

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

**ALGUMAS RELAÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE A
PARTIR DA TEORIA CRÍTICA**

NIVALDO ALEXANDRE DE FREITAS

São Paulo
2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

**ALGUMAS RELAÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE A
PARTIR DA TEORIA CRÍTICA**

NIVALDO ALEXANDRE DE FREITAS

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de concentração: Psicologia Escolar.

Orientador: Prof. Dr. José Leon Crochík

São Paulo

2006

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Freitas, Nivaldo Alexandre de.

Algumas relações entre arte e psicanálise a partir da teoria crítica / Nivaldo Alexandre de Freitas; orientador José Leon Crochík. --São Paulo, 2006.

137 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Escolar) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Artes 2. Psicanálise 3. Adorno, Theodor Wiesengrund, 1903-1969 4. Teoria crítica 5. Freud, Sigmund, 1856-1939 6. Sublimação I. Título.

NX170

**ALGUMAS RELAÇÕES ENTRE ARTE E PSICANÁLISE A PARTIR DA
TEORIA CRÍTICA**

Candidato: Nivaldo Alexandre de Freitas

Orientador: Prof. Dr. José Leon Crochík

BANCA EXAMINADORA

(Nome e assinatura)

(Nome e assinatura)

(Nome e assinatura)

Dissertação apresentada e aprovada em: ___/___/___

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. José Leon Crochík, pela orientação nessa pesquisa de mestrado, sempre muito paciente com meu trabalho e também confiante nele, o que me deu segurança para desenvolvê-lo. Seu rigor e seriedade são condizentes com a teoria a que se dedica, e ao transmiti-la, na graduação em psicologia, já apontou um caminho para minha formação.

Ao meu pai e, principalmente, à minha mãe Neide, que me acompanhou de perto durante o tempo dessa pesquisa, me dando um apoio inestimável. Também ao meu irmão, pela amizade funda, sempre Nelsinho.

À Silvia, meu porto seguro, pelo carinho, compreensão e motivação nesse longo tempo de proximidade, o que me anima a lutar por tudo aquilo que juntos sonhamos.

Ao Prof. Dr. João Frayze-Pereira, que na graduação me despertou a atenção às questões relativas à arte e apresentou autores que marcaram profundamente minha formação.

À Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin, pela contribuição ao meu trabalho no exame de qualificação.

Aos professores José Moura Gonçalves Filho e Ecléa Bosi, que na graduação me falaram alto quando meus ouvidos eram quase surdos. Meu contato com o prof. José Moura nas monitorias de Psicologia Social foi decisivo para prosseguir na pesquisa acadêmica e até mesmo para saber que a psicologia era realmente a escolha da minha vida.

À Profa. Dra. Ligia Assumpção Amaral (*in memoriam*) que me deu a oportunidade do primeiro contato com a pesquisa acadêmica em uma iniciação científica. Essa experiência foi tão salutar e agradável que me fez continuar.

Aos meus amigos do curso de psicologia: Sérgio, André, Gui, Caio, Tiago, Renata, Ayrton, Danile, Marco, Paula, Daniel, Viviana e Mari, que graças às longas discussões sobre as aulas que tínhamos me ajudaram a levantar muitos dos questionamentos que de alguma maneira estão presentes nessa pesquisa, além, é claro, da amizade tão importante desde os primeiros anos da graduação. Ao Sérgio agradeço também pela leitura de meu texto e pelas sugestões.

Ao Francisco, caro amigo, pelo exemplo de amor aos estudos e às idéias tão bem-humoradas.

Aos amigos cuja amizade nasceu do convívio no Crusp: Henrique, Ronaldo e Cristiano. O contato que me propiciaram com áreas distintas da psicologia foi de grande valor para minha formação. Ao Ronaldo ainda agradeço pela ajuda com a revisão final do texto. Também do Crusp agradeço ao Paulo, Irinéia, César e Ari, pela convivência alegre e tranqüila, tão importante para os estudos.

Aos amigos de Araras, amigos de muito antes da psicologia existir para mim, e que continuam presentes e imprescindíveis: Vitor, Walter, Lúcia, Marcio e Claudia. À Lúcia, agradeço também pela ajuda com o resumo em inglês.

À Soraia e Scheilla, pela amizade que não conhece distâncias.

Ao Maurício e aos colegas da Uniararas, que nesse tempo de mestrado me ajudaram a entender algumas dificuldades de existência da psicologia e da educação na atualidade, e que não desistem da luta contra a semiformação.

À COSEAS, pela bolsa moradia do Crusp, que me assegurou as condições materiais mínimas para a graduação e o mestrado.

Para Silvia

A desumanidade da arte deve sobrepujar a do mundo por amor ao homem. As obras de arte tem seus alicerces nos enigmas que o mundo organizado propõe para devorar os homens. O mundo é a esfinge; o artista seu Édipo tornado cego; e as obras de arte se parecem à sábia resposta que precipita a esfinge nos abismos.

Theodor W. Adorno

SUMÁRIO

RESUMO	X
ABSTRACT	XI
INTRODUÇÃO	1
1. ARTE E TEORIA CRÍTICA	7
1.1. CRÍTICAS À INTERPRETAÇÃO ESTÉTICA DA PSICANÁLISE	7
1.2. ARTE E SOCIEDADE	17
1.2.1. MATERIAL	21
1.3. ARTE A PARTIR DO CONCEITO FREUDIANO DE SUBLIMAÇÃO	26
1.3.1. INDÚSTRIA CULTURAL	34
1.3.2. DESSUBLIMAÇÃO REPRESSIVA	39
1.3.3. FETICHISMO	44
1.3.4. EXPRESSÃO	59
1.4. “ANOTAÇÕES SOBRE KAFKA”	70
2. INTERPRETAÇÃO FREUDIANA DA ARTE E TEORIA CRÍTICA	95
2.1. GRADIVA	99
2.2. LEONARDO	106
2.3. “DOSTOIÉVSKI E O PARRICÍDIO”	110
2.3.1. O NARRADOR E A POLIFONIA	117
2.3.2. O EPILÉPTICO NA OBRA DE DOSTOIÉVSKI	121
2.3.3. TÉCNICA ARTÍSTICA E DENÚNCIA DA REIFICAÇÃO	125
2.3.4. A INFLUÊNCIA DE OUTROS ESCRITORES	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134

FREITAS, Nivaldo Alexandre de **Algumas relações entre arte e psicanálise a partir da Teoria Crítica**. São Paulo, 2006. 137 p. Dissertação de mestrado. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Esta pesquisa aponta alguns limites da interpretação da arte realizada por Freud, principalmente em seu ensaio “Dostoiévski e o parricídio”, a partir do referencial teórico da Escola de Frankfurt. O ponto central dessa crítica é a excessiva ênfase dada ao artista na elaboração de sua obra, ignorando os demais elementos que a compõem. Procura-se pensar sobre a sublimação em Freud, suas limitações para descrever a arte do século XX, e a tentativa de Adorno em elaborar um novo conceito de expressão. Ainda partindo desse autor, sua análise da obra de Kafka fornece uma compreensão dos diversos momentos que a constituem, como o papel do artista e o que vai além dele, análise que ajuda a pensar as limitações da interpretação de Freud sobre Dostoiévski. Por fim, a reflexão acerca da relação entre arte e psicanálise permite entender que esta última pode trazer luz à compreensão da arte, mas pode também obscurecer certos aspectos importantes de uma obra, que são deixados para trás como superados pelo avanço da ciência.

Palavras-chave: Artes; Psicanálise; Adorno, Theodor Wiesengrund; Teoria crítica; Freud, Sigmund; Sublimação

FREITAS, Nivaldo Alexandre de **Some relationship between art and psychoanalysis based on Critical Theory.** São Paulo, 2006. 137 p. Master Thesis. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

This research points some limits of the interpretation about art realised by Freud, mainly in his essay “Dostoiévski and parricide”, starting from the theoretical reference of Frankfurt’s School. The central point of that critic is the excessive emphasis given to the artist in the elaboration of his work, ignoring other elements that compose it. It tries to promote a reflection about sublimation in Freud, his limitations to describe the art of the 20th century, and Adorno’s attemptation in elaborate a new expression concept. It was also considered the author’s analysis of Kafka’s work, what allow a comprehension of several moments that constitute his work as the artist’s function and what goes besides him, analysis that help to think about the limitations of Freud’s interpretation of Dostoiévski. Finally, the reflection about the relationship between art and psychoanalysis allows to understand that last one can bring light to the understanding of the art, but it can also obscure some important aspects of a work, that are left back as overcome by the science progress.

Key word: Arts; Psychoanalysis; Adorno, Theodor Wiesengrund; Critical Theory; Freud, Sigmund; Sublimation.

INTRODUÇÃO

Muito se falou sobre arte no decorrer da história, de distintas maneiras em diferentes esferas sociais, e ainda hoje é grande o debate em torno da arte, o que chega a ser contraditório numa época que não a leva tão a sério, pois o senso comum a iguala ao belo, ao que agrada aos sentidos, e para os especialistas, muitas vezes, é objeto de discussão sobre elementos meramente formais, quando a arte contemporânea, segundo a visão que se pretende expor aqui, além de propiciar aprazimento ao receptor, uma vez que oferece a possibilidade deste fazer uso de todas as suas faculdades para fruí-la, ela também entra em conflito com a realidade e denuncia, sem receios, suas mazelas.

Um dos problemas recorrentes nas reflexões sobre arte é a redução desta à psicologia do artista, dando ao “gênio” todo o louvor por sua realização e daí seguir uma extensa análise de sua biografia visando iluminar a obra.¹ É claro que o artista não deve ser desconsiderado: ele é um importante momento da obra, mas tal redução oculta os outros momentos também importantes, e quando não

¹ Um dos mais renomados historiadores da arte, E. H. Gombrich, inicia sua obra *A História da Arte* com a seguinte afirmação: *Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas.* In E. H. Gombrich, *A História da Arte*, 1993.

considerados, a análise se torna pobre e a obra permanece oculta, sem expor a sociedade em suas profundas inervações. Alguns exageros biográficos até mesmo atrapalham o entendimento de uma obra, soterrando outros elementos. Mas esse problema não se dá somente no âmbito da arte, pois constitui uma tendência do pensamento atual sobrepor aos ombros do sujeito a responsabilidade por todos os acontecimentos da vida social, ao passo que a sociedade, assim, se isenta das tarefas de reconhecer e combater a barbárie que ela própria produz e reproduz. É mais simples imputar somente ao criminoso, por exemplo, a culpa por um crime e exigir para ele a pena de morte, do que a sociedade assumir e enfrentar os problemas que a corrompem. Tal fato ajuda a demonstrar o caráter individualista das análises em voga e uma certa ingenuidade e pobreza conceitual para perceber a posição do indivíduo em sua cultura, o que não deixa de ser importante incentivo para a própria barbárie. Para se pensar os fatos isolados de cada sujeito deveria ser sempre lembrada a passagem que Freud perpetuou em seu *Psicologia de grupo e análise do ego*, no qual o já experiente psicanalista mostrou que a investigação detalhada do indivíduo resulta no reencontro com a sociedade, de modo que toda psicologia individual é também social.² A interioridade não possui, assim, um caráter meramente privado, pois o indivíduo carrega consigo modelos e se perfaz sofrendo as influências de sua sociedade. Isso não significa, por outro lado, apagar a distinção entre indivíduo e sociedade, pois na atualidade essa divisão é real. Cada termo deve ser descrito com suas particularidades teóricas, o que possibilita entender suas relações, as rupturas e continuidades neles presentes, bem como seus momentos de tensão e reconciliação. Tudo isso leva também a evitar a hipóstase do que seja sociedade ou indivíduo, tornando absoluta e natural uma cisão que é histórica e que continua a se reproduzir na atual sociedade, possuidora de um marcante traço individualista. Disso decorre a importância de uma análise que aponte as limitações do sujeito na elaboração

artística e forneça elementos para uma reflexão, no âmbito da psicologia, para os limites do mesmo em outras esferas da vida social.

A psicanálise freudiana certamente possui muito valor nesse âmbito, pois pode trazer precisão ao lançar luz ao momento do artista na obra de arte e explicar como ela se relaciona com os elementos pulsionais daquele. O que justifica o uso da psicanálise freudiana nesse tipo de questionamento e não de outra teoria é o fato de que Freud descreve com muito rigor o psiquismo do indivíduo, indo aos seus fundamentos pulsionais e, mesmo em seus escritos voltados à técnica clínica, o psicanalista advertia sobre a necessidade de considerar as circunstâncias do sujeito que estavam além da relação transferencial, como mostrou em sua análise do caso Dora:

Pela natureza das coisas que compõem o material da psicanálise, compete-nos o dever, em nossos casos clínicos, de prestar tanta atenção às circunstâncias puramente humanas e sociais dos enfermos quanto aos dados somáticos e aos sintomas patológicos.³

Todavia, quando a análise se volta à arte, também Freud não foge ao erro de exagerar os efeitos do psiquismo na obra: esta seria para a psicanálise freudiana uma projeção das neuroses do artista. Em seus ensaios sobre estética, como seu estudo sobre Leonardo da Vinci, por exemplo, certamente propícios para se pensar conceitos psicanalíticos, o teórico não considera o que pode ir além da psicologia e realiza uma psicanálise aplicada à obra, deixando ao leitor a idéia de uma grande determinação do psiquismo no trabalho artístico. Por outro lado, em trabalhos como “Moisés de Michelângelo” (1914), no qual o objetivo não é apenas explicar a obra pelo autor, mas também pensar seus efeitos nele próprio, receptor, Freud consegue realizar uma psicanálise implicada na obra⁴, trazendo caras contribuições à reflexão estética. E, atualmente, uma teoria que

² Sigmund Freud (1921), Psicologia de grupo e análise do ego, incluído em *Obras Completas*, V. XVIII, p.81.

³ *Idem* (1905), Fragmento da análise de um caso de histeria, Incluído em *Obras Completas*, V. VII, p.29.

vai às bases pulsionais da composição artística fornece elementos para refletir acerca de sua abrangência nos homens e sua ligação com a sociedade.

Assim, existe uma contradição que permeia a relação entre arte e psicanálise. Por um lado, a possibilidade que esta última possui em precisar o momento do artista na obra, indicando o impulso que o leva à criação, ou por meio de conceitos que ajudam na compreensão de uma determinada obra mesmo sem pertencerem ao âmbito da estética; por outro lado, em certos aspectos a psicanálise restringe as várias determinações da obra aos elementos da psicologia do artista.

É essa contradição que perfaz o objeto dessa pesquisa: circunscrever uma crítica à psicanálise no que se refere aos seus excessos, para sublinhar a sua riqueza quando indica com clareza e precisão aquilo que apenas uma profunda teoria do psiquismo poderia apontar. Além disso, alguns de seus conceitos são imprescindíveis para pensar as próprias dificuldades de existência da arte na atualidade, pois dão condições para elaborar uma crítica da cultura, como o próprio Freud chegou a fazer. Assim, a psicanálise é tomada como objeto de reflexão e também como instrumento para a reflexão.

Os elementos teóricos para este estudo são fornecidos pela Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, por meio de seus representantes Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin e, principalmente, Theodor Adorno. Tais autores, cujas principais elaborações teóricas se deram entre os anos de 1930 e 1970, analisaram vários aspectos de sua época e a arte constituía elemento importante dessa análise. É preciso ressaltar que a crítica frankfurtiana não intenta sepultar a psicanálise como uma teoria inválida, mas justamente o oposto: ela pretende realizar a exata avaliação dos seus limites teóricos. Como mostraram aqueles autores em alguns de seus trabalhos, a psicanálise pode, sim, ser evocada na

⁴ Conforme aponta João A. Frayze-Pereira, *Estética, psicanálise implicada e crítica de arte*, 2004, p.445.

reflexão estética, desde que seja requisitada pelo objeto em análise e não venha fazer apologias à individualidade burguesa.

