua tese *Paul Valéry: estudos filosóficos*, Brutus A. F. Pimentel dedica todo um capítulo à exploração da maneira como Valéry *personifica* as figuras de Leonardo Da Vinci e Edmond Teste. Num primeiro momento ele atenta para problemas da personificação, os quais seriam os “devaneios excessivos e arriscados” (PIMENTEL, 2008, p. 47) e conseqüentemente o prejuízo que estes legariam à “universalidade almejada pelo pensamento racional” (PIMENTEL, 2008, p. 47). Não obstante, o gesto da personificação representaria, sobretudo, variações do espírito de unidade que marcara a filosofia ocidental desde Platão. Os personagens de Valéry não seriam neste sentido personificações do indivíduo empírico, mas da autarquia intelectual ambicionada pela individualidade moderna; a lucidez e a autoconsciência que a acompanham. Seriam, para usar uma expressão de Deleuze – utilizada também por Pimentel –, *personagens conceituais (personnages conceptuales)*: “na medida em que expressam ou encarnam, explicitamente, questões ditas filosóficas, em escrituras que procuram eliminar o recurso da narrativa, do *recit*” (PIMENTEL, 2008, p. 49). Tais personagens ocupariam o lugar de um sistema ético ou estético; em vez intuir ou construir um fundamento que sustente a unidade conceitual do edifício teórico de

uma ética ou de uma estética estariam os personagens a garantir tal unidade; assim eles proporcionariam uma boa dose de flexibilidade à rigidez esquemática dos sistemas filosóficos e ao mesmo tempo evitariam o sempre temido passo em falso do difuso, da diluição completa do conceito.

Para Valéry o vício capital da filosofia consiste em ela querer arquitetar sistemas destinados a funcionar por conta própria, como autômatos – como “métodos autocráticos”, segundo Adorno –, como se seus conceitos não dependessem da existência do sujeito que os pensou segundo sua própria experiência. Enquanto filósofo Valéry é, à semelhança de Adorno, fortemente crítico do sistema, do vício da filosofia, pois “Ela é uma coisa pessoal e não quer sê-lo. Ela quer formar, como a ciência, um capital transmissível e sempre crescente. Surge daí os sistemas que pretendem ser de ninguém” (VALÉRY, 2011, p. 148). Nessa assertiva podem-se notar semelhanças profundas com a crítica feita por Adorno à hipostasiação do método. Para confirmá-la, convém analisar o modo como Valéry discorre sobre a importância da observação em seu método da Vinci e, em última instância influência da experiência poética nos seus escritos teóricos. É imprescindível notar como seu discurso sobre o observador é ao mesmo tempo a realização do modelo de observação que ele descreve, formando assim um curto circuito entre o que ele identifica como ato de observar, a maneira como este é ao mesmo tempo ativo e passivo diante do objeto, e seu próprio papel de observador que, por assim dizer, idealiza um observador em potencial.

O observador está preso a uma esfera que nunca se rompe; onde existem diferenças que são os movimentos e os objetos e cuja superfície se conserva fechada, embora todas as porções se renovem e se desloquem (VALÉRY, 2011, P. 150).

A esfera na qual se prende o observador idealizado por Valéry difere substancialmente do que seria pura percepção em um Kant, por exemplo; nenhuma intuição é meramente a representação de um objeto no espaço e no tempo. Neste círculo fechado não há diferenças hierárquicas entre a imagem suscitada pela percepção do objeto e sua subsunção a algum conceito. Percepção e imaginação confundem-se com o objeto observado e é dessa confusão, não da subsunção do objeto, que se fazem meticulosamente suas analogias: “o observador espectador eleva-se ao devaneio e, de agora em diante, vai poder encontrar em objetos cada vez mais numerosos características provenientes dos primeiros e dos mais conhecidos” (VALÉRY, 2011, p. 151). Suas anotações são, por assim dizer, notas marginais que alcançarão algum significado objetivo, algum teor de verdade se, e somente se, tiverem força suficiente para adentrarem o objeto, o qual, como uma mônada, não possui nenhuma abertura, nenhuma janela através da qual, confortavelmente, seu interior pode ser observado com a distância segura de um espectador. A margem, a barreira que separa as anotações do núcleo da obra precisa ser rompida, o que implica ao mesmo tempo numa ruptura com o caráter inicialmente subjetivo da anotação. Justamente este gesto não é nenhuma fórmula, nenhum método no sentido herdado da tradição filosófica cartesiana e, ousamos dizer, nenhuma teoria fornece suporte seguro.

Com isso, ele atesta não apenas aquela deficiência da filosofia como sistema sem dono, mas, o que é mais radical ainda, o déficit do razão em relação ao objeto que ela pretende abarcar ao fundar um sistema; porém, a partir do momento em que toma consciência de sua limitação, o que era defeito converte-se em virtude. A prisão do sistema, para usar uma formulação mais próxima de Adorno, era então simultaneamente uma autolimitação do pensamento que o incita continuamente a dar um passo fora do caminho que ele mesmo prescrevera para rumar em direção ao objeto no qual deve por vezes se perder para encontrar o que quer.

L'art pour l'art

Se o trabalho intelectual e por extensão a crítica literária, ao menos aquela praticada por Adorno, tem como intuito algo do teor de verdade das obras, e este é atingido ao romper-se conceitualmente o hermetismo da obra, logo, trata-se de um trabalho que requer, como vimos nos capítulos precedentes que os conceitos não sejam prefixados e alinhavados aos seus objetos, mas que, como estrangeiros sem dicionário, procurem compreender a linguagem de um país estranho: a linguagem imanente às obras de arte. Contudo, em “O artista como representante” Adorno discute outra perspectiva, diametralmente oposta àquela, a princípio.

De um modo geral, as grandes intuições sobre arte ocorrem ou em uma absoluta distância, por uma dedução conceitual não afetada pela chamada “compreensão artística”, como em Hegel ou Kant, ou nessa absoluta proximidade, a atitude de quem não se confunde com o público, pois se encontra nos bastidores, acompanhando a realização da obra sob o aspecto da fatura, da técnica (AR, p. 154).

Se, as “grandes intuições” polarizam-se, ora no distanciamento, ora na “proximidade absoluta”, ambas, porém, evitam o meio termo que se traduziria no trabalho de aproximação entre as tendências do público consumidor e a “compreensão” – leia-se o tornar palatável – das obras de arte. Nesse sentido, o gesto de considerar-se um leitor meio distraído adquire a função de uma expressão retórica interessante: aquele que se põe a anotar nas margens do texto não é um espectador nem um *crítico profissional*, como artista ele identifica no objeto de sua leitura alguns traços de seu próprio *metier*, mas por outro lado põe-se a uma distancia suficientemente segura para que a singularidade da obra lida não seja totalmente subsumida por seu próprio modo de fazer e compreender a arte. Neste ponto, sua postura é de máximo respeito possível à autoridade do