Dessa forma, no primeiro capítulo pretende-se expor o entendimento da Teoria Crítica acerca da arte: seu significado, suas relações com a filosofia, com a história e com o indivíduo burguês que a psicanálise descreveu. Deseja-se mostrar, ainda, quais os outros elementos que constituem a arte além do trabalho do artista, como os materiais, a época histórica e a sociedade. Essa exposição fornecerá os principais argumentos pelos quais se sustenta a crítica de Adorno a Freud, no sentido de mostrar que a arte não é redutível ao artista. Por outro lado, deseja-se evidenciar o quanto a psicanálise continua imprescindível para a interpretação da arte, pois por meio da problematização do seu conceito de sublimação – o que permite se pensar a arte a partir de uma teoria do psiquismo – é possível avaliar o que também escapa ao conceito ou o que permanece à sua sombra, como a própria especificidade do objeto pelo qual a sublimação se torna possível. Além disso, existem outros elementos da obra freudiana que não se referem à arte, mas quando trazidos para a análise estética, ajudam a compreender melhor aquilo mesmo que a origina.

O método pelo qual se pretende expor esses elementos consiste na análise do ensaio de Adorno sobre Franz Kafka (1883 - 1924), intitulado “Anotações sobre Kafka”, iniciado em 1942 e concluído em 1953, no qual Adorno não deixa de pensar o papel do artista na elaboração da obra, mas destaca também o que vai além dele, como o conteúdo mimético da arte, por exemplo. Tal ensaio apresenta um modelo de interpretação estética, pois aponta diversos elementos da obra, e traz, com precisão, a psicanálise para auxiliar nessa interpretação, destacando o psiquismo do artista como um momento na elaboração da obra. Com isso, procura-se também destacar o potencial crítico da arte em relação à realidade e suas dificuldades de existência na mesma, mas principalmente, levar a cabo o

objetivo dessa pesquisa: enfatizar os limites da psicanálise na interpretação da arte, ressaltando seus excessos e suas potencialidades, visando apontar o lugar do sujeito no que se refere ao fazer artístico.

No segundo capítulo, com os elementos obtidos no primeiro, cabe ir aos textos de Freud em que seu foco é a arte, para conhecer suas especificidades e apontar alguns elementos que faltam a essas análises ou em que momentos Freud reduz a obra à psicologia do artista. O estudo de ensaios como “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910), e “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (1906) seria bastante profícuo para tal objetivo, mas escolheu-se neste momento tomar como eixo central da análise o trabalho realizado por Freud em 1928, intitulado “Dostoiévski e o parricídio”, não apenas porque oferece a possibilidade de permanecer no campo da literatura, já abordada no primeiro capítulo, mas também por se mostrar um campo profícuo para a aplicação de conceitos importantes para a teoria psicanalítica. Além disso, este ensaio é marcado pela tentativa exemplar de analisar a psicologia de um grande artista e depois explicar sua obra partindo dessa análise, o que é mais importante para esta pesquisa. A sublimação, aqui, poderá ser pensada num contexto mais específico, no sentido de questionar sobre as possibilidades de se compreender a obra a partir de seus autores e compreender seus autores pela obra.

1. ARTE E TEORIA CRÍTICA

A situação é demasiado crítica para que a ausência de crítica esteja a sua altura.

Thomas Mann

Para pensar os limites da psicanálise a partir da teoria crítica é preciso pensar inicialmente no motivo do encontro entre uma e outra teoria. A ciência psicológica de Freud tentava procurar explicações acerca do caráter irracional das ações humanas, o que interessava aos pensadores da Escola de Frankfurt no contexto do seu surgimento. Porém, ela não estava livre de ideologias. Era na crítica de seus limites que a teoria poderia ser tomada como instrumento para a denúncia da barbárie que avançava no século XX. No caso da análise estética, a psicanálise apresentava elementos teóricos que ajudavam na denúncia da abrangência da indústria cultural e do fetichismo na arte, por exemplo, e ao mesmo tempo se evidenciava a obsolescência de conceitos como o de sublimação, mas que não perdiam, por isso, seu valor explicativo. Considerar a psicanálise no debate do expressionismo demonstrava o exagero na ênfase do particular dado pela teoria freudiana, uma vez que expunha a relação imanente entre indivíduo e sociedade na esfera da arte.

1.1. CRÍTICAS À INTERPRETAÇÃO ESTÉTICA DA PSICANÁLISE

A psicanálise tem sido usada como “instrumento” para analisar diversas formas de arte, e geralmente o resultado é a explicação da obra pelo artista

somente, ou pior, pelas suas neuroses adquiridas na infância remota. Essa concepção de arte em Freud pode ser vista, por exemplo, em seu trabalho sobre Dostoiévski⁵. Nele, Freud procura explicar elementos literários a partir de ocorrências na infância do autor e pelas suas relações parentais, não fazendo referência às mediações sociais que estariam também constituindo a obra no momento da sua elaboração e que não teriam ligação exclusiva com os traumas psicológicos do artista.

Na tentativa de explicar o processo artístico, Freud procura apenas no psiquismo do artista o porquê de sua criação, quando a arte, segundo Adorno, é antítese social realizada pela própria sociedade e com a mediação criadora do indivíduo.⁶ Adorno irá demonstrar as insuficiências da teoria freudiana a partir dessa tentativa. É justamente porque a arte não deve ser imediatamente deduzida da sociedade que leva Adorno a procurar o espaço de sua representação no indivíduo, e para isso recorre à psicanálise, mas indica os problemas referentes às interpretações de Freud e seus seguidores, como Laforgue, que entendiam a arte como resultado das projeções inconscientes dos artistas: “O livro de Laforgue resume toda a seriedade de Baudelaire ao facto de ele sofrer de um complexo maternal”⁷ e ao se limitar a essa redução não consideram a negatividade da realidade que os artistas tão bem descrevem, ou se a consideram, a enquadram como resultado de racionalizações.

A interpretação psicanalítica considera que o artista possui um psiquismo normal, quando a qualidade estética pode ser fruto exatamente da ausência de um equilíbrio “normal” das pulsões. A arte é também equiparada aos sonhos diurnos pela psicanálise, como se a obra não fugisse dos mecanismos psíquicos inconscientes e se afirmasse como algo distinto do próprio indivíduo, diferente

⁵ Sigmund Freud, (1928), Dostoiévski e o parricídio, Incluído em *Obras Completas*, V. XXI.

⁶ Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, 1970, p.19.

⁷ *Ibidem*.

do que ocorre com os produtos da elaboração onírica. Uma obra surrealista, por exemplo, não seria tão pungente se fosse como um sonho.

O que há de projetivo no processo de produção do artista é apenas um momento na relação com as obras. A linguagem, o material artístico e o produto têm seus pesos e carregam consigo a própria sociedade e sua história. A arte não seria fruto unicamente dos movimentos subjetivos pulsionais e muito menos reflexo e propriedade do artista. A psicanálise deixa escapar o impulso crítico e a idéia de verdade da obra: “À pintora, que, sob o pacto da total sinceridade existente entre o analisando e o analista, escarnecia das más gravuras vienenses com que ele desfigurava as suas paredes, explicava-lhes este que tudo se reduzia à agressão da sua parte.”⁸

Para a psicanálise freudiana, o artista é aquele que consegue se enquadrar ao princípio de realidade, equilibrando suas pulsões com um tanto de recalque e outro de sublimação. O uso da imaginação é visto como “fuga” enquadrado nesse esquema harmonioso no qual o princípio da realidade nunca é desrespeitado pelo artista “normal”. Diz Adorno que a realidade oferece muitos motivos para a fuga, mas mesmo assim nem sempre a imaginação é uma fuga. Em artistas como Beethoven e Rembrandt, diz Adorno:

aliava-se a mais aguda consciência da realidade à alienação da realidade; só por si isto já constituiria um objeto digno da psicologia da arte, que não teria que decifrar a obra de arte apenas como algo de semelhante ao artista, mas como alguma coisa de diferente, como trabalho em algo que resiste.⁹

A interpretação psicanalítica da arte, ao não considerar seriamente o impulso crítico e a idéia de verdade da obra, não permite enxergar a promessa de felicidade que ela carrega, “o desejo de construir um mundo melhor”, como diz

⁸ *Ibidem*, p.20.

⁹ *Ibidem*.

Adorno, não dá voz à própria objetividade da obra, não atenta para sua autonomia como objeto que carrega o processo histórico em seu próprio material.

Um procedimento oposto, porém, como a crua análise marxista, evidencia excessivamente apenas as forças de produção social, sem pensar como operam as mediações envolvidas no processo de criação na instância particular que dá voz ao universal.

As críticas de Adorno à psicanálise e o apontamento de sua ambigüidade se encontram também apresentados em um aforismo das *Minima Moralia*. Segundo o autor, Freud situa-se “entre a vontade de uma emancipação indisfarçada do oprimido e a apologia da opressão sem disfarces.”¹⁰ Sua teoria liberta à medida que investiga o agir consciente, indo aos seus fundamentos pulsionais inconscientes. Ela não toma o irracional como erro de pensamento, mas como seu objeto de estudo. Todavia, Freud por vezes menospreza os caminhos das pulsões de duas formas: como recalçamento daquilo que é contrário à realidade e como sublimação que propicia a criação artística, e ao fazê-lo, ele deprecia o prazer como um truque da conservação da espécie e não lhe concede a transcendência do âmbito da servidão à natureza.¹¹

É claro que Freud penetra profundamente na dimensão psicológica e disso resultam dois caminhos distintos: consegue denunciar a repressão da realidade à medida que descreve o conflito entre desejo e proibição, mas ao mesmo tempo lança mão de uma fragmentação do psíquico em sua tópica – Ego, Id e Superego – que não é relativizada pela referência ao social. O Id não é um invariante antropológico, como Freud o expõe, mas a instância do particular que representa uma transfiguração da realidade que sofre o processo histórico. Não se questiona,

¹⁰ Theodor W. Adorno, Aquém do princípio do prazer, in *Minima Moralia - Reflexões a partir da vida danificada*, p.51.

¹¹ O que pode ser percebido claramente em ensaios de Freud como o *Além do princípio do prazer*, de 1920.

quanto ao Superego, o agente externo que concretiza a repressão que o sujeito é obrigado a internalizar para viver em cultura. E em relação ao Ego, este não pode abrir mão de sua porção inconsciente numa sociedade repressiva, o que contraria o próprio princípio da psicanálise de tornar o indivíduo totalmente consciente de suas ações.¹²

Além disso, cada momento dessa tópica, quando sofre o rigor da análise na procura de sua gênese social, conduz a aporias, conforme lembra Rouanet:

o impasse de um Id que ao mesmo tempo é descrito enquanto invariante antropológico e como sedimentação de contradições sociais; o impasse de um Superego visto ao mesmo tempo como ameaçador e como instrumento de coesão social; o impasse de um Ego ao mesmo tempo consciente e inconsciente, que tem que ser privado de seus mecanismos de defesa, em nome da mesma preservação do indivíduo, e da preservação do social.¹³

Mesmo Anna Freud que se deteve nos mecanismos de defesa do ego em sua obra *O ego e seus mecanismos de defesa* caiu em ideologia, conforme aponta Adorno¹⁴, colocando a sublimação no mesmo plano da repressão, igualando-as, tornando vã a distinção entre funções progressivas e regressivas do ego e fazendo da produção cultural, antes possível pela sublimação, um equivalente das determinações genéticas. A teoria psicanalítica aliada à sua aplicação nos consultórios clínicos caminha para um conceito socialmente aceito de saúde, que não é outro senão o da normalidade para o trabalho e para o consumo. Mesmo o processo analítico não poderia livrar o indivíduo da doença que se faz presente na sociedade, pois “al asemejarse a la totalidad enloquecida es cuando el curado se vuelve francamente enfermo, sin que por ello esté más sano aquél a quien no alcanza la cura.”¹⁵ Internaliza-se a castração e se aceita que a realização da felicidade plena seja deixada aos iludidos sonhadores:

¹² Theodor W. Adorno, *De la relación entre Sociología y Psicología*, 1955(1991), p.165 e ss.

¹³ Sérgio Paulo Rouanet, *Teoria Crítica e Psicanálise*, p.93.

¹⁴ Theodor W. Adorno, *De la relación entre Sociología y Psicología*.

¹⁵ *Ibidem*, p.159. Cf. também Sérgio Paulo Rouanet, *Teoria Crítica e Psicanálise*, p.91.

De una forma aún más fundamental que Freud, su hija renuncia a deslindar represión y sublimación, al subsumirlas ambas em el concepto de defensa. Lo que en Freud todavía podía pasar por "logro cultural", a saber, el logro psíquico que no favorece directamente la satisfacción pulsional o la autoconservación, para ella vale en realidad como patológico, y no es en absoluto la única.¹⁶

Porém, ainda aí, mostrando a infelicidade como inevitável nesta atual cultura e indo contra aqueles iludidos, em suas brechas a teoria freudiana mostra que a infelicidade também possui determinantes sociais.¹⁷ Seu aparelho psíquico ideal para o bom burguês adaptado é aquele que conduz a uma *saúde para a morte*¹⁸, pois não existe pior doença além daquela que não se pode curar porque não se percebe. É como um órgão doente que não dá sinais de dor, já que é inerente aos mecanismos da dominação impedir o conhecimento dos sofrimentos que ela produz. Dessa forma o autor também enfatiza o limite da sociologia com a psicologia, denunciando o subjetivismo excessivo dessa última.

Na teoria adorniana, a crítica à psicanálise está, muitas vezes, engendrada em reflexões sobre a estética, como mencionado acima, e se faz de modo a ressaltar os demais elementos constitutivos da arte, como a própria sociedade. Em *Filosofia da Nova Música*, Adorno analisa a dissonância musical como tendo um efeito insuportável para os ouvintes da atualidade e desconfia daquele que consegue ter prazer com a obra musical tradicional, pois esta música já não reflete esta sociedade, não é possível reconhecer seu conteúdo de verdade, pois ela fora tomada pela indústria cultural e transformada em mera mercadoria, ao

¹⁶ *Ibidem*, p.190.

¹⁷ Contra a tese de que para Freud o mal-estar na cultura é e *sempre será* inevitável, vale atentar para uma passagem do próprio Freud, que ao enumerar as várias dificuldades em que se encontra o indivíduo em civilização, diz que *evidentemente, é natural supor que essas dificuldades não são inerentes à natureza da própria civilização, mas determinadas pelas imperfeições das formas culturais que até agora se desenvolveram*. In Sigmund Freud (1927), *O futuro de uma ilusão*, p.16.

¹⁸ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* ..., p.49.

passo que a *neuen Musik*¹⁹ – com suas dissonâncias, choques e demais características e maneiras de organização do material musical – uma música substancial, traz à consciência os conflitos sociais, “reflete sem concessões e lança à superfície tudo o que se queria esquecer”²⁰, sem poupar o indivíduo dessa exposição. Daí seus elementos possuírem um efeito insuportável e não serem capturados pela lógica social da diversão. Na *Teoria Estética*, Adorno novamente argumenta nesse sentido:

Quem saboreia concretamente as obras de arte é um filistino; expressões como ‘festim para o ouvido’ bastam para o convencer. Mas, se se extirpasse todo o vestígio de prazer, levantar-se-ia então a questão embaraçosa de saber por que é que as obras de arte ali estão. Na realidade, quanto mais se compreendem as obras de arte, tanto menos se saboreiam. O comportamento tradicional perante a obra de arte, supondo que ela deve por si mesma ser importante, era antes o da admiração: que elas sejam em si o que são, não para quem as contempla. O que nelas emergia e o fascinava era a sua verdade, tal como ela nas obras do tipo kafkiano eclipsa todos os outros momentos. Não eram um meio de prazer de ordem superior.²¹

As inovações formais de Schoenberg situavam-se no âmbito profundo do conteúdo da expressão musical, de forma que suas primeiras obras atonais são, segundo Adorno, documentos no sentido dos documentos oníricos dos psicanalistas: não porque tais obras são semelhantes aos sonhos, mas porque mostram como estes, as distorções que sofre o psiquismo do sujeito. Kandinsky chegou a chamar momentos das composições de Schoenberg de “Nus cerebrais”. Seria possível perceber as aptidões críticas das formas musicais para frustrar as tarefas implícitas que o ideal de controle social impõe à obra. Adorno diz que muitos elementos dessa revolução musical na expressão: “são como manchas que se introduzem contra a vontade do autor (...) como os rastros de sangue da fábula, não podem ser apagadas com correções sucessivas.”²² Com essa mudança

¹⁹ Em *Filosofia da Nova Música*, Adorno faz a análise de duas das vertentes da música do século XX as quais ele observa como sendo os extremos opostos da arte musical em curso: a Escola de Viena, representada por Schoenberg, Berg e Webern, e a escola representada por Stravinski.