objeto. A singularidade dessa atitude, de quem deliberadamente se despe da função de artista, investe o “leitor meio distraído” de uma posição tão privilegiada quanto perigosa. Privilegiada, obviamente, por sua íntima relação com o fazer artístico, que o permite observar os meandros mais sutis do objeto, mas, também pela mesma razão, arriscada, porque corre o risco de projetar seu próprio fazer artístico na obra do outro. Para Adorno, porém, Valéry soube trabalhar bem nesta zona de risco, de forma que sua intuição artística “se reverte em intuição teórica, naquela boa universalidade que não abandona o particular, mas sim o preserva, levando-o a adquirir um caráter obrigatório, por força da sua própria dinâmica” (AR, p. 155). Destaca-se como condição de que a intuição artística reverta-se em teórica a proeminência de uma forma de pensar que se esquia da síntese conceitual, a saber, a presença marcante da analogia especialmente em seus *Cahiers*, uma espécie de diário intelectual escrito ininterruptamente entre os anos de 1871 e 1945. Ao escrevê-los sua intenção era – assim ele mesmo expressou várias vezes – compor uma espécie de *comédia intelectual*. Segundo João Alexandre Barbosa, os *Cahiers*, “são, antes, notas fragmentárias de uma reflexão, de uma inteligência que sem descanso buscava, pela escrita, relações de analogia entre os campos de conhecimento os mais diferentes” (BARBOSA, 2007, p. 85). No processo analógico (cf. BARBOSA, p. 86) ao contrário da síntese conceitual, que desde sempre caracterizou o pensamento teórico, há espaço para a inconsistência e para as variáveis que caracterizam a relação entre o sensível e o inteligível, sem perder o rigor, mas quiçá repensando-o, pois se a síntese caracteriza-se justamente por tolerar apenas o que é idêntico e este é o seu rigor, a analogia é rigorosa ao perscrutar ao mesmo tempo as consonâncias e dissonâncias entre o pensamento e o objeto pensado. Assim é que o leitor *demi-distraît*, sem impor ao que lê seus próprios conceitos e ao mesmo tempo sem deixar de ser o sujeito que percebe o objeto desde seu exterior, pode penetrar no interior do que é lido. Nas palavras de Adorno, “Ele não filosofa sobre arte, mas sim rompe na construção “sem janelas” da própria configuração, a cegueira do artefato.” (AR, 155). A hipótese que vem à tona a partir desta observação supõe

que o ideal da *l'art pour l'art* “transcende em Valéry a si mesmo” (AR, p. 155), quer dizer que, consoante à máxima apresentada na “Palestra sobre lírica e sociedade” segundo a qual a interpretação social da poesia não deve ser alinhavada à obra, mas, ao contrário, deve buscar o conteúdo social sedimentado justamente pelo hermetismo responsável por abstraí-la da correspondência direta com a sociedade. Esta hipótese está fundamentada sobre um paradoxo, o mesmo que exige e desafia o ideal da obra como construção hermeticamente fechada: ela tem de ser lida como algo em si mesma, autônoma, se quiser, e, ao mesmo tempo, como algo abstraído de um determinado contexto social. Talvez seja possível que este paradoxo acompanhe a obra desde o princípio de sua composição. Valéry a teria observado em Degas nas dissonâncias entre a observação e o traçado do desenho: “Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la *desenhando-a*” (VALÉRY, 2012, P.61). Ocorre neste intermezzo a percepção de um estranhamento, passamos a perceber da maneira deferente da habitual quando pretendemos desenhar algum objeto, “percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos *visto* realmente” (VALÉRY, 2012, p. 61). O estranhamento do objeto, primeiramente observado sem a intenção de desenhar, com o processo de desenhar não encontra uma síntese, um desfecho, propriamente dito.

Mas o desenho de observação de um objeto confere ao olho certo comando alimentado por nossa vontade. Neste caso, deve-se *querer para ver* e essa *visão deliberada* tem o desenho como *fim* e como *meio* simultaneamente. (VALÉRY, 2012, p. 61).

É interessante notar a semelhança desta citação com o que Adorno afirmou em sua “Palestra sobre lírica e sociedade” acerca da linguagem:

Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que só ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por

outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade (LS, p. 74).

O desenho não comporta, é claro, o mesmo paradoxo que a linguagem verbal, não tem de ser ao mesmo tempo “meio dos conceitos”. Não obstante, desde que não pretenda ser apenas representação do objeto há, mesmo sem a anuência da intenção do artista algo análogo à universalidade, pois se o desenho é, como afirma Valéry, simultaneamente um *meio* e um *fim*, quer dizer algo em si mesmo, ele se estabelece como obra de arte; autônomo ele é já não depende mais do modelo que lhe serviu de referência, embora sua existência seja possível por ter havido algo, algum objeto, que lhe tenha servido como modelo.

Contudo, o que se quer salientar a partir dessa aproximação entre o pensamento de Valéry e Adorno é o modo não hipostático como ambos, apesar das diferenças, procedem em seus ensaios. O próprio Adorno não é alheio à confusão que pode ser deduzida “quando se vê um filósofo escrito por um poeta exotérico, sobre um pintor obcecado pelo trabalho manual” (AR, p. 158). Na verdade Adorno está interessado nas intuições que o autor de *Degas, dança, desenho* conseguiu alcançar graças à profunda intimidade com as obras, com a qual seu trabalho foi realizado.

Adorno considera a argúcia do pensamento de Valéry como o resultado de uma “submissão sem reservas ao objeto” (DV, p. 155), algo reconhecidamente reivindicado por seu gesto de defesa ao pensamento enquanto uma atividade insubmissa à hipóstase do método. Esta atividade, assim se pretendeu demonstrar nessa tese, procede metodicamente independente de regras estabelecidas a priori, cava seu fundamento na forma como o pensar se comporta diante do objeto, isto é, o modo de comportamento do pensamento é antes um hábito adquirido através da experiência em função do objeto. Disso resulta que:

Nenhuma objetividade do pensar enquanto ato seria possível de modo algum, se o pensamento não estivesse em si mesmo 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. (OF, p. 17)

Note-se que apesar de o pensamento ser considerado um *ato*, uma atividade do espírito sobre o objeto, se de fato pretende alguma objetividade, ele não pode restringir-se apenas, por mais laboriosa que seja tal atividade, a subsumir o pensado às categorias pressupostas. Por outro lado não existe pensamento sem conceitos, o próprio ato de pensar é definido como um processo de subsunção. O que está em jogo, portanto, se bem entendemos a intrincada citação, é a forma como o pensamento constrói suas categorias; seu modo de comportamento é que define sua configuração.

A resistência que o pensar filosófico poderia opor à ruína da razão consistiria em – sem nenhuma consideração pela autoridade constituída, sobretudo das ciências humanas – mergulhar nos conteúdos objetivos para receber neles e não por cima deles o conteúdo de verdade. (OF, p. 25).

É bem está resistência à autoridade das ciências que Adorno enxerga nos ensaios de Valéry. Se, como sustenta no ensaio “O artista como representante”, o esteta francês conseguiu em seu escrito sobre Degas penetrar nas camadas mais densas da obra do pintor; e se isto se deve a sua capacidade de envolver seus comentários com o objeto até aqueles mal se distingam deste, logo, a própria posição ideológica conservadora que acompanha um Valéry intransigente defensor da arte pela arte se vê minada em sua base.

Assim, a denominada argúcia do pensamento de Valéry, a qual se refere Adorno no início de seu ensaio “Desvios de Valéry” tem a ver com a ideia de que

ao manter-se polemicamente na defesa do ideal de uma arte pura, livre dos elementos sócio-históricos que estão em seu entorno. Contudo, tal argúcia, para ser fiel a máxima de que a arte só vale por si mesma, não pode ignorar os conteúdos sociais que já não fazem mais parte do exterior da obra, mas estão, por assim dizer, sedimentados em seu interior, tanto na forma como no conteúdo. Neste sentido é que o pensamento de Valéry se desvia de seus pressupostos. Na verdade, para Adorno, ele assume a forma dialética, porque quanto mais enfaticamente recusa a postular que produção artística esteja submetida ao seu contexto, mais tem de admitir que somente através de um *tour de force*, de um laborioso processo de construção é que as obras de arte adquirem alguma autonomia.

Apontamentos sobre Proust

Num texto curto, com cerca de sete páginas, intitulado “Sobre Proust”, publicado no apêndice de *Notas de Literatura* Adorno refere-se às circunstâncias que dificultaram a recepção e contribuíram para um gradual esquecimento da obra do escritor francês na Alemanha de sua época. Não obstante Adorno afirma que da obra de Proust deveria resultar decisivamente “um critério” (SPr, p. 650) de referência às obras literárias que a partir de então se fariam; o que não significa que os escritores devessem imitá-lo, mas que Proust produziu um marco na história da literatura, e este não pode ser ignorado. Um veredito tão elevado sobre a obra de Proust em um texto bastante modesto, não apenas suas dimensões, tem sua razão de ser: Adorno se sente demasiadamente próximo de Proust ao ponto de reconhecer que este “desempenha um papel central em minha economia intelectual, e sinceramente não poderia imaginá-lo senão em continuidade com aquilo de que me ocupo” (SPr, p. 650), e um pouco adiante declara que “A qualidade da obra me parece tal que a pretensão de superioridade

crítica acabaria em impertinência”(SPr, p. 651). A concepção de crítica que Adorno tem presente destas assertivas pressupõe justamente um modelo de que não é o seu, sobretudo no que toca à *superioridade* da crítica. Logo, há algo de crítica e ironia em seu discurso, pois desde sempre seus ensaios nunca pretenderam esgotar qualquer assunto, de modo que sua crítica enseja antes criticar a falsa totalidade social do que o todo da obra, e a opção por deter-se nas particularidades da obra em vez de analisar seu conjunto não é problema para Adorno, desde que, obviamente, leve-se em conta o processo de mediação que faz com que o todo esteja presente no detalhe. Por outro lado, não é senão a proximidade com a *Recherche* responsável por esta percepção de que a crítica se engana ao pressupor sua superioridade em relação ao objeto criticado, de forma que Adorno parece-nos sincero ao afirmar o papel desempenhado por Proust em sua economia intelectual é muito forte para que ele possa analisá-lo com a devida independência.

Semelhantemente em seus “Pequenos comentários sobre Proust” Adorno refere-se à *Em busca do tempo perdido* como uma obra “desconcertantemente rica” (CPr, p. 194). Para defender a pertinência de seus pequenos comentários diante da grandiosidade do objeto que suporia uma visão mais abrangente do todo da obra, ele recorre justamente à dialética profunda mencionada anteriormente, pois “Em Proust a relação do todo com o detalhe não é de um plano arquitetônico de conjunto com seu enchimento específico: precisamente contra isso, contra a violenta falsidade de uma forma acachapante, imposta desde cima, se revoltou Proust” (CPr, p. 194). Nessa perspectiva, guardadas as devidas diferenças entre arte e filosofia, Proust teria realizado em sua obra algo já preconizado por Hegel em sua *Lógica*, a saber, que o universal e o particular estão de tal maneira mediados que uma análise de um aspecto reservado da sociedade, ou de um fragmento da obra, no caso, remete necessariamente ao universal. Mesmo sem referir-se à dialética encontramos em Erich Auerbach no seu ensaio “Marcel Proust: o romance do tempo perdido”, também um texto curto – cerca de oito páginas apenas –, diante da magnitude do conjunto de detalhes, o autor de

Mimese se vê impossibilitado de tecer uma crítica sobre o conjunto da obra. Para descrever convenientemente passagens de *Em busca do tempo perdido* ele afirma que teria que ter conhecido cada um de seus personagens. “Pois não há como descrevê-los senão como Proust o fez; não se pode apresenta-los ao leitor com uma rápida paráfrase sem destruir sua riqueza e, assim, sua própria pessoa.” (AUERBACH, 2012, p. 339). No entanto, Auerbach não nos dá maiores informações sobre este fenômeno do texto proustiano, ele o atribui apenas à autonomia do romance à qual não deixa transparecer a “mão do criador” (AUERBACH, 2012, p. 339). Essa atitude convém à filiação filológica do crítico, sempre atenta à intenção do autor. Adorno, no entanto pensa que tamanha autonomia se deve à experiência de uma profunda mediação entre os traços mais particulares. Sem o declarar diretamente, ao menos em seus “pequenos comentários...”, ele compreende que em Proust a mediação ocorre num sentido contrário àquele preconizado por Hegel. Seu *medium* é o detalhe em vez de o espírito; o fugaz que permanece cristalizado na própria fugacidade do tempo. A síntese não se realiza no Absoluto, como em Hegel, mas no particular, onde forma uma constelação: “A duração que a obra demanda se concentra em incontáveis instantes, ilhados entre si” (CPr, p. 195). Assim, quando trata de comentar a *Recherche* Adorno se propõe imergir no fragmento e, perpassando-o, “trazer à tona algum conteúdo que não faz inesquecível outra coisa senão a cor do *hic et nunc*.” (CPr, p. 195). E, de fato, seus comentários sublinham na obra de Proust algumas imagens que funcionam com instantâneos, como sedimentos da realidade que a todo o momento afirmam não haver mais nada a acrescentar à existência senão que ela é tal como aparece.

Contudo será preciso inverter a ordem do discurso assumida até agora, ou seja, em vez de nos ocuparmos com o que Adorno disse acerca de Proust, como o interpretou ou de que maneira fundamentou suas interpretações – ou seus intentos interpretativos– tentaremos apontar alguns elementos que sustentam a influência de Proust no pensamento de Adorno.

A Experiência em Proust

Assim como Leonardo da Vinci adquire ares de personagem na *Comédia do intelecto* que Paul Valéry apenas pretendeu escrever, Proust representa uma figura que causa mal-estar: ele está sempre no meio do caminho entre o artista e o estudioso; de alguma forma ele ainda insiste na possibilidade do pensamento não prefigurado e, em decorrência de sua liberdade, reage diante de tudo o que é tacitamente aceito. Proust é, para Adorno, em grande medida o exemplo de indivíduo que ainda ousara mover seus pensamentos até o conflito entre a herança cultural adquirida de um berço abastado e o modelo de sociedade que proporciona tal privilégio, sem sucumbir à falsa dicotomia entre a subjetividade e o pensamento voltado à realidade concreta, optando, pois, por equilibra-se entre linha tênue que une, ou separa, se quiser, a subjetividade e a objetividade em seus extremos. Por outro lado, talvez Proust não seja apenas um exemplo de algum tipo de experiência simultânea e intensamente individual e universal: seus escritos, especialmente sua obra *Em busca do tempo perdido* é o objeto que suscita em Adorno um tipo de experiência que serviu de modelo para sua prática como crítico de literatura.

Não por acaso “Para Marcel Proust” é o título do primeiro fragmento da *Minima Moralia* e pode-se dizer que o motivo da referência a Proust fornece uma chave de leitura para os fragmentos seguintes. Considere-se, sobretudo como a impossibilidade da individualidade é trabalhada na *Minima Moralia*. Mais especificamente, ainda que ciente do risco de cairmos em algum tipo de reducionismo, é possível dizer que a preocupação com o cerceamento da individualidade por uma sociedade constantemente determinada pelo mundo dos negócios é o ponto de contato entre o modelo de individualidade pensado em *Minima Moralia* e o procedimento de leitura imanente que, em *Notas de literatura*, aponta para o potencial de negação existente no interior da obra literária.