²⁰ Theodor W. Adorno, *Filosofia da Nova Música*, 1989, p.21.

²¹ *Idem*, *Teoria Estética*, p.24.

²² *Idem*, *Filosofia da Nova Música*, p.40.

de função expressiva, a Nova Música não mais expõe a aparência das paixões, como ocorreu “de Monteverdi a Verdi”, mas antes dá mostras de “movimentos corporais do inconsciente, de *shocks*, de traumas, que ficam registrados no meio da música.”²³

A música dodecafônica de Schoenberg não se prende em subjetivismos e ajuda a desmontar os clichês pelos quais se opera a reprodução ideológica na música popular. O *jazz* é assim criticado por Adorno pela exaltação sensitiva à qual se habitua o ouvido e nada mais oferece ao ouvinte além de variações melódicas num ritmo e harmonia pobres e invariáveis.

A dialética de Adorno, aplicada à estrutura musical, faz compreender como e por que os conflitos sociais se inscrevem ao longo da história na forma da obra, em seus aspectos imanentes. Por meio da relação estabelecida entre psicologia e sociologia, o autor atribui o devido peso à contribuição subjetiva do artista para levar a cabo a obra de arte, ao passo que também analisa a forma da mediação social e o contexto histórico-social que pede a obra artística.

É preciso ressaltar que alguns psicanalistas que sucederam Freud e que se aproximaram do campo da estética se tornaram atentos à questão da excessiva ênfase dada por ele ao artista e seguindo o método interpretativo de Freud trouxeram importantes contribuições para a estética.²⁴ A crítica de Adorno à interpretação psicanalítica da arte data de meados do século XX e se refere aos movimentos artísticos daquela época, como a Música Nova e o Expressionismo, e se em alguns pontos tal crítica hoje parece ser dispensável para muitos trabalhos de interpretação psicanalítica da arte, ela ainda é valiosa ao apontar os demais elementos importantes no processo artístico e refletir profundamente sobre eles, como o faz acerca dos materiais, por exemplo. Certamente são

²³ *Ibidem.*

inegáveis as contribuições que a psicanálise pode trazer à compreensão da arte, o que ao mesmo tempo contribui para o seu próprio enriquecimento conceitual.

Mas qual seria a concepção de artista que Adorno tem em mente? Ou qual seria o seu mérito na produção de uma obra?

Cada expressão artística, mesmo numa época que não propicia a individuação, carrega consigo o homem como um todo. É esse paradoxo que Adorno capta na obra de Paul Valéry, explicitado em “O artista como representante”²⁵ e que é desenvolvido na *Teoria Estética*. Essa expressão artística advém do sujeito estético, mas Adorno dá a precisa definição desse sujeito, pois ele não seria o indivíduo burguês recolhido em sua psicologia: “o artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo.”²⁶

Não basta, portanto, se deter na psicologia do artista para refletir sua obra, pois a essência de uma obra de arte não se limita àquele que a produziu. Exercendo sua criatividade, o artista é um momento da obra, a qual impõe seu próprio movimento. Adorno observou o papel do artista na composição de sua obra, apontando momentos nos quais a obra se impõe a ele, tornando-o incapaz até mesmo de justificá-la ou interpretá-la adequadamente: “Schoenberg foi, na verdade, um artista ingênuo, sobretudo nas intelectualizações, muitas vezes precárias, com as quais pretendeu justificar a própria obra. Ele obedeceu como ninguém à intuição musical que transborda involuntariamente.”²⁷ Ou ainda: “O inconformismo de Schoenberg não é uma questão de mentalidade. A

²⁴ Ver, por exemplo, o trabalho de André Green, *Revelações do inacabado*, que retoma o estudo de Freud sobre Da Vinci, abordando pontos importantes para a discussão estética.

²⁵ Theodor W. Adorno, *Notas de Literatura I*, 2003.

²⁶ *Idem*, O artista como representante, in *Notas de Literatura I*, p.164.

²⁷ *Idem*, *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*, p.147.

complexidade de sua intuição musical não lhe permitiu outra escolha senão levar a composição às últimas conseqüências.”²⁸

Por isso, Adorno também critica a arte engajada, pois ela despreza a abrangência da alienação. Não há como o artista falar diretamente aos homens num mundo em que seus ouvidos não ouvem o diferente, num mundo em que a própria linguagem petrificou-se. Uma obra feita a partir dessa tentativa já nasce fadada ao fracasso, pois necessariamente teria que trilhar os caminhos da linguagem publicitária, reduzida à comunicação, o que não pode mais tocar o indivíduo. Daí a alta exigência de Valéry em relação ao artista, pois segundo ele a arte exige todas as faculdades do artista para sua produção, e conseqüentemente, esta exigirá todas as faculdades do receptor para fruí-la²⁹. Embora o homem completo esteja cada vez mais distante, a concepção de arte de Valéry, segundo Adorno, faz jus ao indivíduo: “De qualquer modo, ele [Valéry] se refere aqui ao homem não dividido, aquele cujas reações e faculdades não foram dissociadas umas das outras, alienadas entre si e coaguladas em funções utilizáveis, segundo o esquema da divisão social do trabalho.”³⁰

Assim, se o artista é o representante da sociedade, conforme indica Adorno, é preciso fazer a crítica às reduções biográficas, expondo os demais elementos que entram na composição da obra, muitas vezes à revelia de seu criador, como os elementos inconscientes, por exemplo, além da técnica que não é redutível à vontade do artista, já que possui relações históricas, e a própria força dos materiais, que não podem ser considerados inertes, passivos à espera da inspiração artística.

²⁸ *Ibidem*, p.150.

²⁹ Pensando nessa relação entre artista e receptor é inevitável lembrar de uma assertiva adorniana: *É uma cortesia de Proust poupar ao leitor o ridículo de se considerar mais sagaz que o autor*. In Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, 1993, p.41.

³⁰ Theodor W. Adorno, O artista como representante, in *Notas de Literatura I*, p.156

1.2. ARTE E SOCIEDADE

Particularmente para Adorno, a arte possui uma tal relevância na crítica social que o levou a dedicar ao tema a maior parte de seus escritos, sendo que o próprio debate artístico de sua época propiciou-lhe a formulação de alguns conceitos de sua filosofia. A obra mais importante nesse sentido é sua *Teoria estética*. Nela, a relação entre arte e sociedade é de grande valor e se faz presente em toda a obra. Seu primeiro elemento é a relação da arte com o empírico, ou seja, com a experiência. Nesse aspecto, Adorno ressalta a importância da arte fugir à compulsão à identidade que o próprio sujeito tenta impor a ela: “a identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade.”³¹

No contato com o empírico, a arte revela algo do real, do próprio sujeito e o auxilia em romper com a alienação que atinge os extratos de suas experiências: “as obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhe é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante.”³²

Assim, a arte não é meramente cópia da realidade, mas cópia que contém aquilo que é negado ao empiricamente vivo, uma possibilidade de experiência que o liberta da coisificação justamente por lhe devolver o estatuto de algo mais

³¹ *Idem, Teoria Estética*, 1970, p.15.

que *coisa*. As obras possuem vida, diz Adorno, mas diferente dos objetos naturais e dos sujeitos que a produzem, pois se expressam de uma maneira que é recusada a estes. Elas dão voz a todo o singular presente nelas e contrastam com o puramente existente. Mas é como resultado do trabalho social que se comunicam com o empírico para negar e para afirmar acerca do mundo.

Mas como compreender que as obras de arte possam dizer algo do real sendo diferente dele? A resposta, segundo Adorno, encontra-se na característica da arte em se constituir como mônadas:

Que as obras de arte, como mônadas sem janelas, “representem” o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo fato de que sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialética da natureza e do domínio da natureza não é da mesma essência que a dialética exterior, mas se lhe assemelha em si, sem a imitar.³³

A problemática do domínio da natureza inserida no âmbito estético ganha expressão em Adorno numa concepção de obra de arte como mônada. Este caráter das obras de arte teria um paralelo na idéia de indivíduo na época do liberalismo; em ambos, como mônadas leibnizianas sem janelas, nada entra ou sai, mas podem *refletir* o mundo exterior. Um aforismo das *Minima Moralia* ajuda a entender tal aspecto:

O indivíduo deve sua cristalização às formas da economia política, em particular ao mercado urbano. Mesmo como oponente das pressões da socialização, ele permanece sendo seu produto mais característico e a ela semelhante. O que lhe permite a resistência, cada traço de independência, tem sua fonte no interesse individual monadológico e na cristalização deste como caráter. O indivíduo reflete, precisamente em sua individualização, a lei social preestabelecida da exploração, por mais que esta seja mediatizada. Isso significa também que sua decadência na presente fase não é algo a ser derivado de um ponto de vista individual, mas sim a partir da tendência da sociedade, tal como ela se impõe por meio da individuação, e não como mero adversário desta.³⁴

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, p.16.

³⁴ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, 1993, p.130-131.

Quando se fala da obra de arte como reflexo, não se considera que ela se limita a isso, e nem que isso se dê de forma direta, pois, como já foi apontado, a obra “representa” o real, mas sendo diferente dele, pois Adorno também insistiu na famosa afirmação da arte como sendo a antítese social da sociedade³⁵. Um exemplo pode ser pensado por meio da obra de Kafka: sua escrita, tão diferente do cotidiano, o expõe em suas mais profundas inervações. Além disso, o que há de social na obra não é apenas um elemento superficial ou que esteja a cargo do artista, como lembra Duarte:

O fato de que a arte – querendo ou não – reflete sempre o estado de coisas social, diante do qual ela nos últimos séculos foi, lenta mas irreversivelmente, se autonomizando, determina o seu traço – segundo a concepção de Adorno – inequívoco, a saber o seu duplo caráter. Mas isso não é qualquer acidente: a porção social em cada obra de arte não é um verniz a ela adicionado ao fim de sua confecção, mas é algo essencial à mesma.³⁶

É certo, porém, que a arte apenas alcança a possibilidade de expor verdadeiramente a sociedade quando ela se torna autônoma, sem se deixar afetar por leis que regem outras esferas sociais. Nisso Adorno é tributário das elaborações de Weber que apontou o processo de racionalização social, o qual culminou na autonomia das esferas sociais, como a arte. Entender como se dá tal autonomia é importante para pensar como ela expõe as antinomias do real e o que ficou para trás no caminho da razão. No caso particular da música, Weber mostra como ela se tornou autônoma, utilizando critérios válidos apenas em seu próprio interior:

Toda música racionalizada harmonicamente parte da oitava (relação de freqüência 1:2) e a divide nos dois intervalos de quinta (2:3) e quarta (3:4), portanto em duas frações do esquema $n/n+1$, chamadas “frações próprias”, que também estão na base de todos os nossos intervalos musicais abaixo da quinta. (...) Esse inalterável estado de coisas, e a circunstância de que a oitava é decomposta por frações próprias em apenas dois grandes intervalos diferentes, constituem os fatos fundamentais de toda a racionalização da

³⁵ *Idem, Teoria Estética*, 1970, p.19. Cf. Rodrigo Duarte, *Mimesis e Racionalidade...*, p.122.

³⁶ Rodrigo Duarte, *Mimesis e Racionalidade...*, p.121.

música.³⁷

A arte, assim, teria tomado apenas a si mesma como seu próprio objeto, sem se subordinar a qualquer outro elemento externo. A análise musical teria interessado a Weber justamente pela sua possibilidade de expor o processo de racionalização social, e para Adorno, por ela captar não apenas a racionalização, mas também a conservação de algo que se aproxima da linguagem, algo que ficou para trás como vítima daquele processo, pois o conteúdo da arte é social e permanece sedimentado na forma da obra³⁸. Para Adorno, vale enfatizar, a arte tem muito a dizer sobre a racionalidade, inclusive para corrigir a filosofia, sem receio de fazê-lo:

Não há dúvidas de que a história da música é uma progressiva racionalização. Teve passos, como a reforma guidônica, a introdução da notação mensural, a invenção do baixo contínuo, a afinação temperada, e finalmente a tendência à construção integral da música, irresistível desde Bach, e hoje levada ao extremo. Não obstante, a racionalização – inseparável do processo histórico do aburguesamento da música – é apenas um de seus aspectos sociais, assim como a racionalização ela própria. *Aufklärung* é apenas um momento da história da sociedade, que permanece irracional, presa ainda a formas “naturais”. No interior da evolução total de que participou através de progressiva racionalidade, a música foi também, e sempre, a voz do que ficara para trás no caminho desta racionalidade, ou do que fora vítima.³⁹

E o que ficara para trás no caminho da racionalização social ganha voz na arte por meio da expressão, o que seria o conceito estético para designar a mimesis, no que concerne ao sujeito, mas também aquilo que se sedimenta historicamente nos materiais, na forma da obra, e que não fosse a expressão possível pela arte, estariam esquecidos, já que não podem falar diretamente aos homens:

³⁷ Max Weber, *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, Edusp, 1995, p.53-54.

³⁸ *Music is similar to language in that it is a temporal succession of articulated sounds that are more than just sound. They say something, often something humane. The higher the species of music, the more forcefully they say it. The succession of sounds is related to logic; there is a right and a wrong. But what is said cannot be abstracted from the music; it does not form a system of signs.* In Theodor W. Adorno, *Essays on music*, 2002, p.113.

³⁹ Theodor W. Adorno, *Idéias para a sociologia da música* p.262

A expressão é o olhar das obras de arte. A sua linguagem, na relação com a linguagem significativa, é algo de mais antigo, mas não recuperado: como se as obras de arte, ao modelarem-se pela sua estrutura sobre o sujeito, repetissem o modo de seu nascimento e da sua libertação. Têm expressão, não quando comunicam o sujeito, mas ao estremecerem com a história primigénia da subjetividade, da “animação”.⁴⁰

Vale lembrar novamente que Horkheimer e Adorno já enfatizavam, em 1944, o aspecto que a arte e a magia possuíam em comum: “a obra de arte ainda tem em comum com a magia o fato de estabelecer um domínio próprio, fechado em si mesmo e arrebatado ao contexto da vida profana. Neste domínio imperam leis particulares.”⁴¹ A história antiga sobrevive na expressão artística, história de uma época da qual a racionalidade não traz notícias. A arte, por meio da expressão, é a “garrafa lançada ao mar”; ela insiste na *fusão* entre sujeito e objeto⁴², entre o receptor ou o artista e a obra. Na experiência estética nem mesmo a corporeidade se distancia do pensamento: corpo e intelecto são uno perante a ação que a arte enseja. Ela traz de volta a possibilidade da mimese sem recair no mito, lembrando no sujeito sua relação perdida com a natureza. Segundo Adorno, as formas da arte guardam consigo a história da humanidade com mais exatidão do que os documentos.⁴³

1.2.1. Material

Outro importante elemento para se pensar o processo de constituição da arte e que também expõe as limitações do artista, além da qualidade de evidenciar como a arte pode ser “mais exata do que os documentos”, é o conceito de material. Adorno define como material aquilo ao que se dá forma, aquilo com

⁴⁰ *Idem, Teoria Estética*, 1970, p.132.

⁴¹ Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialética do Esclarecimento*, 1985, p.32.

⁴² Cf. Verlaïne Freitas, *Adorno e a arte contemporânea*, p.34.

⁴³ Theodor W. Adorno, *Filosofia da Nova Música*, p.42.

que lidam os artistas⁴⁴: palavras, cores, sons, combinações procedimentos técnicos e até mesmo as formas podem se tornar materiais, como Mahler ao usar formas gastas para compor sinfonias; ou Stravinsky, restaurando formas do passado. Ela é diferente do conteúdo, que compreende, por sua vez, episódios, motivos, temas.