É ponto pacífico que os aforismos que compõem a *Minima Moralia* denotam, em seu conjunto, um esforço fragmentário, porém obstinado de investigação da

esfera do particular, das experiências que acompanham modo de vida dos indivíduos para, a partir dessa esfera, por em evidência a injustiça que consiste, quer na vida social, quer no tratamento teórico das obras de arte, subsumir o individual ao universal. Por outro lado, em nenhum momento Adorno propõe uma apologia do indivíduo, sobretudo do indivíduo totalmente mediado pelo modo de vida no capitalismo, como fonte de “salvação do mundo, Adorno faz da experiência particular o ponto privilegiado de uma discussão filosófica que se oponha ao que ele chamou de ‘primado do todo’” (MORAES, 2006, p. 128). Nesse sentido, interpretamos a presença de Proust como o modelo de individualidade típica da contradição objetiva do intelectual, ao mesmo tempo resultado do processo de individuação encetado pela ascensão da burguesia e estranho ao papel social que esta lhe atribui, ou seja, Proust é o protótipo da situação paradoxal que é a própria condição de possibilidade de existência do intelectual e da crítica social: o indivíduo é tanto o resultado de uma da racionalidade instrumental subjacente à sociedade administrada quanto a possibilidade de sua negação.

Se hoje os últimos traços de humanidade parecem prender-se apenas ao indivíduo, como algo que encontra-se em seu ocaso, eles nos exortam a por um fim àquela fatalidade que individualiza os homens para poder quebrar por completo seu isolamento (MM, p. 132)

Se, por um lado a sociedade produz os indivíduos de que precisa e tende a restringi-los a um papel mais ou menos definido dentro do escopo da totalidade social, por outro lado Adorno insiste, como vimos em sua “Palestra sobre lírica e sociedade” - mas também em suas aulas de sociologia – que o indivíduo não necessita de estar completamente de acordo, isto é, que ele pode voltar-se contra a *fatalidade* que seria seu completo isolamento, ou alheamento de si mesmo, se preferir. Diante de tal estado de coisas, a própria sociabilidade torna-se impossível porque estranha à autonomia dos indivíduos pressuposta à ideia de socialização,

uma contradição da própria sociedade, portanto. Assim, se o alheamento na sociedade administrada é uma condição da qual o indivíduo não consegue furtar-se, o que lhe resta de humanidade reside, pois, na tomada de consciência da irreversibilidade de um processo de individuação que pode, mas não necessariamente deve levá-lo ao alheamento.

Para o intelectual, neste sentido o personagem é Proust, assumir a condição de um inevitável insulamento produz certo paradoxo: a solidão intelectual pode funcionar como forma de o indivíduo resistir à sociedade administrada, mas, ao mesmo tempo, isolar-se é reconhecer-se impotente diante do todo acachapante. “Ele [Proust] não é um *professional*: na hierarquia dos concorrentes, sua posição é a de um diletante, pouco importa quão competente seja..” (MM, p. 15). Porém, se o diletantismo é o preço a pagar por manter-se com um pé fora da divisão do trabalho intelectual, a unidade da experiência singular é seu exulto, porque somente ela não está subsumida ao aplainamento da experiência por conta da sempre revitalizada instrumentalização da racionalidade. Alçar à experiência subjetiva o patamar de conhecimento não apenas intuitivo, mas também demonstrável, é o maior desafio ao diletantismo em Proust. Em Adorno isso corresponde à tentativa, sempre presente nos seus ensaios, de sustentar o pensamento como aporia, isto é, sem fundamentá-lo em conceitos puros, nem na intuição imediata. Resta saber, então – na verdade isto é o que procuramos desde o início deste trabalho – como é possível proceder, teórica e intuitivamente, da experiência subjetiva, do contato com o mais singular para a objetividade dos conceitos sem subjugar por completo a singularidade da experiência?

Dar voz ao singular não é, segundo Adorno, uma questão crucial apenas para o pensamento teórico, pois a própria capacidade de narrar, por exemplo, tão fundamental à forma do romance perdeu seu espaço para a indústria da cultura: “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema.” (NR, p. 56). Para Adorno o que se desintegrou com a ascensão da indústria cultural não foram apenas os gêneros artísticos, mas

a própria “identidade da experiência” (NR, p. 56) que especialmente no caso do romance era conferida pela postura do narrador. “Pois contar algo significa ter algo a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice”. (NR, p. 56). Proust, no entanto, teria conseguido trazer para o interior de sua obra, sob o prisma da rememoração, tudo o que fomenta a própria impossibilidade de narrar algo objetivamente; os avanços e recuos da eu/narrador³⁸ que angariaram tanta fama às primeiras páginas de *Em busca do tempo perdido* expressam uma forma única, mas não uma fórmula – muito menos um método – se coordenar a experiência individual do eu que as narra e a objetividade sem que uma seja subsumida³⁹ por outra.

Segundo Adorno, na *Recherche* de Proust:

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribui-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante de adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender. (NR, p. 59).

É interessante notar neste denso comentário a forma como Adorno mobiliza um elemento já bastante familiar à interpretação do texto de Proust, a saber, a técnica do *monologue intérieur*. Esta não funciona como ferramenta, mas como um *nome* posteriormente atribuído à peculiar composição do romance proustiano. O que interessa para Adorno é o fluxo entre a subjetividade e a objetividade, algo como uma linguagem que expressa a intermitência entre o que é subjetivamente sentido e objetivamente existente. Um desse *modus operandi* que denominamos

³⁸ Adiante nos deteremos mais nessa singularidade a partir de uma análise de um ensaio de Jeane-Marie Gagnebin.

³⁹ Daí a ideia de meditação, segundo Gagnebin.

intermitente pode ser lido no ensaio “Observações sobre o pensamento filosófico”, no qual Adorno, que, já sabemos, se declarara demasiadamente influenciado pela leitura de Proust, afirma sua pretensão de comunicar apenas algo que acredita ter observado em seu próprio pensamento⁴⁰.

O fato de que, no pensar filosófico, a relação entre processo e coisa divirja qualitativamente das disciplinas científicas positivas concerne à sua modalidade. De certa maneira, ele procura sempre expressar experiências; elas por certo, não correspondem exatamente ao conceito de experiência empírica, de forma alguma. Compreender filosofia significa certificar-se daquela experiência na qual se reflete automaticamente e, contudo, em estreito contato com o problema traçado a cada vez. (OF. p, 22).

Ao afirmar que havia experimentado em seu próprio pensamento uma divergência de modalidade em relação às disciplinas científicas positivas, Adorno dá ensejo para pensarmos em uma aproximação entre os modelos de experiência filosófica e literária. Sobretudo, assim como a *Recherche* de Proust seu mais forte intento é *expressar experiências*, mas estas não são da mesma espécie daquelas que resultam da *aplicação* de um método: nenhum experimento, nenhuma coleta ou análise de dados, em suma, de nenhuma análise qualquer *corpus* bem definido resulta sua experiência. Tal como ocorre em Proust há algo de *automático* na reflexão filosófica, para Adorno, pois nem sempre quem reflete toma consciência do caminho sobre o qual se põe a percorrer; mas, por outro lado, este deve traçá-lo a cada vez, isto é a cada investida sobre o objeto, de modo que o elemento automático, quer dizer aquele que não transformado em método, não conduza o pensamento para o absurdo do mero devaneio.