Diz Adorno que o material nunca é natural, mas sim histórico, pois carrega a história sedimentada consigo, depende da transformação da técnica e ao mesmo tempo a condiciona. Pode ser evidente quando o artista o recebe da tradição, mas mesmo quando há algo inovador em sua aplicação, aparentando romper radicalmente com a tradição, “o negado então encontra-se contido na negação.”⁴⁵

Dentre as numerosas atitudes de tipo reacionário, Adorno denuncia aquela que intenta utilizar indiferentemente o mesmo material sonoro qualquer que seja a época ou a sociedade: o próprio material é espírito sedimentado. Ao material, diz Adorno, não pode ser dado nenhum direito ontológico, o que torna falsa a argumentação do que ele chama de “psicologia do ouvido” ou das relações dos sons harmônicos, segundo as quais o acorde tonal é a condição necessária e universalmente válida de toda concepção musical possível e que portanto a música deve ater-se a ele. O argumento que contraria essa visão é que o ouvido desenvolvido não necessita de nenhum tipo de “resolução” das dissonâncias, e que estas sim seriam recebidas com incômodo, já que mostrariam uma regressão a modos primitivos:

As exigências impostas pelo sujeito pelo material provêm antes do fato de que o próprio material é espírito sedimentado, algo socialmente preformado pela consciência do homem. E esse espírito objetivo do material, entendido como subjetividade primordial esquecida de sua própria natureza, possui suas

⁴⁴ *Idem, Teoria Estética*, 1970, p.170.

⁴⁵ *Ibidem*.

próprias leis de movimento.⁴⁶

O movimento do material se desenvolve paralelo ao processo social, mesmo cada uma dessas esferas nada sabendo uma da outra, de forma que a discussão do artista com o material é uma discussão com a própria sociedade. Trata-se de uma interação imanente: o artista, quando sensível para ouvir as advertências do material, o transforma enquanto o obedece.⁴⁷ Ao avaliar a força do material em carregar a história como um todo, Adorno procura aquilo que está além da particularidade da obra e diz que o artista não é um criador, pois “a época e a sociedade em que vive não o delimitam de fora, mas o delimitam precisamente na severa exigência de exatidão que suas mesmas imagens lhe impõem.”⁴⁸ É essa compreensão que permite a crítica de Adorno a compositores de sua época, como as que faz a Sibelius, que ao insistir no uso de harmonias exclusivamente tonais, estas soam falsas, pois ele não considera o estado de desenvolvimento da própria técnica de composição; ou mesmo as críticas a Stravinsky, que restaura formas do passado ao invés de se deparar com as dificuldades do material e da técnica de sua época. O que importa a Adorno não é a mera crítica ao compositor, mas pensar principalmente qual é o ouvinte que tais composições requerem e as conseqüências dessa audição. Mas Adorno insiste que o material, como um acorde, por exemplo, não pode ser considerado de forma isolada e antecipadamente tachado como inapropriado sem antes observar o seu emprego por meio do procedimento técnico do artista. Um exemplo disso é o uso do acorde perfeito em *dó maior* que pode ser comparado a usos de expressões ocasionais da linguagem ou ao dinheiro na economia, devido ao fato de que pode ser sempre usado para mediar duas passagens distintas. Todavia, Alban Berg fez um uso crítico desse acorde em sua ópera *Lulu*, ao usá-lo sempre

⁴⁶ Theodor W. Adorno, *Filosofia da Nova Música*, p.36.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p.38.

que a palavra dinheiro era pronunciada, mas de forma desvinculada da tonalidade por ele empregada: “a moedinha do *dó maior* é denunciada como falsa.”⁴⁹

Schoenberg também havia notado a “sorte” e o distinto *métier* de Chopin no fato de apenas ter lhe bastado reutilizar a abandonada tonalidade de fá sustenido maior para fazer música bela⁵⁰. Tal fato mostra o limite da originalidade, já que a tonalidade não é desprovida de movimento, mas carrega uma tradição que dá vida ao material, o que o próprio Schoenberg desconsiderou ao elaborar um procedimento composicional que era revolucionário na história da música, o dodecafonismo, já que rompia com o tradicional sistema de Bach-Rameau. Tal procedimento equiparava todas as tonalidades, dando a cada tom o mesmo valor no interior de uma composição, como se a escolha delas pudesse se pautar apenas por uma regra lógica.⁵¹

Com isso Adorno mostra que enfrentar o novo buscando novas formas de organizar o material também possui seus riscos, e deixar de apontá-los não iria condizer com o que, juntamente com Horkheimer, o teórico apontara anos antes na *Dialética do esclarecimento*: descurado de seu ponto cego, o esclarecimento

⁴⁹ *Ibidem*, p.53.

⁵⁰ Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, 1970, p.28.

⁵¹ Para uma breve explicação sobre a técnica dodecafônica, Carpeaux a resume: “Em vez de 24 tonalidades do sistema tradicional e em vez de nenhuma tonalidade do atonalismo, Schoenberg só admite uma única tonalidade: os 12 sons, entre os quais nenhum é destacado e todos desempenham a mesma função. Não há mais tom maior nem menor. (...) A obra musical tem de basear-se numa série, na qual todos os 12 sons são representados, mas cada um só uma vez. Essa série é o tema fundamental da obra, elaborada conforme todas as regras, inclusive as mais complicadas, da antiga polifonia vocal, da arte contrapontística.” In O. M. Carpeaux, *O livro de ouro da história da música*, 2001, p. 464. E também Adorno diz: “Schoenberg integra radicalmente no material dodecafônico as técnicas clássicas e, ainda, as técnicas mais arcaicas da variação. Geralmente emprega a série de quatro modos: como série original; como inversão, isto é, substituindo cada intervalo da série pelo da direção oposta (segundo os princípios da “fuga por inversão”, como por exemplo os da *fuga em sol maior* do primeiro volume do *Cravo bem temperado* de Bach); como ‘caranguejo’, isto é, como série retrógrada no sentido da antiga prática contrapontística, de modo que a série começa com a última nota para terminar com a primeira; e como inversão do ‘caranguejo’. Estes quatro modos podem transpor-se, por sua vez, aos doze sons da escala cromática, de modo que a série fica disponível para uma composição em quarenta e oito formas diferentes. Além da série, com um reagrupamento simétrico de determinados sons, podem-se formar ‘derivações’ que dão novas séries, independentes mas sempre em relação com a série original.” Theodor W. Adorno, *Filosofia da nova música*, p.56.

retorna ao mito. Ao analisar o dodecafonismo de Schoenberg, Adorno critica a dessensibilização do material, o que equivale a tornar um material “que fala” em algo inerte, totalmente sujeito à vontade do artista, aos seus procedimentos que são, na verdade, pré-composicionais, pois ele decide de antemão quais as tonalidades poderão ser usadas quando começar a composição, evitando, por exemplo, repetições.⁵² Esse procedimento na música é exemplar para se pensar na ideologia contida em afirmações que dão ao artista toda a responsabilidade por sua obra.

Mas o dodecafonismo é também uma resposta à tendência histórica do próprio material. No extremo da tentativa de dominar totalmente o material por meio da construção racional, a arte se converte também em seu oposto, na pura expressão, como Adorno aponta em relação à arquitetura funcional e também ao dodecafonismo: “A obra de arte plenamente funcional se converte em algo completamente privado de função.”⁵³ Tais procedimentos, como também faz a obra de Kafka, mostram a extinção virtual do sujeito, sua alienação. O isolamento que implica a música de Schoenberg e as narrativas de Kafka deriva justamente de seu conteúdo social.

Portanto, o interesse de se pensar sobre o material nessa pesquisa é para apontar o quanto Freud não o teria considerado em suas análises, pois as projeções de Leonardo ou Dostoiévski já são, elas próprias, materiais em suas obras, e não podem ser levadas ao grau de seus determinantes. Entre outras coisas é preciso considerar o *métier* que leva à tona os procedimentos construtivos na arte.

⁵² Theodor W. Adorno, *Filosofia da Nova Música*, pp.55, 57, 58, 59, 78, 95, 97.

⁵³ *Ibidem*, p.61. Cf. também em relação à arquitetura funcional: Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, 1970.

1.3. ARTE A PARTIR DO CONCEITO FREUDIANO DE SUBLIMAÇÃO

Adorno procurou conceituar a expressão na arte, contraposta à construção, domínio da racionalidade, na dialética constitutiva da arte. Para tanto, recorreu também aos conceitos da teoria pulsional de Freud, avaliando uma definição de arte a partir de uma teoria do psiquismo.

Adorno critica a psicanálise quando ela explica a obra a partir das neuroses do artista. Mas, por outro lado, utiliza o conceito de sublimação como um conceito de crítica cultural, como, aliás, fez também o próprio Freud. Ou seja, a psicanálise possui aspectos ideológicos ao falar de arte, mas Adorno, ao fazer a crítica, destaca seu potencial explicativo, já que permite pensar a arte também do ponto de vista da fonte pulsional, um momento da arte que não pode ser desprezado. Além disso, o conceito de sublimação permite uma melhor compreensão da relação entre indivíduo e sociedade.

Mas antes de expor a apropriação conceitual que Adorno fez é preciso detalhar como Freud pensou a origem pulsional do ato criador na arte.

Freud foi sempre muito cuidadoso na elaboração conceitual da psicanálise, atento para não se apressar em lançar conceitos que extrapolassem os limites de sua explicação. Com relação ao conceito de sublimação, apesar do imenso cuidado que mostrou ter em alguns ensaios, fazendo ressalvas em torno da sua

aplicação, tanto na cultura como na compreensão da obra, ele não deixou de atribuir a criação artística apenas ao “dom” do artista, o que seria explicado em termos puramente pulsionais.

Um exemplo disso fornece Sarah Kofman⁵⁴ que, ao analisar algumas passagens da obra de Freud, aponta que ele afirmava não ser possível explicar a origem da criação artística, e que esta parecia ser tributária de “dons”, os quais não seriam passíveis de análise. Mas Kofman indica que há uma contradição no pensamento freudiano em relação a isso, pois no ensaio sobre Leonardo, por exemplo, logo após afirmar que nada tem a dizer sobre o “dom”, diz que nada pode escapar do determinismo da vida psíquica: tanto o normal como o patológico e mesmo o sublime “obedecem a leis psíquicas determinadas.”⁵⁵ No ensaio sobre Dostoiévski, Freud também afirma que quanto à criação artística, “a análise depõe suas armas”, e em seguida passa a descrever a fonte de sua criação no complexo de Édipo.

Kofman ainda aponta que se Freud não conseguiu ir até a essência da criação artística, ao menos teria conseguido desmascarar a explicação teológica do dom: não seria um dom dado por Deus ou pela natureza; não seria, tampouco, inato. Todavia, a autora não encontra explicação menos ideológica para pensar a questão, já que diz que o “dom” seria conseqüência de um *duplo determinismo*, o do acaso de suas experiências e o do jogo de forças de seu psiquismo, da quantidade de afetos elevada do artista e que estaria predisposta a um caminho bastante particular: o da sublimação. Na arte, as verdadeiras intenções seriam inconscientes.⁵⁶ Assim como Freud, Kofman despreza o que Adorno designa como dialética entre expressão e construção, pois o momento racional da arte não é menos importante. Todo “dom”, para a psicanálise, não seria mais do que uma

⁵⁴ Sarah Kofman, *A infância da Arte*, 1996.

⁵⁵ *Ibidem*, p.177.

⁵⁶ *Ibidem*, p.16.

pulsão dominante que não encontra a contraposição de outras forças maiores: “quantidade de libido inicial, quantidade de libido recalçada, capacidade maior ou menor para sublimar.”⁵⁷ A atividade artística perderia seu caráter enigmático, uma vez que o “sublime” não é nada além do “sublimado”, uma questão de quantidade de energia psíquica: tratar-se-ia de encontrar a resultante de um jogo de forças múltiplas, dotadas de uma certa liberdade de atuação.⁵⁸ Mesmo as supostas inibições do artista seriam elementos para sua criação, mas que ainda elas, segundo Kofman, dependeriam do determinismo psíquico, que também é explicado pela psicanálise:

A psicanálise pode explicar a inibição à criação e mostrar que existe uma ligação entre essa inibição e a atitude do artista com respeito a suas obras, ou às técnicas que usa: é o que Freud faz com Leonardo da Vinci e Dostoiévski: no primeiro, a inibição seria devida a uma identificação com o pai, no segundo, a um sentimento de culpa ligado à masturbação infantil e a um violento desejo inconsciente da morte do pai.⁵⁹

Recorrendo aos textos de Freud, percebe-se que a arte é tomada como uma alternativa à neurose. O que decide se um indivíduo será um neurótico ou um artista é a capacidade que a pulsão sexual tem em substituir um objeto sexual, encontrando uma outra via para fluir. De forma mais precisa, o impulso que move o indivíduo para a realização artística é uma moção pulsional com finalidade sexual que não pôde atingir uma satisfação motora real, por intervenção dos mecanismos de censura, mas que, ao invés de sofrer o recalque, se dirige para realizações socialmente desejáveis, como a arte e a constituição do saber. A possibilidade desse desvio da pulsão (*Trieb*), de seu fim primeiro para outro, é devido à sua plasticidade, o que a diferencia do instinto (*Instinkt*), sem plasticidade alguma. Essa teorização da pulsão já se encontra nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de 1905, mas recebe maior elaboração em *Pulsões*

⁵⁷ *Ibidem*, p.184.

⁵⁸ *Ibidem*, p.189.

⁵⁹ *Ibidem*, p.181.

e destinos da pulsão, de 1915, em que o conceito recebe uma definição mais precisa:

Se abordarmos agora a vida psíquica do ponto de vista biológico, a “pulsão” nos aparecerá como um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a psique, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao psíquico em consequência de sua relação com o corpo.⁶⁰

Tal conceito é mantido por Freud até seus últimos escritos como elemento imprescindível para a psicanálise, embora sempre considerado pelo psicanalista como suscetível de maiores elaborações⁶¹. Seu destino mais elevado, a sublimação, possui papel importante mesmo em seus trabalhos mais tardios.

Após as primeiras menções sobre o conceito de sublimação, como nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de 1905⁶², é em seu trabalho sobre a moral sexual civilizada que Freud aborda o tema com mais detalhes e insere a sublimação como sendo uma capacidade da pulsão sexual dispor à atividade civilizada uma grande quantidade de energia, mas deslocando seu objetivo sexual em favor de outro a ele relacionado, porém não mais sexual, sem alterar significativamente sua intensidade.⁶³ Mas tal desvio da pulsão pode ser realizado

⁶⁰ Sigmund Freud, Pulsões e destinos da pulsão, in *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, 2004, p.148.

⁶¹ Segundo Peter Gay, seria ocioso alegar que a teoria freudiana dos instintos está totalmente livre de obscuridades. O próprio Freud nunca se satisfaz com ela, e atribui algumas de suas dificuldades à posição precária que as pulsões instintuais ocupavam na biologia e na psicologia de sua época. In Peter Gay, *Freud para historiadores*, 1989, p.83.

⁶² A primeira menção à sublimação ocorreu no segundo, dos *Três ensaios*, da seguinte forma: *Com que meios se erigem essas construções tão importantes para a cultura e normalidade posteriores da pessoa? Provavelmente, às expensas das próprias moções sexuais infantis, cujo afluxo não cessa nem mesmo durante esse período de latência, mas cuja energia — na totalidade ou em sua maior parte — é desviada do uso sexual e voltada para outros fins. Os historiadores da cultura parecem unânimes em supor que, mediante esse desvio das forças pulsionais sexuais das metas sexuais e por sua orientação para novas metas, num processo que merece o nome de sublimação, adquirem-se poderosos componentes para todas as realizações culturais. Acrescentaríamos, portanto, que o mesmo processo entra em jogo no desenvolvimento de cada indivíduo, e situaríamos seu início no período de latência sexual da infância.* In Sigmund Freud (1905), *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, incluído em *Obras Completas*, V.VII, 1996, p.167.

⁶³ Sigmund Freud (1908), *Moral sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna*, incluído em *Obras Completas*, V.IX, 1996, p.174.

apenas por uma minoria, de forma intermitente e, ainda, com maior dificuldade na juventude.⁶⁴ Ressalta também que para ocorrer sublimação não é necessário a abstinência sexual, podendo aquela até mesmo ser incentivada pelas experiências sexuais, e a ausência destas até mesmo prejudicá-la.⁶⁵ Mediante as restrições da moral civilizada, a sublimação aparece no texto freudiano de 1908 como alternativa à doença nervosa da modernidade, ou seja, à neurose, e ainda como força motriz para a atividade civilizada. Assim, Freud atribui grande importância à via pulsional representada pela sublimação, pois sem essa possibilidade talvez nem mesmo fosse possível a vida em civilização, além do fato de que, nela vivendo, a sublimação apresenta-se ao indivíduo como alternativa à neurose, ainda que para poucos. Freud não se limitou a usar o conceito de sublimação num contexto meramente clínico, pois ensaios como *Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna* e *O mal-estar na civilização* permitem compreender as relações da economia psíquica do indivíduo com a cultura com a ajuda de tal conceito. Conforme aponta Duarte⁶⁶, ainda nesse registro da crítica da cultura, a sublimação pode ser pensada de dois modos distintos: primeiro, como um conceito que mostra como os interesses do indivíduo podem se relacionar com a cultura de forma a manter o equilíbrio psíquico; e além desse, a sublimação, num contexto mais restrito, permite a compreensão de obras particulares a partir da psicologia de seus autores ou vice-versa. Em relação ao primeiro, pode-se perceber em Freud até mesmo uma enfática divergência entre os interesses do indivíduo e os da cultura, como mostra em *O mal-estar na civilização*:

O desenvolvimento do indivíduo nos parece ser um produto da interação entre duas premências, a premência no sentido da felicidade, que geralmente chamamos de 'egoísta', e a premência no sentido da união com os outros da comunidade, que chamamos de 'altruísta'. Nenhuma dessas descrições desce muito abaixo da superfície. No processo de desenvolvimento individual, como dissemos, a ênfase principal recai sobretudo na premência egoísta (ou

⁶⁴ *Ibidem*, p.178.

⁶⁵ *Ibidem*, p.181.

⁶⁶ Rodrigo Duarte, Sublimação ou expressão? Um debate sobre arte e psicanálise a partir de T. W. Adorno, in *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 32 (2), 1998.

a premência no sentido da felicidade), ao passo que a outra premência, que pode ser descrita como 'cultural', geralmente se contenta com a função de impor restrições. No processo civilizatório, porém, as coisas se passam de modo diferente. Aqui, de longe, o que mais importa é o objetivo de criar uma unidade a partir dos seres humanos individuais. É verdade que o objetivo da felicidade ainda se encontra aí, mas relegado ao segundo plano. Quase parece que a criação de uma grande comunidade humana seria mais bem-sucedida se não se tivesse de prestar atenção à felicidade do indivíduo.⁶⁷

Assim, Freud mostra como o indivíduo necessita abrir mão de si mesmo para possibilitar a cultura, ou ao menos, expõe a tensa relação entre esses dois elementos. Além disso, também lembra Duarte que Freud, no mesmo ensaio, enfatiza que a cultura, entendida como conjunto de grandes realizações espirituais, depende diretamente da plasticidade da pulsão e de sua via para a sublimação:

Outra técnica para afastar o sofrimento reside no emprego dos deslocamentos de libido que nosso aparelho mental possibilita e através dos quais sua função ganha tanta flexibilidade. A tarefa aqui consiste em reorientar os objetivos instintivos de maneira que eludam a frustração do mundo externo. Para isso, ela conta com a assistência da sublimação dos instintos. Obtém-se o máximo quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual. Quando isso acontece, o destino pouco pode fazer contra nós. Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos.⁶⁸

Freud aponta a própria influência da civilização para a condução da pulsão pela via da sublimação, o que evidencia o erro de se pensar na pulsão isolada do contexto da vida em civilização:

A sublimação do instinto constitui um papel particularmente evidente do desenvolvimento cultural; é ela que torna possível às atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas, o desempenho de um papel tão importante na vida civilizada. Se nos rendêssemos a uma primeira impressão, diríamos que a sublimação constitui uma vicissitude que foi imposta aos instintos de forma total pela civilização.⁶⁹

⁶⁷ Sigmund Freud, O mal-estar na civilização, p.143.

⁶⁸ *Ibidem*, p.87. Cf. Rodrigo Duarte, Sublimação ou expressão..., p.321.

⁶⁹ Sigmund Freud (1929), O mal-estar na civilização, incluído em *Obras Completas*, V.XXI, 1996, p.103.

Freud alega que a civilização, apesar de reprimir tanto a sexualidade quanto a agressividade – o que permite entender a dificuldade de ser feliz nela vivendo⁷⁰ – também estima e incentiva as mais elevadas atividades mentais, como a arte, por exemplo, e também os ideais de uma possível perfeição dos indivíduos, povos e da humanidade como um todo, bem como as exigências fundadas nessas idéias⁷¹, o que poderia sugerir uma relação entre sublimação e ideal. Mas em um trabalho anterior sobre o narcisismo, de 1914, Freud aborda essa relação com mais detalhes, de um ponto de vista metapsicológico, definindo sublimação da seguinte maneira: “A sublimação é um processo que ocorre na libido objetal e consiste no fato de a pulsão se lançar em direção a outra meta, situada em um ponto distante da satisfação sexual; a ênfase recai sobre o afastamento e desvio do que é sexual.”⁷²

A sublimação seria, assim, uma alteração na natureza da pulsão, diferente do que ocorre na idealização, que consiste num processo que altera o objeto, engrandecendo-o, por exemplo. Quanto ao ideal de ego, também não pode ser confundido com a sublimação, diz Freud.⁷³ Para se alcançar um ideal de ego elevado, a sublimação é necessária, mas isso não a garante, ou seja, não basta fixar um ideal elevado esperando que a sublimação se dê, necessariamente; ela pode até mesmo ser motivada pelo ideal de ego, mas ela se mantém independente dessa motivação. Uma diferença marcante entre tais conceitos se dá em relação ao recalque: “(...) a formação de ideal eleva o nível das exigências do Eu e é o mais forte favorecedor do recalque; a sublimação, por sua vez, oferece uma saída para cumprir essas exigências sem envolver o recalque.”⁷⁴

⁷⁰ *Ibidem*, p.119.

⁷¹ *Ibidem*, p.101.

⁷² Sigmund Freud (1914), À guisa de introdução ao narcisismo, in *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, 2004, p.112.

⁷³ *Ibidem*, p.113.

⁷⁴ *Ibidem*.

Ao visar a precisa definição do conceito freudiano, Kofman aponta que a natureza da sublimação deve ser pensada como mudança de objeto da pulsão, e não como uma simples derivação da pulsão sexual:

Quando Freud diz que a sublimação 'deriva' da pulsão sexual, não se deve entender esse termo em um sentido genético, e sim no sentido de desviação (*Ablenkung*) e de derivativo. A sublimação não 'sai' da pulsão sexual para outras vias: as palavras que em alemão significam derivação são *Ableitung* e *Ablenkung*. A primeira é utilizada também para indicar um desvio de estrada. A mudança de objetivo, que não é, portanto, nada mais do que uma mudança de 'caminho', implica (...) uma mudança de objeto. Mas o 'desvio' só é possível por uma transformação da libido sexual em libido narcísica neutra.⁷⁵

É no trabalho de 1923, *O ego e o id*, que Freud aponta a questão da sublimação como libido dessexualizada, dando mais um elemento para entender como ocorre a mudança na natureza da pulsão, ou seja, Freud se pergunta se não é com a mediação do ego que se dá a ruptura das ligações objetais e a transformação da libido objetal em libido narcísica, fornecendo-lhe outro objeto posteriormente.⁷⁶ Assim, o ego assume as características de objeto e passa a ter o controle sobre o id por alguns momentos, aprofundando suas relações com ele enquanto enfraquece o vínculo com a realidade, às expensas de sujeitar-se às exigências do princípio do prazer; mas logo que a libido é direcionada a outro objeto, novamente o vínculo entre o ego e a realidade é fortalecido, respeitando, assim, o princípio de realidade. Todavia, ressalta Freud, quando o ego se apodera da libido objetal ele atua contra Eros, colocando-se a serviço de impulsos opostos.⁷⁷

⁷⁵ Sarah Kofman, *Op. cit.*, p.186. Laplanche e Pontalis, porém, apontam que, em grande parte da obra de Freud, a mudança que se supõem intervir no processo pulsional diz respeito apenas à meta, enquanto que nas "Novas Conferências" ele teria sustentado que a mudança se estende também ao objeto. Cf Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, p.495.

⁷⁶ Sigmund Freud (1923), *O ego e o id*, incluído em *Obras Completas*, V.XIX, 1996, p.43.

⁷⁷ *Ibidem*, p.58.

Percebe-se, assim, a preocupação de Freud em caracterizar a sublimação do ponto de vista metapsicológico e apresentá-la como uma via pulsional que colabora para a coesão social e que torna possível a vida em civilização.

Todavia, para Horkheimer e Adorno, tal ameaça não se apresenta apenas com o fim da cultura auxiliada pela sublimação, pois pior do que se findar é, para os autores, a cultura se transformar em mera mercadoria a ser consumida largamente, administrada pelos setores poderosos da sociedade e usada como propaganda do próprio sistema, o que implica uma assustadora regressão da humanidade. Essa regressão é pensada por Horkheimer e Adorno também por meio da análise da *indústria cultural*.

1.3.1. Indústria cultural

Tal conceito, elaborado já em 1944, mas ainda muito válido para entender a atualidade, refere-se à cultura transformada em mercadoria, produzida em série e destinada, a mando dos reais donos do poder, à mistificação das massas. Desde muito cedo ela está presente no processo de formação da subjetividade, levando o sujeito a se identificar com modelos oferecidos em escala industrial, não sendo mais privilegiados os da família, como na época da descrição freudiana. O sutil mecanismo usado pela indústria cultural para ajustar os indivíduos à esfera da produção, justamente em seu lazer, é denunciado por Horkheimer e Adorno como sendo a realização em sua máxima potência do *esquematismo* do sujeito, conceito tomado de empréstimo a Kant e que consiste na capacidade intrínseca do sujeito de fazer a mediação entre os dados imediatos e sua própria razão pura: “A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao

sujeito pela indústria.”⁷⁸ Ora, se Kant merecia críticas em sua época por colocar limites ao pensamento, subsumindo os dados imediatos às condições *a priori* do entendimento, hoje sua concepção foi ironicamente realizada pela indústria cultural, pois o indivíduo passa a ver o mundo através de seu filtro: a rua passa a ser o prolongamento do filme e a relação íntima, o prolongamento da novela da tv. O mecanismo da indústria cultural oscila entre o sutil e o escancarado descaramento, como aponta Verlaine:

O modelo básico da receptividade da indústria cultural é o do vídeo-game, que dá aos adolescentes e às crianças o prazer de percepções esquematizadas previamente pelo autor do jogo. Essa atitude é muito semelhante à requerida no trabalho, que normalmente é monótono, repetitivo, sem criatividade, impessoal. Por causa disso, Adorno diz que a indústria cultural recalca, reprime, a imaginação, fazendo as pessoas terem a satisfação de anular sua capacidade criativa, que sempre envolve o prazer pelo esforço, pela atividade mental.⁷⁹

Assim, os detalhes mais íntimos do indivíduo são moldados a partir das “atrações” oferecidas em grande escala e a preços muito acessíveis. A indústria cultural nivela todos os detalhes de seus produtos culturais e os submete à forma previamente estipulada da obra, eliminando qualquer tensão entre o todo e as partes, tensão que estaria presente em uma obra de arte legítima. Se a riqueza do ego podia ser pensada na força e na insistência com que o objeto da cultura atraía o deslocamento da libido, proporcionando o contato com o diferente e sua transformação nesse contato, ou, de uma forma mais simples, se o sujeito podia viver uma experiência, hoje o que se tem é a atrofiação da imaginação devido à própria constituição do produto, que por ser pobre não permite experiência.

O mecanismo de identificação é manipulado pela indústria cultural, já que esta força o indivíduo a se ajustar aos modelos oferecidos por ela, os quais são

⁷⁸ Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialética do Esclarecimento*, 1985, p. 117.

⁷⁹ Verlaine Freitas, *Adorno e a arte contemporânea*, 2003, p.20.

tristemente comparados pelos autores às fechaduras, “que só por frações de milímetros se distinguem umas das outras.”⁸⁰

Se para Freud a identificação é instrumento de individuação, por meio do qual a personalidade se forma, no capitalismo avançado ela é instrumento que conduz à perda da individualidade, de adesão irrestrita à realidade. Tal fato acabou aproximando o conceito psicanalítico de identificação a uma determinada acepção filosófica do termo, como indica Rouanet:

Identidade, no sentido psicológico, acaba convergindo para identidade, no sentido filosófico, isto é, estado terminal de um processo no qual o múltiplo tende à unidade (...) transformação do idêntico no não-idêntico, do diferenciado no indiferenciado, do sujeito em seu modelo.⁸¹

É claro que esse processo não se limita a aspectos cognitivos, deixando as bases pulsionais ao pleno domínio e liberdade do sujeito. Ao invés disso, dita-se o que deve ser sentido como prazer e desprazer, decreta-se o fim da repressão sexual, mas efetivamente se oferece mais repressão de forma tão controlada ao ponto do indivíduo não percebê-la como tal. Este é outro dos grandes engodos da indústria cultural: prometer incessantemente o prazer e apenas ceder mais esforço. A sublimação na indústria cultural é impossibilitada, pois seus produtos são muito distintos da arte, sendo essa distinção relativa à sua estrutura interna, que diz respeito aos procedimentos que lhes dão origem. Isso ajuda a entender porque Adorno, em seus textos sobre estética, preocupa-se em fazer críticas, fundamentadas sempre em rigorosas análises, a determinadas obras, como a Stravinski ou mesmo ao *jazz*, já que sua preocupação não era simplesmente atacar determinadas obras no sentido de apontar uma mera hierarquia da produção cultural, mas sim pensar qual era o espectador que estava sendo pressuposto pelos procedimentos composicionais daquelas obras. Em tais procedimentos estão em jogo aspectos que atingem sutilmente a dinâmica

⁸⁰ *Ibidem*, p.145.

pulsional do sujeito, pois dizem os autores que a indústria cultural é pornográfica no chamado da pulsão, mas pudica em sua saciação, ela apenas apresenta o objeto sexual, mas coloca a meta pulsional a uma distância suficientemente grande. Assim, ela apenas reprime, marcando aí uma diferença com a arte que é sentida nas profundezas do eu:

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. Ao desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do cotidiano cinzento ao qual ele queria escapar. De seu lado, as obras de arte tampouco consistiam em exibições sexuais. Todavia, apresentando a renúncia como algo de negativo, elas revogavam por assim dizer a humilhação da pulsão e salvavam aquilo a que se renunciara como algo mediatizado. Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como uma promessa rompida. A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto do suéter e o torso nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o ato da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo.⁸²

Se a arte ainda possibilitava algo além da repressão – e nessa realização apresentava as limitações da felicidade – agora a indústria cultural apenas reprime, e ainda consegue ser aceita como simples repressão.

Dizem os autores que o ritual da indústria cultural é o de Tântalo, numa referência a um suplício narrado na *Odisséia* em que Tântalo, mergulhado em um lago de águas cristalinas e cheio de sede, não consegue beber, pois a água se retrai à medida que ele tenta umedecer seus lábios, diferente da arte que se expõe àquele que a ela se entrega, mas que não lhe promete nada além de lhe mostrar a possibilidade de uma vida feliz: “as obras de arte são ascéticas e sem pudor, a indústria cultural é pornográfica e puritana.”⁸³

⁸¹ Sérgio Paulo Rouanet, *Teoria Crítica e Psicanálise*, p.123.

⁸² *Ibidem*, p.131.

⁸³ *Ibidem*.

Nesse sentido, o conceito de sublimação torna-se fundamental na crítica cultural exatamente por se tornar, de certa forma, ultrapassado, como, aliás, vários conceitos freudianos, conforme diria Marcuse mais tarde, pois na obsolescência do conceito se evidencia o quanto a repressão avançou e a possibilidade de felicidade regrediu.

Por outro lado, o fato da sublimação ser dificultada e a repressão prevalecer reaviva a importância da hipótese freudiana da libido dessexualizada, momento intermediário para a transformação da pulsão sexual para a via sublimatória, pois é possível pensar que numa época em que a indústria cultural faz com que as experiências entre sujeito e objeto entrem em crise, a dessexualização seja reforçada, enquanto as novas ligações se tornam menos freqüentes, permanecendo o ego num narcisismo secundário, de posse de libido que lhe serve como uma compensação pelas mazelas que a indústria cultural lhe impõe.