Contudo não se pode apressadamente pensar em alguma forma de hibridismo que acompanhando a forma do ensaio pudesse transitar entre o literário e o teórico sem que este gesto fosse algo forçado. Tranquilamente,

⁴⁰ Cf. OF, p. 15.

sobretudo se retomarmos a conclusão de que a instrumentalização do aparato teórico é o resultado do espírito de nosso tempo, pode-se concordar com Adorno quando ele afirma que: “Com a objetivação do mundo, resultado da progressiva desmitologização, a ciência e a arte se separaram; é impossível reestabelecer com um golpe de magia uma consciência para a qual intuição e conceito, imagem e signo, constituam uma unidade” (EF, p. 20), não obstante esta irreversível separação, que talvez hoje tenha enfim alcançado seu cume, estranhamente não é pensada como um antagonismo definitivo, como poderia sugerir a passagem supracitada; ao contrário, ele sugere que a rígida separação entre a ciência e arte capitule justamente quando extremo abarque também seu oposto. É isso que percebemos na supracitada passagem na qual Adorno afirmava que no *monologue intérieur* de Proust o mundo exterior é *imperceptivelmente* tragado para o interior do romance pelo narrador; mas também faz jus ao que ele observa em seu próprio pensamento quando afirma que o filósofo, justamente este que prima pelo universal, procura sempre *expressar experiência*; certamente que não são experiências empíricas, mas é como se os próprios conceitos pudessem, por assim dizer, ser tomados como objetos de uma experiência possível.

Sobre a Experiência em Adorno

Tomando um dicionário de filosofia, pode-se definir o conceito de experiência de uma maneira bastante elementar como “toda impressão simples produzida por uma impressão externa” (BRUGGER, 1977, p. 182). Tal definição pressupõe a ausência de qualquer tipo de mediação entre o sujeito que recebe a impressão e o contexto no qual a impressão é produzida, pois se a impressão é simples, e, portanto, não pode ser decomposta em partes menores, logo é algo imediata. Contudo, ampliando um pouco tal definição, é possível afirmar que

desde Aristóteles a experiência “é constituída pela reunião de muitas percepções e recordações de casos análogos, na qual se fixa o comum numa imagem esquemática.” (BRUGGER, 1977, p.182). Nesta acepção, não obstante o alargamento das condições de possibilidade da experiência, uma vez que ela envolve um amálgama de percepções recordações, a experiência restringe-se ao campo do universalizável, do esquematicamente possível. Nenhuma dessas concepções de experiência serve para definir os modelos de experiência que estão em quanto se trata da intrincada relação entre Valéry e Proust, mas, por outro lado não se pode excluí-los totalmente. É inegável que tanto em Proust quanto em Valéry a experiência não forma nenhuma imagem esquemática, ao mesmo tempo é também verdade que elementos como a recordação e a analogia são notas fundamentais de seus modelos de experiência. Ocorre que não seja o caso enfim – mais uma vez – de definir qual seria o modelo de experiência que, num hibridismo entre Valéry e Proust, teria influenciado Adorno em seu modelo de experiência. Podemos averiguar, por exemplo, o modo como o conceito de experiência é utilizado por Adorno em seu ensaio sobre Eichendorff. No contexto deste ensaio, a experiência é justamente o que desencadeia uma espécie de antítese ao conservadorismo que o contorna para um desvencilhar-se de seus próprios elementos.

O conservadorismo de Eichendorff, nada tranquilo em suas poesias, funciona como uma espécie de *leitmotiv* do ensaio “Em memória de Eichendorff” e é importante para esta tese por causa da contradição que ele carrega, isto é, por defender a possibilidade que um poeta conservador tenha, à revelia da intenção que ele mesmo manifestou em sua poesia, podido dotar seus versos de um teor que supera seu próprio conservadorismo. Em síntese, o ensaio de Adorno defende que “o elemento conservador, em Eichendorff, é amplo o bastante para incluir seu contrário” (ME, 100), e, sob este motivo, empenha-se em tornar evidente o teor de verdade presente nos poemas quando estes não são subsumidos ao “conservadorismo cultural” (ME, 93) de seus defensores.

Elementos que em certo sentido tornam-se contrários, como a religiosidade e o regionalismo, por um lado, e a glorificação da mera existência, por outro, encontram aporte na poesia de Eichendorff, mas a contradição entre esta e aquela divisa o caráter paradoxal de um conservadorismo que ultrapassa a si mesmo, pois parece que existe algo de não conservador na atitude que não consegue se estabelecer na glorificação da transcendência, nem na afirmação da mera existência.

Se, como diz Adorno, “Eichendorff celebra o que existe sem, no entanto, se referir ao existente” (ME, p. 97), então em seus poemas o mais concreto da existência salta para o conceito abstrato, porque não acrescenta nada à ideia de que as coisas simplesmente são o que são, e, assim o primado da mera existência é falseada porque não corresponde a nenhum estado de coisas, a nenhuma vida concreta, mas, ao mesmo tempo contém algo de verdadeiro porque desmascara o falso contentamento com a abstração se apoderou do conceito abstrato de existência. No entanto, por si mesma, a conferência sobre Eichendorff oferece poucas considerações acerca de procedimentos interpretativos que a conduzem às considerações supracitadas, ela simplesmente as põem em curso numa espécie de interação entre observações exteriores e a forma como as poesias de Eichendorff reagem diante destas observações. Não há, no ensaio sobre Eichendorff, como havia na “Palestra sobre lírica e sociedade” um momento, ou vários instantes, em que Adorno tece algumas considerações sobre o procedimento de leitura: seu discurso está arraigado a algo tensamente⁴¹ apologético, embora não redunde em algo como uma simples ovação. Desde que não pretende fazer apenas um discurso laudatório, Adorno procura desvencilhar seu ensaio – uma conferência pronunciada em 1957, ano do centenário da morte de Eichendorff – do saudosismo oriundo das recepções mais conservadoras, reconhece e repensa traços conservadores do próprio poeta e procura demonstrar os momentos em que este falseia seu conservadorismo de princípio. Por fim, num

⁴¹ “Salvar Eichendorff de seus amigos e inimigos, distinguindo-o desses, é o oposto de uma apologia obtusa.” (ME, p. 95).

gesto de insistência no detalhe, o procedimento de leitura imanente cria uma tenacidade suficientemente forte para demonstrar que o conservadorismo de Eichendorff “não é confiável”.

Que a aparente trivialidade das composições de Eichendorff – Adorno cita os versos “Es war, als hätt’ der Himmel / Die Erde still geküsst” [Foi como se o céu tivesse, / Em silêncio, beijado a terra]” – o torne propenso a todo tipo de objeção, não exclui o que há de nefasto no reducionismo de sua obra. O movimento do pensamento que procura ressaltar aspectos não assimilados de uma poesia já anexada ao canto coral e identificada com o caráter regional e religioso o risco duplo de: a) observar apenas os momentos dissonantes da obra, a ponto de exagerar no potencial não conservador destes, ou b) discernir entre o conservadorismo proeminente e suas dissonâncias latentes. A leitura de Adorno obstina-se nos elementos que confirmam o que há de mais conservador, se poderia dizer essencialmente conservador, o que o torna singularmente conservador, num crescente que desmascara o próprio conservadorismo. O oposto vem de dentro, não a partir de uma espontaneidade, de uma capacidade de negação trazida pelo poeta, mas porque o conservadorismo de Eichendorff só funciona em sua poesia sob a articulação de suas leis internas. Algo acachapante diante da lógica que rege as composições de Eichendorff uma espécie de resistência do material diante da forma. Aqui um aspecto importante do método imanente em Adorno, que pode ser dito sucintamente da seguinte forma: aplicado à poesia um conceito não se mantém unívoco, pois há contradições que não se dissolvem sob a capa da síntese no conceito, mas na obra harmonizam-se. Isso não representa apenas um caso de pensar que um conceito tem de remeter ao seu oposto, mas de que um conceito não deixa de ser um nome, e sob ele caem objetos contraditórios. Harmonia é, aqui, mais uma vez suspensão das tensões, e a leitura imanente aponta justamente para este gesto, como se o denunciasse, e assim também a impotência da poesia.