Mas ainda assim, a repressão da indústria cultural não tem o mesmo caráter da repressão que Freud descrevia. Se para Freud a formação do ideal se dava por meio da identificação com os pais, educadores e outros, atualmente, com a mídia assumindo essa tarefa, perde-se a singularidade que era conquistada pelas singulares identificações que uma pessoa poderia trazer consigo. Daí a comparação dos produtos culturais às fechaduras, que são praticamente indistintas: as diferenças encontram-se em detalhes, os quais são, a cada dia, cada vez mais banais, se traduzindo em termos de gosto ou adesão àqueles produtos oferecidos como suposta diversidade a uma suposta liberdade de escolha. Na descrição de Freud, o recalque tinha origem na avaliação que o eu fazia de si mesmo, ou seja, se dava por mediação do seu ideal.⁸⁴ Horkheimer e Adorno

⁸⁴ Sigmund Freud (1914), À guisa de introdução ao narcisismo, in Escritos sobre a psicologia do inconsciente, 2004, p.112.

mostram que tal autonomia e singularidade não existem mais, sendo a repressão imposta pelos mecanismos externos ao sujeito. Assim, a repressão ainda ocorre, não por intermédio do ideal elevado que o indivíduo formou para si, mas por interesses externos a ele. Quanto à sublimação, se realmente encontra uma via alternativa ao recalque, é conveniente supor que atue totalmente independente do ideal. Se a sublimação auxiliava o indivíduo a atingi-lo, sendo ele formado pelos interesses da cultura, o indivíduo ao sublimar atendia aos ideais da própria cultura, que aceitava com agrado suas formações. Mas no momento em que o ideal é rebaixado e assumido pelos produtos da indústria cultural, a sublimação, graças ao fato de ser independente do ideal, precisa agora entrar em choque com a sociedade para permanecer fiel em sua busca pelo prazer, ao invés de fornecer-lhe o que lhe seria bem aceito, tarefa cujo sucesso é alcançado na arte autêntica. Essa possibilidade da arte se colocar em conflito com a sociedade expõe como a liberdade na arte é distinta da liberdade que o sujeito possui na vida em sociedade, sob os auspícios da indústria cultural: “a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo.”⁸⁵

1.3.2. Dessublimação repressiva

Marcuse também auxilia a reflexão sobre a regressão da cultura em propaganda do *status quo*, buscando explicar o próprio mecanismo psíquico aí envolvido. Em um momento em que a humanidade já teria garantido sua autoconservação, posto que a cultura está bastante desenvolvida, o indivíduo poderia se entregar às satisfações eróticas autônomas, ocorrendo uma dessublimação. No entanto essa dessublimação realmente ocorre, mas ainda de

⁸⁵ Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, 1970, p.11.

forma repressiva, controlada por instâncias superiores. Assim, com o conceito de *dessublimação repressiva* Marcuse indica uma nova maneira de repressão social que atinge a economia pulsional do indivíduo.

Em um ensaio de 1963, Marcuse se deteve na análise da atualidade da psicanálise e mostrou sua obsolescência devido à transformação de seu objeto⁸⁶. O indivíduo que Freud descreveu enquanto encarnação de um id, ego e superego já não existe, mas com isso sua verdade não enfraquece, pois dá mostras de como o progresso foi, na realidade, repressão, colocando às claras “a política da sociedade industrial avançada.”⁸⁷ Perseguindo essa análise de Marcuse, é possível chegar até a atualidade do conceito de sublimação e, conseqüentemente, ao problema da possibilidade da arte hoje, o que também implica poder pensar qual a relação que o artista estabelece com sua criação.

Os conceitos da psicanálise são sociais e políticos, pois Freud teria descoberto, “na dimensão profunda das pulsões e das satisfações pulsionais, os mecanismos do controle social e político.”⁸⁸ Mas tais mecanismos teriam se alterado com as mudanças trazidas pela sociedade industrial avançada, o que implica mudanças também na dimensão profunda dos mecanismos psíquicos. O sujeito que Freud descreveu já estava sendo anacrônico na própria época de sua descrição, ele já se configurava como uma imagem desbotada do indivíduo que estava desaparecendo.

Alguns fatores históricos tornaram essa concepção de homem obsoleta, pois para Freud, o conflito entre indivíduo e cultura tem origem no conflito familiar. A criança se torna socializada primeiramente na família, se torna um eu *com* o outro, mas também *contra* o outro. Mas essa relação com a família mudou bastante: o pai perdeu sua função para a mídia massificada, agrupamentos

⁸⁶ Herbert Marcuse, *A obsolescência da psicanálise*, 1998, p.91.

⁸⁷ *Ibidem*.

escolares, esportivos, bandos de jovens etc., e o filho passa a ser independente do pai em suas escolhas. A conflituosa relação com o pai perdeu lugar, e com isso os valores socialmente desejados já não são aprendidos na esfera familiar, mas fora dela: o ideal de ego vem de fora e antes mesmo da constituição do ego, o que faz com que determinados valores pareçam tão naturais. Mas quais são os fatos históricos que propiciaram tal mudança na relação familiar? Marcuse enumera alguns: passagem da concorrência livre para a organizada; concentração de poder nas mãos da administração técnica, cultural e política onipresente; produção e consumo de massa, e por fim, sujeição do privado ao adestramento e controle metódicos.

Em *Eros e Civilização*, Marcuse é enfático ao apontar a impossibilidade da família fazer frente ao domínio dos monopólios econômicos, políticos e culturais, no que se refere à constituição dos valores morais. Segundo o autor:

ainda no nível pré-escolar, as turbas, o rádio e a televisão fixam os padrões para a conformidade e a rebelião; os desvios do padrão são punidos não tanto no seio da família, mas fora e contra a família. Os especialistas dos meios de comunicação com a massa transmitem os valores requeridos; oferecem o treino perfeito em eficiência, dureza, personalidade, sonho e romance. Com essa educação a família deixou de estar em condições de competir.⁸⁹

O ego não possui mais condições para se desenvolver, pois a socialização é exterior ao ego e o tempo livre é controlado e manipulado. O ego se esgota para encontrar sua identidade, acarretando com isso “várias doenças psíquicas e afetivas que levam ao tratamento psicológico, ou se submete de boa vontade aos modos de comportamento e de pensamento exigidos, alinhando seu eu sobre o de outros.”⁹⁰ Mas os outros são hostis devido à concorrência: a identificação com seu ideal do ego libera energia agressiva. O ideal de ego comanda, de fora, o desperdício da energia pulsional, não governando mais a consciência moral, mas

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Herbert Marcuse, *Eros e Civilização*, 1999, p.97.

agredindo os seus inimigos. Esse ideal externo, todavia, não é imposto por força bruta, já que a coordenação entre o dentro e o fora é harmônica, feita desde antes da consciência. O pai passou a representar uma determinação negativa: a criança sabe que não é o pai, mas o vizinho, o colega da escola etc.: “nos setores avançados da sociedade moderna o burguês já não é seriamente atormentado pela imagem do pai.”⁹¹

Marcuse afirma que hoje são outros agentes que ocupam o lugar do pai. Que agentes? Segundo Freud, a autoridade precisa ser encarnada em uma *pessoa*, e ligar-se a ela por vínculos sentimentais. As campanhas eleitorais mostram, por exemplo, que esses vínculos ainda existem, mas não se trata mais da figura central do pai e apenas de maneira falsa se fazem passar pelo papel de personalidades, mas são na verdade comandados por instância superior. Trata-se da “autoridade do aparato da produção dominante que, uma vez posto em movimento e movendo-se eficazmente na direção prevista, devora líderes e liderados – sem contudo eliminar a diferença radical entre eles, quer dizer, a diferença entre senhores e escravos.”⁹²

Assim como Horkheimer e Adorno, Marcuse também oferece elementos importantes para pensar a questão da sublimação. Se o princípio da realidade é imposto ao ego frágil, se ele precisa se contentar com satisfações compensatórias, Eros se enfraquece e ocorre um aumento da energia destrutiva. Freud já terminava seu *O mal-estar na civilização* temendo o avanço da pulsão de morte em relação a Eros⁹³, previa, de certa forma, os horrores que estavam por ocorrer em plena Europa “civilizada”. Nas condições políticas e sociais das sociedades capitalistas atuais, a energia destrutiva encontra seu objeto bastante concreto e personificado, como dizia Marcuse, no inimigo comum exterior ao grupo,

⁹⁰ *Idem, A obsolescência...*, p.99.

⁹¹ *Ibidem*, p.100.

⁹² *Ibidem*, p.102.

escolhido pelos donos do poder segundo seus interesses. O progresso técnico a favor da vida é possível quando as energias destrutivas são guiadas pela energia libidinal – o uso médico do bisturi seria um bom exemplo. Com isso, o indivíduo deixaria de mirar apenas a luta pela existência, podendo dar voz às satisfações eróticas autônomas. Isso levaria, diz Marcuse, a uma crescente *dessublimação*, promovendo a existência do indivíduo numa coletividade menos repressiva.

Mas infelizmente o conflito entre Eros e pulsão de morte não tem se encaminhado neste sentido, pois se ocorre *dessublimação*, a energia libidinal é controlada por meio de uma liberalização “que realça a satisfação obtida com aquilo que a sociedade oferece”.⁹⁴ Mas com isso tal energia perde a qualidade erótica essencial, que segundo Freud consiste na emancipação em face ao social. Nos raros momentos dessa emancipação se evidenciava o conflito entre indivíduo e sociedade e o quanto a liberdade era restringida. Entretanto, numa época em que a sexualidade integra o ramo dos negócios, diz Marcuse que a própria repressão é recalcada, pois é o controle sobre o indivíduo que foi ampliado e não a liberdade deste. Assim se impõe um novo princípio de realidade que promove uma *dessublimação repressiva*, e, por meio de seus conceitos, a psicanálise permite entender o progresso como veículo de repressão: não podendo iluminar os fatos políticos, ilumina a sua abrangência nos que sofrem esses fatos. Até mesmo as resistências intelectuais são afetadas nesse processo, pois os objetivos mais elevados da cultura são atingidos pela satisfação administrada: a comercialização maciça das artes, literatura, música e filosofia retira-lhes seu caráter crítico por meio de uma imposição de equivalência qualitativa com a ordem vigente, o que as impossibilitam de colidir com o princípio de realidade estabelecido: tornaram-se bem integradas à sociedade.

⁹³ Sigmund Freud, *O mal-estar na civilização*, p.147-8.

⁹⁴ Herbert Marcuse, *A obsolescência...*, p.107.

Marcuse, com o conceito de dessublimação repressiva, mostra que a repressão na atualidade é ainda maior, mas não aparecendo como tal, ou seja, sendo também acobertada pela indústria da diversão. Por conseguinte, o conceito de sublimação, mesmo obsoleto numa época em que a sociedade repudia a arte, ganha atualidade em sua obsolescência: apresenta a promessa de felicidade rompida.

Todavia, não é a sublimação que melhor descreve a relação do indivíduo com a arte do século XX, e pode-se ainda dizer, com a da atualidade, mas sim o conceito de fetichismo, num horizonte teórico não apenas de Marx, mas também de Freud.

1.3.3. Fetichismo

Assim como o indivíduo, a arte também está ameaçada com a perda de sua autonomia, segundo o contexto social que aqui se pretende apresentar. Ela é reduzida à mercadoria que possui uma finalidade, diferente da arte burguesa cujo princípio apresentava resistências aos fins do mercado. A arte, agora presa da indústria cultural, destina-se ao entretenimento e não lhe é mais permitido ser algo sem finalidade, estado no qual contraditoriamente cumpria a função de contribuir para a individuação pelo simples fato de propiciar o contato com o diferente. Mas o novo, alertam Horkheimer e Adorno⁹⁵, não é a arte ser mercadoria, e sim é ela se assumir como tal e renunciar à sua autonomia, pois somente como arte burguesa ela se realiza autônoma em relação ao mercado, mas apenas em certa medida, pois somente os artistas que não ocultavam a contradição de querer escapar do mercado ao mesmo tempo que se está enredado

⁹⁵ Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, A indústria cultura, in *Dialética do Esclarecimento*, 1985.

nele é que atingiam algo além de um valor de troca.⁹⁶ Sabe-se que muitos artistas que elaboravam arte autônoma dependiam da venda das mesmas para a sua sobrevivência e também a de seu trabalho, sem deixar de trazer essa contradição para o interior de sua obra. O problema novo apontado pelos autores é o mercado determinar várias etapas da feitura da obra, presente, assim, já em sua essência. Ela não se torna mercadoria, ela já nasce como tal.

Como dizem os autores, a arte era antes uma mercadoria que existia graças ao fato de poder ser vendida, mas ao mesmo tempo em que era, contraditoriamente, invendível. Nesse novo momento que se segue ao declínio do capitalismo liberal, a mercadoria como princípio da elaboração artística faz com que a obra seja “hipocritamente invendível”⁹⁷. Este agora é seu novo rótulo para conquistar maiores cifras no mercado.

Não apenas na esfera da produção é que se dá essa mudança, mas também em relação à sua recepção. O valor de uso da obra, se é que ele existe, é substituído pelo valor de troca. A obra passa a valer pelo prestígio que confere, que está indissociado do conhecimento e da experiência. Assim, a arte se torna um fetiche, seu único valor de uso, e como mercadoria ela passa a ser aquela coisa “muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas” que Marx descreveu⁹⁸. Mas como a arte feita mercadoria pode atrair os homens? Basta recordar a explicação de Marx em relação ao mistério da forma mercadoria:

O mistério da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como

⁹⁶ *O critério das obras de arte é equívoco: se lhes acontece integrar na sua lei formal imanente os estratos temáticos e os pormenores e conservar em semelhante integração, mesmo com lacunas, o elemento que lhes é contrário.* In Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, 1970, p.17.

⁹⁷ Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *A indústria cultura*, in *Dialética do Esclarecimento*, 1985, p.148.

⁹⁸ Karl Marx, *O capital: crítica da economia política*, Abril Cultural, 1983, Vol.1, T.1, p.70.

propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por meio desse quiproquó os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas metafísicas ou sociais.⁹⁹

Assim, em uma narrativa de Kafka ou em um concerto de Schoenberg o que se observa pelo espectador reificado não é a produção de uma obra, fruto das relações sociais humanas, munida de uma potência reveladora de sua própria realidade; obra, aliás, cuja elaboração ele próprio é também responsável. Ao contrário, vê nela apenas um símbolo de *status* social, um valor a ser consumido. Como disse Adorno, no ensaio de 1938¹⁰⁰, o que o receptor idolatra não é o concerto que ouviu, mas o dinheiro que pagou pela entrada: ele próprio fabricou o sucesso do que presenciou, embora não tenha se relacionado com a obra. Hoje se pode perceber a atualidade dessa descrição na fabricação e consumo de edições suntuosas de obras literárias, que muitas vezes são adquiridas para enfeitar estantes, quando a produção poderia ser mais simples, tornando-se mais acessível aos leitores, embora Adorno já tenha levantado a suspeita sobre as implicações de textos filosóficos publicados em edições de bolso, já que isso não seria incólume para a própria substância da obra.¹⁰¹ Mas se Adorno se preocupava com a transformação da substância da obra em mera mercadoria fabricada em massa para servir à semiformação, o que se tem hoje e que zomba do estado da técnica para a produção de livros é que o consumidor tem prazer exatamente no ato da compra, enquanto a leitura e o que advém dela são colocados sempre em último plano.

Se antes a arte não era tão acessível, ainda se apresentava como passível de um contato verdadeiro. Hoje ela está ao alcance de todos, mas como uma coisa que possui um preço, em meio à alienação. O elemento nela contido que poderia resistir ao fetiche e ao sempre idêntico foi deixado para trás pela

⁹⁹ *Ibidem*, p.71.

¹⁰⁰ *O fetichismo na música e a regressão da audição*.

¹⁰¹ Theodor W. Adorno, *Teoria da semicultura*, 1996, p.402.

indústria cultural. É em meio a essa dificuldade que o artista precisa criar. A obra de Kafka, como será explorado adiante, é uma tentativa de fugir a esse estado de coisas, mas expressando-o. Ela busca se contrapor ao caráter fetichista se fechando ao mundo, o que contraditoriamente o expõe em suas profundas inervações, e impede a atitude fetichista, ou ao menos a dificulta.

Assim, a análise de Horkheimer e Adorno coloca em evidência as dificuldades da existência da arte atualmente, já que ela afeta tanto sua receptividade como sua produção. Quanto à primeira, diante de uma obra o indivíduo tende a percebê-la através do filtro da indústria cultural, não dispondo da liberdade perante a mesma para poder perder-se nela, entrando em contato com seus elementos miméticos. Em relação ao artista, além desses fatores é preciso considerar a questão da dificuldade de sublimação quando se trata de uma época que a torna tabu, em que o esquema imposto pela indústria cultural manipula as moções pulsionais do sujeito. Mas não se pode negar que a arte como mercadoria também fornece certo deleite àquele que a consome, mas diz Adorno que se trata de um deleite mesquinho, que o faz até mesmo esquecer o que seja realmente o prazer:

O momento de prazer na arte, protesto contra o caráter universal e mediatizado de mercadoria, é à sua maneira mediatizável: quem desaparece na obra de arte é por isso dispensado da miséria de uma vida, que é sempre demasiado escassa. Semelhante prazer pode intensificar-se até ao inebriamento; mas, mais uma vez, o conceito mesquinho de deleite não lhe basta, o qual seria antes apto para desabituar do prazer.¹⁰²

Somente perder-se na arte é perder-se enquanto indivíduo, pois a moleza com relação às coisas, presente tanto no criminoso como no artista¹⁰³, deve ser apenas um momento do contato com a arte. A obra de arte autônoma, como aponta Verlaine¹⁰⁴, rompe com o processo de afastamento entre espírito e

¹⁰² *Idem, Teoria estética*, p.25.

¹⁰³ Cf. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialética do Esclarecimento*, 1985, p.212.

¹⁰⁴ Verlaine Freitas, *Adorno e a arte contemporânea*, p.33.

natureza, entre o intelecto e a corporeidade que sente, pois a relação entre o receptor e a obra exige que o primeiro se abandone na obra, mas com a tarefa de compreender sua estrutura singular: “todo esse processo de particularização extrema do relacionamento entre sujeito e objeto é o que caracteriza a expressão na obra de arte.”¹⁰⁵ Os ingênuos da indústria cultural, diz Adorno¹⁰⁶, ávidos por transformar tudo em mercadorias, situam-se aquém da arte, e por isso percebem a arte inadequada ao processo social atual, mas não, a falsidade do próprio processo. A indústria cultural tem, no divertimento e na arte menor do passado, algo que agora melhor se enquadra como mercadoria pronta a se consumir sem dificuldades. As afirmações de Adorno soam amenas para a indústria cultural em uma época em que os “clássicos” da música séria são comercializados juntamente com o jornal do domingo, ou adquiridos em coleções padronizadas nas quais Bach aparece ao lado de Mahler, como equivalentes, mercadorias com semelhantes invólucros, como se nada houvesse acontecido entre o estabelecimento da escala temperada até a necessidade do uso de materiais gastos e intensas dissonâncias no último grande compositor de sinfonias. A indústria cultural possui uma “paixão pelo palpável”¹⁰⁷, transformando a arte para acomodá-la ao espectador, diminuindo sua distância a ela, pois caso mantida a distância humilhante entre a vida que levam e o que a arte permite entrever seria um desgosto que precisaria ser evitado em nome da defesa do ego empobrecido. Ora, se a arte sequer pode ser consumida pelo seu suposto valor de uso, que ela seja considerada um bem de consumo: uma paródia da aparência estética, o que para Adorno consiste na regressão ao fetichismo arcaico na origem da arte. Se aquele antigo contato entre obra e receptor hoje causa angústia e se degrada em uma relação com mercadorias, transformando a arte em uma simples coisa entre as coisas, o momento mimético da arte torna-se impossibilitado. A identificação

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ Theodor W. Adorno, *Teoria estética*, p.28.

¹⁰⁷ *Ibidem.*

que a obra oferecia não era pautada em uma falsa projeção, mas na mimese genuína:

O consumidor pode à vontade projetar as suas emoções, os seus resquícos miméticos, no que lhe é apresentado. Até à fase da administração total, o sujeito que contemplava, ouvia ou lia uma obra, devia esquecer-se de si, tornar-se indiferente, desaparecer nela. A identificação que ele realizava era, segundo o ideal, não a de tornar a obra semelhante a si mesmo, mas antes a de se assemelhar à obra. Nisso consistia a sublimação estética; Hegel chamava geralmente a este comportamento a liberdade perante o objeto.¹⁰⁸

O sujeito ganha em dignidade à medida que se perde na obra, diferente do consumidor que exige que a arte lhe dê algo. Hoje se pode observar como os museus se aproveitam dessa situação da arte e vendem um *souvenir* à saída da exposição: se o sujeito não se relacionou com a obra, ele consome ao menos seus restos mortais. Tem-se que tomar o cuidado, porém, de não interpretar a mimesis, em Adorno, como uma saída suave contra os mandos da racionalidade, conforme aponta Gagnebin¹⁰⁹, pois a arte não pode abolir a distância entre sujeito e objeto porque ela depende dessa distância para expressar a realidade concreta. Talvez se possa dizer que a tentativa de aproximação da obra é necessária, mas a experiência estética não se resume nisso.

Por outro lado, Adorno alerta também para outra atitude que seria exagerar, sem critério algum, nas projeções subjetivas, o que consistiria em tomar a obra como algo desprovido de objetividade, e não uma síntese formal única, com elementos objetivos que devem ser respeitados, atitude que é também bastante explorada pela indústria cultural, pois é um outro modo de fazer com que a arte pareça próxima ao consumidor, passível de ser “desfrutada” integralmente, fazendo jus ao preço pago por ela. É tentando evitar esse tipo de postura consumista do receptor que os procedimentos da arte contemporânea impedem uma identificação fácil com a obra.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p.29.

Portanto, a tendência da arte retornar ao fetichismo arcaico ou ser vítima das modernas formas de fetichismo é mais uma dificuldade a ser enfrentada por ela, que ajuda a constituir a aporia na qual a arte se encontra hoje. Para continuar a existir na atualidade ela precisa vencer a barreira do fetichismo, possibilitando ainda a experiência estética. Por esse motivo, Adorno também procurou descrever, mais detidamente no caso da música e novamente com a ajuda de Freud, seu caráter fetichista, e do lado do receptor, a regressão da possibilidade de relacionar-se com ela. Esse tema, portanto, é fundamental no debate da arte do século XX e ainda o é para a atualidade, e a psicanálise ajuda a compreendê-lo, pois apesar do conceito de fetiche da mercadoria, de Marx, ser o principal para entender a relação com a arte (do século XX e atual) e preceder a explicação psicanalítica, ele não pode explicar totalmente como o espectador alienado pode obter deleite a partir de uma arte com a qual ele não estabelece relação.

A ânsia de utilizar a arte para outros fins, tornando-a uma mercadoria “hipocritamente invendível”, faz lembrar a discussão de Adorno acerca da sublimação e da “finalidade sem fim”, de Kant¹⁰⁹. Mas o autor, ao tratar desse fenômeno, não vai recorrer à sublimação, mas ao conceito de fetichismo, como já exposto acima.

O fetichismo está na própria origem da arte, mas foi em grande parte superado e hoje novamente ameaça ocupar uma dimensão importante no que toca o relacionamento efetivo do sujeito com a obra, dificultando a liberdade expressiva dessa relação.

Nos textos de Adorno em que a questão do fetichismo é tema importante, tais como *Filosofia da Nova Música*, *Fetichismo na música e a regressão da*

¹⁰⁹ Jeanne Marie Gagnebin, *Sobre as relações entre ética e estética no pensamento de Adorno*, 2001, p.70.

¹¹⁰ Theodor W. Adorno, *Teoria estética*, p.21-23.

audição e alguns fragmentos da *Teoria Estética*, são certamente dois conceitos distintos que são trazidos para sua análise: o marxista (fetichismo da mercadoria) e o freudiano (fetichismo sexual). Em Freud, o fetichismo aponta para dois aspectos: o fato da fixação do afeto naquilo que foge à meta pulsional ideal e a obliteração de parte da realidade, o que o psicanalista denomina de negação da castração. Estes dois aspectos são igualmente importantes na análise de Adorno e estão presentes nos textos apontados acima.

Para Freud, o fetiche é mais um conceito que advém de suas observações clínicas e se refere a “um substituto do pênis da mulher (da mãe) em que o menininho outrora acreditou e que – por razões que nos são familiares – não deseja abandonar.”¹¹¹ Mas o fetiche não é visto como problema para o fetichista, conta Freud, pelo contrário, este se mostra satisfeito com ele, já que ele até mesmo lhe facilita a vida sexual, pois nunca é conhecido por outrem e portanto nunca retirado do fetichista; no momento necessário é acessível para assegurar-lhe a satisfação sexual, o que para outros é obtida com maior esforço. Segundo Freud, isso só é possível devido ao fato do fetiche se constituir como um triunfo diante da ameaça de castração e uma proteção contra ela.¹¹² O fetiche é um monumento erguido pelo próprio pavor da criança diante da ameaça iminente da castração, o qual agora, na vida adulta, o protege frente às inevitáveis marcas indeléveis do passado em seu inconsciente. De uma maneira bem peculiar a cada um, o objeto sexual, aquele que atrai a pulsão, não é visto em sua inteireza e pureza, mas a ele é acrescido um dado a mais, justamente o fetiche que bloqueará a angústia diante do corpo do outro e tornará infalível a atração da pulsão. Uma parte da realidade é então abandonada, precisamente o não-idêntico, aquilo que responderia às primeiras curiosidades infantis relacionadas à diferença entre os sexos, foi negada já em princípio e continua a ser na vida adulta, agora encoberta

¹¹¹ Sigmund Freud (1927), *Fetichismo*, p.155.

¹¹² *Ibidem*, p.157.

por lembranças inconscientes. Sem o fetiche – sem aquele dado a mais que nunca vai além de um objeto ou parte do corpo ligados irracionalmente à genitalidade – a relação sexual está em risco ou mesmo impossibilitada.

Esse fenômeno também pode ser pensado na esfera da arte, na arte tomada como fetiche. Mas a angústia aparece aqui de forma diferente, pois a arte pede uma dinâmica pulsional distinta da que pede a relação sexual. É inevitável a angústia que sente o indivíduo descrito por Freud quando ele se põe por inteiro diante da arte do século XX. Ou essa arte gera angústia no pequeno-burguês, como o faz a arte de Kafka, uma angústia como aquela que “precede o vômito”, aquela que surge diante da visão das imagens de um mundo deteriorado, ou é mera mercadoria a ser consumida. Aquele que foge a qualquer angústia e procura se relacionar com uma arte muda, apenas pode se entregar ao deleite mediante o fetichismo na arte. Mas aí cabe perguntar até que ponto essa arte ainda pode ser chamada por esse nome. É preciso que algo atraia a pulsão, mas esse algo não é mais a obra de arte em sua plenitude, mas somente um pálido e tosco representante seu: todo o conteúdo de verdade encarnado na forma da obra é reduzido a apenas um ou dois de seus componentes: o Concerto de violino de Brahms é reduzido ao *Stradivarius* do século XVII nas mãos do solista internacional, mas cujo timbre somente é diferenciado por um instrumentista experiente; a grande sinfonia de Mahler é atrativa devido ao renomado regente há muito consagrado por toda a crítica especializada, mas cuja maestria nunca é diferenciada pelo diletante; a Quinta Sinfonia de Beethoven é genial pelo *pathos* de seus primeiros compassos, como se isso em nada se relacionasse com sua totalidade quase não mais atingível pelo ouvinte moderno. É preciso fixar o afeto na mera superfície da arte e negar a realidade que ela expressa, numa atitude psíquica que vai além da repressão.

Assim, do ponto de vista da psicanálise é possível pensar que a obra reduzida ao fetiche provoca o deslocamento da pulsão, mas não para sublimá-la, fornecendo um retorno ao espectador, prazeroso ou não, mas transformador. Mas ela também não reprime a pulsão, o que evitaria qualquer contato com o sujeito. O fetichismo dribla a repressão, vai além dela, fixando a libido, impedindo-a de tomar completamente o objeto e conhecê-lo.

Adorno, já em 1938, ao analisar o fetichismo na música, mostra que apenas uma pequena parte da produção musical tornou-se independente do consumo, pois o restante se submete às suas leis, “pelo preço do seu conteúdo.”¹¹³ Torna-se, assim, fetiche. Na tentativa de se relacionar com a música, o que domina na verdade é o fetiche: a fama do grande maestro, um *popstar*, ou a do renomado instrumentista, “o mais virtuoso da atualidade”, a voz da cantora, “inigualável”, a música tão aclamada por todos que não se poderia renunciar ao concerto. Assim, tais elementos isolados não cumprem mais suas funções específicas que dariam sentido à obra. Todo o afeto é atraído para eles, desviado do todo, e isolado, segundo as leis do sucesso, suscitam apenas emoções cegas e irracionais. A relação com a música permanece vazia, tal qual a relação entre a música de sucesso com seus consumidores.

Assim, o conceito de fetiche oriundo da psicanálise é esclarecedor para a questão do deslocamento de afetos para determinados elementos que terminam por ofuscar o todo. Entretanto, ele não basta, diz Adorno:

O conceito de fetichismo musical não se pode deduzir por meios puramente psicológicos. O fato de que “valores” sejam consumidos e atraiam os afetos sobre si, sem que suas qualidades específicas sejam sequer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor, constitui uma evidência da sua característica de mercadoria. Com efeito, a música atual, na sua totalidade, é

¹¹³ Theodor W. Adorno, *O fetichismo na música e a regressão da audição*, 1975, p.178.

dominada pela característica de mercadoria: os últimos resíduos pré-capitalistas foram eliminados.¹¹⁴

Tais resíduos pré-capitalistas poderiam ser elementos que dotavam a arte da característica de não ter finalidade, ou uma finalidade que passava ao largo de questões puramente econômicas. Mas na sociedade capitalista tudo deve conter um valor de troca e um valor de uso, até mesmo os bens culturais, e aí o conceito de fetiche da mercadoria faz compreender porque determinados “valores” são eleitos para o deslocamento do afeto. Claro que o valor de uso de uma obra musical é aparência ilusória. Mesmo sendo ilusório, o valor de uso é substituído pelo valor de troca. Como? É a idéia de que a obra que supostamente enriquece o espírito pode ser comprada, pode-se possuí-la como se possui, por exemplo, um carro. Mas à medida que lha possui ela passa a ser menos uma obra que enriquece o espírito e mais um símbolo de poder social. Porém, exatamente enquanto valor de troca, ela assume, mais uma vez ilusoriamente, um valor de uso. Como? É a idéia que possui aquele que comprou um bem da cultura de poder extrair de cada compasso musical o enriquecimento de seu espírito: um ouvinte “médio” que vai hoje a uma sala de concertos vai convicto de que pode possuir um bem da cultura, o que supostamente lhe dá um diferencial em relação aos indigentes que se encontram à entrada de tal sala. À saída, está ainda mais convicto de que seu espírito está agora muito mais nobre do que aqueles que ficaram de fora, já que fruiu de todas as profundezas da arte, de toda a riqueza do espetáculo:

É nesse quiproquó específico que consiste o específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social depende toda a satisfação substitutiva, toda a posterior substituição “psicológica”.¹¹⁵

¹¹⁴ *Ibidem*, p.180.

¹¹⁵ *Ibidem*, p.181.

Esse processo de substituição social, que é esclarecido pelo conceito marxista, é até mesmo pressuposto para o deslocamento de afeto, que é esclarecido pelo conceito psicanalítico.