Para Adorno, o conservadorismo de Eichendorff é evidente “no tom polido demais com que louva e agradece” (ME, 93), no tom afirmativo da mera existência⁴² ou no caráter ideológico de quem simplesmente “exalta e ama o mundo” (ME, p. 95). Aqui onde, segundo a lógica do fracionamento, caberia uma adversativa seu procedimento é antes inclusivo, isto é, os elementos conservadores – sobretudo a exaltação da mera existência e a louvação de um passado hipoteticamente mais harmonioso, não contaminado pela barbárie burguesa – são lidos em conjunto com as tensões e contradições internas do poema. Adorno cita os versos:

*Das Trinken ist gescheiter,
Das schmeckt schon nach Idee,
Das braucht man keine Leiter,
Das geht gleich in die Höh’.*

Quem bebe é mais esperto,
Já sente da ideia o gostinho,
Sem nenhum guia por perto,
Sobe aos céus bem rapidinho. (ME, p. 95).

A abstração de algo sensível, o ato de beber, como metáfora de elevação, de ascensão à *Ideia*, depõe tanto a favor da elevação do “agora”, quanto contribui para a efemeridade do espiritual e ao mesmo tempo desmitifica a ambos. Por conseguinte, a imagem da felicidade, que tanto a transcendência quanto a existência prometem, torna-se utópica, seja porque o agora não é o ideal, seja porque à ideia se chega através da embriaguês.

⁴² CF p. 95.

Nesse sentido, o ensaio de Adorno tende a considerar ao máximo a literariedade da obra. O princípio formal é o *agens* responsável pela configuração da obra, mas ele ainda depende da disposição do conteúdo. A forma é a configuração do conteúdo enquanto este só é pleno a partir de uma configuração formal. A relação entre ambos é esteticamente dialética, tal como produção e consumo são socialmente dialéticos: ambos se fortalecem no antagonismo. O conservadorismo de Eichendorff dissemina-se desde a forma até o conteúdo, que, segundo o gesto poético parece não esboçar reação e assim supera e falseia a si mesmo. No anseio de glorificar a existência, esta é transformada em transcendência e esmorece, assim o conservadorismo eleva tanto seu caráter anti-burguês, que abarca seu oposto: a revolução. A diferença do conservadorismo de Eichendorff em comparação com o de seus defensores, estaria na não fixação do ideal de retorno a uma ordem pré-burguesa. Assim, segundo Adorno:

Sua liberdade, que lhe permite penetrar o caráter inelutável do processo histórico, foi inteiramente perdida no conservadorismo da fase burguesa tardia; quanto menos a ordem pré-burguesa pode ser restaurada mais obstinadamente a ideologia se aferra a sua essência, imaginando-a como sendo a-histórica e absolutamente garantida. (ME, p. 100).

Portanto, se o ponto de convergência desde a recepção é o conservadorismo, é justamente aí aonde a interpretação adorniana questiona a recepção dada a Eichendorff. “Experiência seria justamente a unidade entre tradição e o anseio pelo desconhecido. Mas a própria possibilidade da experiência está ameaçada.” (ME, 91). A experiência é, neste sentido, simultaneamente uma reação do indivíduo e algo socialmente mediado, porque o sujeito experimenta a partir da forma como seu modo de percepção é constituído historicamente, não obstante o desconhecido, ao qual se liga o anseio pela da experimentação, escapa à

estrutura de percepção. Nesse sentido, os poemas de Eichendorff não negam a situação conservadora de seu autor, ao passo que a falseiam por não realizá-la. A ameaça à experiência pela quebra da tensão entre a tradição e o desconhecido, tanto na atitude de relegar o passado à categoria de antiquário (ME, 92), quanto na ovação do “agora” atemporal são modos de anular o modelo de experiência presente na poesia de Eichendorff. Não existe forma de superar o passado ou o presente ruim sem que a superação tenha em consideração o momento histórico a ser superado, isto é, dialeticamente [aufgehoben]. Mas o novo é também histórico. É isso que a filosofia adorniana, sobretudo enquanto método aprende da arte, a saber, que superar uma tradição envolve sua afirmação enquanto determinante histórica do presente. Assim, “O contemporâneo não seria o agora intemporal, mas sim o agora saturado com a força do ontem, que não precisaria, portanto, ser idolatrado”. (ME, 92). O modelo para isso, para a superação dialética da tradição tem a ver com a forma como, em Adorno, o conservadorismo de Eichendorff subverte a si mesmo.

Esse conceito de experiência que Adorno utiliza sem sua defesa de Eichendorff nos parece tributário de um modelo aprendido a partir da leitura de Proust. Primeiramente, por causa singular, do ideal de experiência como algo específico de uma situação vivida ou recordada, cuja comunicabilidade exige um esforço grandioso do narrador, que marca tanto o início da *Recherche*, especialmente indefinível intermezzo entre sono e vigília que caracteriza as primeiras páginas do livro e, por assim dizer, dita o modo como o narrador tentará, num movimento que se opõe à subsunção do singular ao universal no conceito, flexionar a linguagem conceitual para que esta expresse a relação entre a experiência subjetiva sem a hierarquia que o gesto de subsumir representa. Jeanne-Marie Gagnebin, em um ensaio comparativo entre o início da *Recherche* e a “primeira meditação” das *Meditações metafísicas* de Descartes, que exploraremos mais adiante, destaca que o caráter reflexivo poderíamos denominar como modelo de experiência em Proust. Assim, quando desperto, mas ainda

como que envolto num *ensemble* de sonho, percepção e recordação, afirma o narrador:

Indagava comigo que horas seriam; ouvia os silvos dos trens, ora mais ora menos afastado marcando as distâncias como o canto de um pássaro numa floresta, me descrevia a extensão de um campo deserto, onde um viajante se apressa em direção à parada mais próxima: o caminho que ele segue lhe vai ficar gravado na lembrança com a excitação produzida pelos lugares novos, os atos inabituais, pela recente conversa e as despedidas trocadas à luz de lâmpada estranha que ainda o acompanham no silêncio da noite, e pela doçura próxima do regresso. (PROUST, 2006, p. 20).

Neste ponto da narrativa, especialmente se comparado com os momentos que o antecedem, as referências espaciotemporais são bastante nítidas, mas não precisas. Certamente, neste momento ele se encontra acordado: a indagação pela hora, os apitos dos trens ora próximos, ora distantes como que a sugerir seu distanciamento, são impressões bastante claras. Turvas, porém, são as impressões, ou a relação entre as sensações produzidas por estas, as recordações que elas evocam e o modo como o pensamento que os sistematiza. Todavia, contrariando os pressupostos de um Descartes, por exemplo, as sensações não o enganam. Pode ser que elas não possuam a precisão cronométrica de um relógio, mas são suficientemente claras para que seu espírito produza um conjunto de imagens das quais não se podem dissociar estados objetivos e subjetivos sem rompê-las. O hipotético viajante, com o feixe de sensações que o confundem com a memória do próprio narrador, já não é mais o mesmo que há instantes indagava as horas; não obstante, este que se imagina no leito a pensar no viajante, de alguma forma lembra o estrangeiro de “O ensaio como forma”: ambos figuram em um contexto de estranhamento do qual não procuram desvencilhar-se através de algum instrumento, seja este um relógio ou

um dicionário; eles assumem o não familiar como as circunstâncias de um contexto, experimentam-no até poder compreendê-lo por sua própria lógica.

Já no final de “No caminho de Swann”, o narrador ainda menino – mas sem que sua idade seja definida com exatidão – após saber que Gilberte não irá mais aos Campos Elísios, onde brincavam juntos, passa a imaginar que receberia uma carta de sua amiga. Seus pensamentos constroem a hipotética missiva de forma tão apaixonada que o leitor é levado a desejar que ela exista e, com a mesma intensidade, compreende que ela jamais existirá.

Todas as noites comprazia-me em imaginar aquela carta, julgava vê-la, recitava comigo cada frase. De súbito parava, alarmado. Compreendia que se devesse receber alguma carta de Gilberte, em todo caso não poderia ser aquela, visto que era eu quem acabava de compô-la. E desde então, esforçava-me por desviar o pensamento das palavras que gostaria que ela escrevesse, com receio de excluir exatamente essas do campo das realizações possíveis – as mais caras, as mais desejadas – pelo simples ato de enuncia-las (PROUST, 2006, 487).

O paradoxo do narrador Proustiano é também bastante próximo da aporia do pensamento, ou seja, sua constante tentativa de apreender conceitualmente o objeto pensado e ao mesmo tempo a consciência de sua limitação, de que todo ato de definir ou simplesmente de nomear é uma imposição do conceito. Não obstante, pensar é conceituar, e mesmo um modelo de pensamento que defende o primado do objeto o faz através de conceitos. O que o distingue, contudo, é seu modo de relacionar-se com o objeto, seu modelo de experiência que, como o narrador de Proust percebe o quanto de si mesmo é projetado no objeto que deseja compreender/possuir. Ao recusar-se a pensar nas palavras que “gostaria que ela escrevesse” ele reconhece ao idealizar o possível afeto de Gilberte ele se afasta do que realmente poderia ela sentir e, assim, engana-se. Momentos depois, no entanto, ele volta a comprazer-se, desta vez conscientemente, em imaginar as

palavras não ditas por Gilberte, pois mesmo em sua inverossimilhança elas guardam algo dela. Semelhantemente, para Adorno, por mais que os conceitos não deem conta da totalidade do objeto, justamente o respeito ao primado deste requer que o conceito, não obstante à distância do objeto, guarde algo da experiência com o pensado.

Da meditação ao ensaio

Num ensaio publicado como posfácio à tradução do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido* Jeanne-Marie Gagnebin faz notar, por meio de um exercício de leitura que se vê na mais tênue divisa entre filosofia e literatura, o modo como também Proust teria desafiado a forma do discurso cartesiano. Segundo Gagnebin, seu texto trata do “sujeito que tenta se compreender na prática do discurso.” (GAGNEBIN, p. 541). Sua argumentação não se pauta necessariamente pela busca de uma definição da maneira como o sujeito pode compreender a si mesmo, mas mantém seu foco no exercício de *meditação* que caracteriza tal busca.

Com efeito, minha hipótese de partida consiste no estabelecimento de uma espécie de intertextualidade criativa entre as primeiras páginas de *Em busca do tempo perdido* e o início da *Primeira meditação* de Descartes. (GAGNEBIN, 2004, p. 540).

Proust teria efetuado, mesmo sem premeditar, uma “apropriação transformadora” das *Meditações metafísicas* – especialmente da primeira – de Descartes. O procedimento que os aproxima tem a ver com as alterações ocorridas no sujeito durante o processo meditativo, que o transformam e

produzem nele estados até então desconhecidos. Neste sentido a meditação aproxima-se também do ensaio, pois em ambos a experiência particular, que acompanha o processo argumentativo não segue um conjunto de regras *a priori*, mas produz algo, uma transformação no sujeito. Grosso modo, pode-se dizer que a ênfase na tentativa, na experiência elaborada – e reelaborada a partir de cada nova experiência - é o que aproxima a forma ensaística defendida por Adorno com a meditação em Proust tal como esta é interpretada por Gagnebin.

Se, na meditação “o sujeito da enunciação e a própria enunciação vão, seja com a lentidão do tateio ou a rapidez da audácia, se transformar mutuamente: o sujeito que fala não é mais o mesmo ao final da empreitada.” (GAGNEBIN, p. 541), o ensaio , por sua vez,

Reflete o que é amado ou odiado em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa assim um lugar entre os despropósitos (EF, p. 17).

Assim, se na meditação – neste ponto Descartes e Proust são análogos – sujeito e enunciação não se dissociam, mas se interpenetram e alteram-se no decorrer do discurso, no ensaio – e o texto de Gagnebin é também um ensaio – é o objeto que não se dissocia da enunciação; não cai sob ela como num processo de definição, nem é intuído como objeto artístico, mas é *amado ou odiado*. Mais ainda, assim como na meditação o sujeito se encontra num estranho estado situado entre o sonho e a vigília, entre a percepção clara e distinta e a imaginação, o ensaio ocupa também um “lugar entre os despropósitos”, não almeja esgotar o objeto, mas apenas o assunto sobre o qual se propõe a falar, pois “termina onde sente ter chegado ao fim”. É interessante notar que na passagem supracitada, mas também ao longo de todo o seu “O ensaio como forma” Adorno se refere ao ensaio na terceira pessoa, como que descrevendo as características de uma

personagem, decerto bastante problemática. Ele afirma, por exemplo, que “O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito” (EF, p.16); que “o ensaio reflete o que é amado e odiado...” (EF, p. 16); que “o ensaio se aproxima de uma autonomia estética...” (EF, p. 18); que “o ensaio se recusa a deduzir previamente as configurações culturais a partir de algo que lhes é subjacente..” (EF, p. 19), e assim sucessivamente como se estivesse tratando de um personagem e seu modo de agir cujo ápice ocorre quando finalmente ele, “o ensaio desafia gentilmente os ideais da *clara et distincta perceptio* e da certeza livre de dúvida” (EF, p. 31). Assim como ao final de sua analogia Gagnebin demonstra que Proust na verdade muda o sentido que a meditação possuía em Descartes, a saber, o de livrar o homem do engodo provocado pelas sensações, pela experiência sensível; pois tudo o que acontece com o narrador proustiano se dá à revelia de sua vontade, da firme convicção que levava Descartes elaborar tanto seu *Discurso do Método* quanto suas *Regras para a direção do espírito*. Tal transformação no modelo de meditação se dá porque Proust fora capaz de perceber a insuficiência do espírito (GAGNEBIN, 2004, p. 551) e insistir na importância do corpo para a consciência de si do eu que medita. Com isso ele abre um espaço precioso e temido pela tradição filosófica, a saber, o lugar – muitas vezes até o primado – do involuntário no procedimento de investigação. Assim, se em Descartes a meditação deveria proceder, guiada pela busca de ideias claras e distintas, sempre como um ato voluntário, daí a importância de *estabelecer* um método, em Proust a meditação segue aquilo que involuntariamente sua memória lhe oferece e tece sua *Recherche* com as combinações que lhe permitem a memória e seu próprio tato.

Não obstante “O ensaio como forma”, em momento algum se deixa confundir com um texto literário, ele não pretende “criar artisticamente alguma coisa” (EF, p. 17). O inverso vale para o texto de Proust, pois por mais próximo da reflexão filosófica – e a meditação parece-nos equilibrar-se na fronteira – que ele possa estar, seu universo ainda é o da literatura. Ao dirigir-se ao ensaio em terceira pessoa, ao afirmar que *ele* não começa pelos primórdios do assunto, mas

a partir do que *ele* deseja *falar*, Adorno põe seu texto naquela situação que Gagnebin define como exercício de *meditação*, isto é, numa região fronteiriça. Porém, ao passo que esta se mantém no limite entre o sujeito e o enunciado, o ensaio se põe no limiar entre o enunciado e o objeto: seu intuito é romper com a prática que subsume o objeto ao enunciado fazendo com que seu próprio discurso seja alterado pelo objeto e assim o compreenda melhor. Sendo assim, “*O ensaio como forma*” não se presta a definições rígidas, da mesma forma que a *Recherche* recusa-se a seguir a memória voluntária. O que ambos reivindicam é algo que participa simultaneamente da obra literária e do discurso teórico, a saber: a unidade da experiência.

Conclusão

O intuito que orientou esta tese foi compreender a forma como, em alguns ensaios de *Notas de Literatura*, Theodor W. Adorno teria desenvolvido um *modus operandi* intitulado como um procedimento “metodicamente sem método”. Para tanto, salientou-se a importância de o pensamento manter-se numa constante aporia, isto é, não coagular-se em método autocrático, nem perder-se no difuso. Próximo da configuração estética, mas sem confundir-se com a obra literária, o ensaio, na acepção de Adorno, desafia gentilmente as regras do método cartesiano principalmente porque não estabelece nenhum *a priori* como meio ou ferramenta para a interpretação das obras literárias. Assim, se comparado com as constantes buscas da teoria literária que, para se constituir como um campo de conhecimento necessita de algum fundamento, os ensaios de *Notas de literatura* revelam-se como textos amadores, isto é, como escritos de um leitor simultaneamente apaixonado e submerso nas obras literárias e despreocupado com as condições que fundamentariam um campo de conhecimento dedicado ao estudo da literatura. Porém, este mesmo amadorismo proporcionou-lhe uma liberdade de experiência muito ampla, e seu procedimento de leitura imanente, como vimos no segundo capítulo, possibilita uma leitura crítico-social de peças literárias sem ter instrumentalizar conceitos predefinidos pela sociologia, por exemplo.

Ao utilizar isoladamente textos como “O ensaio como forma” ou a “Palestra sobre lírica e sociedade” como textos fundamentais para o estudo do ensaio e da poesia lírica, deixa-se de perceber que não obstante cada ensaio possua sua autonomia, há procedimentos, não um método especificamente, mas um modelo

de experiência com as obras literárias que, por assim dizer, funciona como um modo de comportamento do pensamento; não tão autocrático como um método, nem tão sem método como a crítica subjetiva. A razão dessa situação de intermezzo entre a crítica especializada e a crítica subjetiva, é a presença marcante de escritores que ao mesmo tempo atuaram como críticos de literatura. Nesse sentido, Marcel Proust e Paul Valéry tiveram um papel fundamental no modo como Adorno desenvolveu sua experiência como crítico literário. Enfim, parece-nos que ele herdou de ambos o ímpeto fundamental à leitura imanente: a ênfase na experiência individual que – como a de um leitor meio distraído, segundo Valéry – se adensa gradativamente no interior da obra até emergir algum teor de verdade que se possa compreender conceitualmente.

REFERÊNCIAS:

1) Obras de Theodor W. Adorno citadas na tese:

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

_____. *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons Munõz. Madrid: Akal, 2009.

_____. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2008.

_____. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Surhkamp, 1978.

_____. “Observações sobre o pensamento filosófico.” In: *Palavras e sinais. Modelos críticos 2*. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. “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.

_____. “Posição do narrador no romance contemporâneo.” In: *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003, p.55-63.

_____. “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. p. 414-428.
- _____. “Desviaciones de Valéry” In: *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons Munõz. Madrid: Akal, 2009. p. 154-194.
- _____. “Pequeños comentarios sobre Proust” In: *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons Munõz. Madrid: Akal, 2009. p. 194-205.
- _____. “Tesis sobre la arte e la religión hoy” In: *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons Munõz. Madrid: Akal, 2009. p. 627-633.
- _____. “Sobre Proust” In: *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons Munõz. Madrid: Akal, 2009. p. 650 – 656.
- _____. “Parataxis” In: *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons Munõz. Madrid: Akal, 2009.
- _____. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca, São Paulo: Ática, 1993.
- _____. “Crítica cultural e sociedade.” In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: ática, 2001.
- _____. “Museu Valéry Proust”. In: *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: ática, 2001.

2) Outras referências bibliográficas:

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 21ª ed.

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- AUERBACH, Eric. “Marcel Proust: o romance do tempo perdido” In. *Ensaaios de literatura ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 333-340.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: edições 70, 2006.
- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- BRUGGER, Walter - *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora Herder, 1977.
- 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.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria; literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COSTA LIMA, L. *A literatura no Brasil*. org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1970. V. 5.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DESCARTES. René. *Meditações*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- _____. *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.

_____. “Uma leitura hegeliana de *Grande sertão: veredas*.” In: *Filosofia e Literatura*. DUARTE, Rodrigo, TIMM de SOUZA, Ricardo. (Orgs.) Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

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.

_____. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas: Autores Associados, 2011.

_____. (org.) *Entrevistas com Robert Hullot-Kentor*. São Paulo: Nankin, 2012.

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

_____. *A função da crítica*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GEORG, Stefan. *Crepúsculo*. Trad. Eduardo Valadares. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. “Entre sonho e vigília: quem sou eu?” In PROUST, Marcel. *Em Busca do tempo perdido*. Volume I: No caminho de Swan. Trad. Mario Quintana, São Paulo: Globo, 2004. p. 540 -558.

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.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HEIDEGGER, M. *Hinos de Hölderlin*. Trad. Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Hinos tardios*. Ed. bilíngue, trad. De Maria Tereza Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

_____. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio D’agua Editores, 1991

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.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Ed. Hucitec, São Paulo, 1985;

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

LARSEN, Neil. “Literatura, crítica imanente e o problema do ponto de vista”. *Remate de Males*. n.31-1, Campinas, p.45-62, jan/jun 2010.

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

NEVES-SILVA, Eduardo. *Filosofia e arte em Theodor W. Adorno: a categoria de constelação*. (Tese de Doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2006. Disponível

em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ARBZ-7JJKC5/eduardo_soares_neves_silva.pdf?sequence= . Acessado em: 10/08/2013.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2002.

KOTHE, Flavio. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

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

OLIVEIRA, Maria Elisa de. "Clarice Lispector: um diálogo entre filosofia e literatura". *Trans/Form/Ação* [online]. 1988, vol.11, pp. 69-76. ISSN 0101-3173. Acessada em 23/05/214

PROUST, Marcel. *Em Busca do tempo perdido*. Volume I: No caminho de Swan. Trad. Mario Quintana, São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Em Busca do tempo perdido*. Volume II: À sombra das raparigas em flor. Trad. Mario Quintana, São Paulo: Globo, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *Letras germânicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

SANSEVERINO, Antonio. "Pequenas notas sobre a escrita do ensaio". *História Unisinos*, v.10, n.08, 2004.

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

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Descartes: a metafísica da modernidade*. São Paulo, Moderna, 1993.

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.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TIMM de SOUZA, Ricardo. "Limbo e morno hálito dos dias – a temporalidade como ruptura do tédio existencial em *Onde andaré Dulce Veiga* de Caio Fernando Abreu." In: *Filosofia e Literatura*. DUARTE, Rodrigo, TIMM de SOUZA, Ricardo. (Orgs.) Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

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

_____. "Introdução ao método Leonardo da Vinci" In. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 141-172.

_____. "Primeira aula do curso de poética" In. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 195-208.

_____. "Poesia e pensamento abstrato" In. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 209-228.

_____. "Situação de Baudelaire" In. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 19-29.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: editora da UNESP, 2005.