Adorno, ao insistir na abrangência do valor de troca na esfera musical, descreve algo que vai além dela, pois “a modificação da função da música atinge os próprios fundamentos da relação entre arte e sociedade.”¹¹⁶ O valor de troca passa a ser o responsável pela coesão social na sociedade capitalista. Adorno é contundente nos exemplos que fornece sobre esse fato, desde o casal que se mantém unido enquanto observa que seu carro é o modelo mais recente em circulação, até às mulheres, cujo prazer do momento em que juntas fazem a maquiagem é maior do que o momento para o qual elas se preparam, o convívio familiar. Diz Adorno que a abrangência do valor de troca não é devido a nenhuma transubstanciação mística, mas decorre somente do fato de que todas as pessoas recebem os mesmos idênticos produtos, que são produzidos de forma padronizada e que aparecem mascarados sob um estilo universal e obrigatório. As diferenças que pode haver são pequenas ou falsas.¹¹⁷

Mas a audição moderna também precisa ser analisada para pensar sua relação com o fetichismo, pois para Adorno, “no pólo oposto ao fetichismo na música opera-se uma regressão da audição.”¹¹⁸ Foi ela que regrediu, alerta o autor, e não o indivíduo em seu desenvolvimento ou o coletivo geral. A audição moderna significa a maneira de ouvir, totalmente atomizada, se prendendo em detalhes, mas perdendo a própria música. Por isso, enquanto opera o fetichismo na música, no “pólo oposto” opera a regressão da audição. O tratamento que o

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ Quanto a afirmação de Adorno segundo a qual o que se consome hoje em relação a música é o valor de troca, o autor a tinha como inédita e aguardava a apreciação de Benjamin, como se pode ver em carta de novembro de 1938, de Adorno a Benjamin, em que diz: *especialmente, estoy expectante por saber su postura respecto a la teoria de que hoy se consume el valor de trueque.* In Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, p.158.

¹¹⁸ Theodor W. Adorno, *O fetichismo na música e a regressão da audição*, 1975, p.187.

ouvinte moderno dá à obra musical é o mesmo dispensado ao automobilismo e ao futebol (a técnica do instrumentista, o timbre do violino, o fragmento melódico...; a liga-leve nas rodas, o vidro escurecido, o motor potente...). Contribui para a regressão da audição moderna o fato do ouvinte evitar conhecer a possibilidade de algo diferente, não levar adiante o esforço exigido pela obra para conhecer sua mensagem.

O ouvinte atual é infantilizado, e novamente num círculo vicioso, “o esporte e o cinema, a música de massa e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral.”¹¹⁹ A grande conquista da nova audição é o esquema de apropriação típico da indústria cultural, conforme detalharam Horkheimer e Adorno na *Dialética do Esclarecimento*, pois o modo de ouvir das massas não é novo; o novo agora é uma certa postura masoquista pela qual se ridiculariza o próprio desejo de uma felicidade que se perdeu, ou se deixa a felicidade de lado e se opta por uma infância inacessível. Entretanto é preciso enfatizar que a regressão do ouvido não se dá apenas devido à indústria cultural. Ela é apenas mais um instrumento do sistema econômico vigente que imputa ao homem, por todos os lados, a inacessibilidade da experiência.

Esse ensaio de Adorno foi recebido na época de forma bastante equivocada por grande número de leitores, pois certa leitura, apressada talvez, compreendia que a solução para a regressão da audição (ou para a recepção da arte, de um modo geral) seria a reeducação de uma audição que não fosse atomizada. Bastaria apenas reeducar o ouvinte para que ele aprendesse a ouvir com atenção uma obra em sua totalidade, realizando a síntese pedida pela obra. Adorno, em correspondência a Benjamin, de 29.02.1940, teria reclamado da construção de seu próprio ensaio que poderia dar margem àquela

¹¹⁹ *Ibidem*, p.188.

interpretação¹²⁰. Todavia, a leitura atenta do ensaio revela que Adorno faz a relação da audição regressiva com a produção artística. Somente 27 anos depois deste ensaio, em 1965, Adorno escreveu um pequeno texto denominado *Pequena heresia*¹²¹ para afirmar que não se tratava de pregar uma audição integral da música, “treinando” o ouvido a ouvir novamente os “clássicos”, pois a audição atomizada fazia parte da forma de percepção de uma época que estava cada vez mais distante da possibilidade de qualquer síntese. As novas técnicas composicionais é que deveriam levar em conta essa dificuldade em seus procedimentos formais. A ditadura da totalidade iria acabar por oprimir os detalhes, que por isso, iriam se perder.

O ouvinte moderno não procura decifrar a expressão da obra, mas fixa seus afetos em aspectos secundários dela. Todavia, Adorno não se limita a apontar o fetichismo do ponto de vista apenas do receptor estético, mas também no que tange o próprio procedimento artístico, como o fetichismo em torno dos materiais, conforme visto anteriormente. Assim, o ensaio está longe de apontar apenas a regressão da audição. É por isso que Adorno empreende a análise da Música Nova, pois não se trata de crítica musical ou filosofia abstrata da música, mas sim em denunciar qual o tipo de ouvinte que pressupõe os novos procedimentos musicais das duas maiores tendências do século XX. É importante notar que Adorno não parte de categorias pré-fixadas para sua análise, mas se centra na análise específica de obras musicais de compositores como Stravinski e Schoenberg para trazer à tona seus procedimentos composicionais. Isto é, Adorno se coloca no centro do debate musical de sua época para denunciar as tendências de seu tempo que eram expressas pela arte. O método dialético não

¹²⁰ *Tenía la sensación de que en su momento el trabajo sobre el fetichismo (...) no le gustó demasiado, sea porque era fácil caer en el malentendido del salvador de la cultura, sea – y esto está relacionado estrechamente con ello – porque no está completamente logrado como construcción.* In Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, 1995, p.170.

¹²¹ Theodor W. Adorno, *Pequeña herejía*, in *Impromptus - série de artículos musicales impresos de nuevo*, 1985 (1965).

pode abandonar o movimento do conceito, isto é, o objeto. Stravinski, Kafka, Becket, Schoenberg não são meros exemplos na teoria de Adorno: são o próprio objeto. Almeida¹²² aponta que Adorno, ao se situar no debate sobre o expressionismo e tomando as obras expressionistas como problemas passíveis de análise filosófica, acaba por elaborar alguns dos temas fundamentais de sua estética, como as questões da mediação e da recepção, os conceitos de material artístico e teor de verdade das obras de arte.

¹²² Jorge Almeida, *Música e Verdade – A estética negativa de Theodor Adorno*, 2000.

1.3.4. Expressão

Minha obra é uma questão de sons fundamentais (é sério), tornados tão plenos quanto possível, e não aceito a responsabilidade por mais nada. Se as pessoas têm dor de cabeça com os harmônicos, que tenham. E providenciem sua própria aspirina.

Beckett

Para que a arte não se submeta aos moldes da mercadoria e termine por corroborar a ordem vigente é necessário que ela fuja à linguagem da propaganda e diga aos homens por meio de uma linguagem própria. Por isso, a arte moderna traz inúmeras mudanças na relação que o espectador estabelece com a obra, forçando-o a uma outra postura, mudanças que se aprofundam ainda mais no caso da arte contemporânea.

Como exemplo se pode pensar a obra de Kafka, analisada por Benjamin e Adorno. A linguagem desse artista impede que seus escritos sejam tomados como mercadorias. Para entender sua mensagem ou mesmo para pensar a relação entre um autor como Kafka e sua obra, convém recorrer ao conceito de *expressão*. Tal conceito se tornou importante para a estética de Adorno, e quanto a suas fontes, Duarte lembra que o ponto de vista adorniano sobre a expressão foi

bastante influenciado por Benjamin, com suas concepções de linguagem e do drama barroco alemão.¹²³

As obras de arte da atualidade são obras que não dão prazer nos moldes do que se entende por prazer seguindo a indústria cultural, além de serem eminentemente críticas em relação à realidade. Mas isso coloca o problema de saber se o que propicia essa arte ainda se relaciona de alguma maneira ao conceito de sublimação. Adorno teria respondido negativamente a isso num aforismo das *Minima Moralia*.¹²⁴ Segundo ele, a psicanálise precisaria de um outro conceito de expressão, pois a sublimação não abarcaria aspectos especificamente estéticos das obras, mas se limitaria a pensar a relação entre a pulsão do artista e alguns elementos delas.

Se para Freud o impulso que move o indivíduo para a arte é uma pulsão que não pôde atingir uma satisfação motora real, mas que se dirige para realizações socialmente desejáveis, para Adorno, que pensava principalmente a arte do século XX, a sublimação talvez nem sequer exista, pois dificilmente o artista sublima:

Os artistas não sublimam. Crer que eles não satisfazem nem reprimem seus desejos, mas transformam-nos em realizações socialmente desejáveis, suas obras, é uma ilusão psicanalítica; aliás, nos dias de hoje, obras de arte legítimas são, sem exceção, socialmente indesejadas.¹²⁵

Adorno questiona a descrição freudiana do destino do impulso artístico, mas não desiste de buscar as bases psíquicas do fenômeno artístico no conceito de pulsão, e para tanto pensa em um novo conceito de expressão. Assim, a expressão é sugerida como uma moção pulsional violenta que aparece livremente, contornando o princípio de realidade, mas, ao mesmo tempo, sem o

¹²³ Rodrigo Duarte, *Expressão estética: conceito e desdobramentos*, in *Mímesis e Expressão*, 2001, p.96.

¹²⁴ Theodor W. Adorno, *O exibicionista*, in *Minima Moralia - Reflexões a partir da vida danificada*, 1993, p.186.

¹²⁵ *Ibidem*.

subjetivo negar a própria realidade, colidindo com ela.¹²⁶ Tal moção não encontra objeto claramente definido, seu caráter é informe, e por isso vai além da angústia, a qual pode ser pensada como impulso que não encontra objeto: “sua quota é muito mais uma ausência de inibição, excessiva e histérica, ultrapassando todas as angústias imaginárias; é um narcisismo impelido até os limites da paranóia.”¹²⁷

Assim, a expressão não se dá como alucinação, parelha ao sonho ou sintoma. Está vedado a ela o contato direto com o objeto e nisso é semelhante à repressão: em ambas, a moção é bloqueada pela realidade. Sua força então se manifesta como imagem, sendo esse o preço a se pagar para passar ao exterior. Trata-se de sua “revelação polêmica”, uma elaboração objetiva que logrou substituir uma elaboração subjetiva pelos mecanismos de censura. Isso, diz Adorno, é o que a distingue da sublimação: “toda expressão bem-sucedida do sujeito é, por assim dizer, um pequeno triunfo sobre o jogo de forças de sua própria psicologia.”¹²⁸ A expressão não se limitaria ao caminho pulsional, mas abarcaria as especificidades do próprio objeto que propiciou o deslocamento da pulsão.

A expressão expõe o peso da realidade sem se acomodar a ela, o que não é fácil para o artista que permanece desamparado diante de uma expressão que foi além de sua própria psicologia:

O *pathos* da arte está ligado ao fato de que ela, precisamente por retirar-se para a imaginação, dá à supremacia da realidade o que a esta é devido, sem resignar-se todavia à acomodação, sem dar prosseguimento à violência do

¹²⁶ Rodrigo Duarte esclarece algo importante sobre a palavra alemã empregada por Adorno para designar ‘expressão’: *O termo ausdruck (expressão), cujo equivalente latino é expressio, denota igualmente bem no alemão o sentido de algo que está como que comprimido (gedrückt), latente, e encontra uma saída (Ausgang), por onde rapidamente passa, ocasionando como que uma pequena explosão.* Rodrigo Duarte, *Expressão como fundamentação*, in *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*, 1997, p.176.

¹²⁷ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia...*, 1993, p.186.

¹²⁸ *Ibidem*.

exterior na deformação do interior.¹²⁹

Isso põe em dúvida a inserção da obra de arte entre as realizações culturais: ela pertence à cultura, mas também a recusa com sua simples existência: “na renúncia ao objetivo pulsional a arte continua fiel a este, com uma fidelidade que desmascara o que é socialmente desejado, ingenuamente glorificado por Freud como a sublimação que, provavelmente, não existe.”¹³⁰

Essa descrição conceitual de expressão como impulso violento e informe sugere uma aproximação com uma definição mais específica de pulsão: *pulsão de morte*, pois esta encontra descarga em sua circulação, na negação dos objetos, rejeitando fixação em apenas um, e sua principal ação é desagregar totalidades em materiais elementares, de forma a dispô-los novamente para investimentos libidinais. Talvez seja nessa potência criativa da pulsão de morte que se encontra o núcleo da expressão, em que certas tendências da arte atual, como a *body art*, por exemplo, parecem se nutrir. Porém, não se pode esquecer o importante aspecto no qual Freud insistiu a partir de “Além do princípio do prazer”, acerca da fusão entre Eros e pulsão de morte, pois dificilmente elas se encontram isoladas, e na arte, pela promessa de felicidade que toda arte autêntica carrega, não haveria motivos para se hipostasiar a ausência de Eros.

Todavia, essa crítica de Adorno ao conceito de sublimação parece tão exagerada quanto o exagero que carrega a própria psicanálise quando descreve o indivíduo, sendo que é exatamente nesse exagero da psicanálise que Adorno aponta sua verdade.¹³¹ Talvez no excesso desse autor em dizer que a sublimação não existe contenha algo de verdade, pois se para ele a existência da arte não está

¹²⁹ *Ibidem*, p.187.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Na Psicanálise nada é verdadeiro a não ser seus exageros*. In Theodor W. Adorno, *Minima Moralia...*, 1993, p.41.

assegurada de antemão, encontrando-se bastante ameaçada atualmente, os conceitos que a definem tampouco estão¹³².

Mas em seu texto tardio, a *Teoria estética*, Adorno questiona uma definição de arte a partir da teoria do psiquismo elegendo a psicanálise como tal teoria. Nessa definição, a sublimação como insistência na busca pelo prazer na arte é colocada em relação dialética com a teoria da satisfação desinteressada, de Kant. Nessa discussão, Adorno emprega o conceito de sublimação de Freud, questionando-o de várias maneiras, mas apontando suas vantagens em relação à concepção idealista da arte.

A sublimação pode também ser avaliada na atualidade quando é pensada no âmbito da educação. Batista diz que os “criativos” e “imaginativos” na arte, assim como na educação, talvez sejam os que conseguem fugir dos objetivos do que se entende por educação atualmente, o que não deixa de ser considerado como um ideal dessa sociedade. O que realmente interessa à arte e ao saber é aquilo que escapa à sublimação. Assim, a sublimação, essa “deformação do interior”, é um conceito valioso exatamente por trazer a denúncia do sacrifício da própria subjetividade:

No que entendemos, Adorno não está simplesmente descartando o conceito de sublimação que é fundamental para denunciar os sacrifícios a que somos constantemente expostos no processo civilizatório. Mas a expressão não pode ser explicada apenas pela dinâmica psíquica. Na verdade, é um triunfo sobre ela. Para Adorno, na arte a fidelidade ao objetivo pulsional é mantida, o que não a reduz apenas ao que é socialmente desejado.¹³³

Mas sublimação assim entendida se refere mais ao contexto de sua crítica no aforismo das *Minima Moralia* do que em seu uso na *Teoria estética*, pois na primeira, Adorno quer expor a resignação da teoria freudiana em torno das

¹³² Não se sabe se a arte pode ainda ser possível; se ela, após a sua completa emancipação, não eliminou os seus pressupostos. In T. Adorno, *Teoria estética*, p.11.

¹³³ Sueli Batista, *Elementos para uma reflexão sobre arte e educação a partir da Teoria Crítica*, 2002, p.191.

pulsões que buscam adequação à realidade, pois se um tanto for reprimido e outro tanto sublimado, torna-se possível ser fiel ao princípio de realidade. Mas aí é preciso lembrar que o conceito de sublimação em Freud surgiu também de suas análises da arte do renascimento (Miquelângelo e Leonardo), ou a partir de Dostoiévski, mas preso somente ao sentimento de culpa inconsciente do escritor, e rejeitou o contato com as vanguardas de sua própria época, manifestando até mesmo repulsa em relação a tais manifestações.¹³⁴

Já, na *Teoria estética*, a sublimação também é entendida como um conceito que não abre mão da busca pelo prazer que faz jus ao indivíduo e que pode ser usado para pensar a arte autônoma. Afinal, criar outro conceito de expressão conforme Adorno sugere em *Minima Moralia* seria uma contradição em seu pensamento, já que ele próprio teceu críticas aos revisionistas que procuraram novos conceitos pulsionais para a psicanálise, os quais terminaram por deturpá-la.¹³⁵ Ainda se pode pensar que Adorno prefira usar o termo “expressão” para deixar claro que não pensa o impulso criador do artista apenas limitado à sua dinâmica psíquica, pois atualmente a arte que pretende prevalecer sobre a alienação precisa vencer inicialmente o jogo de forças da própria psicologia alienada do artista, e a descrição desse impulso precisa considerar o que há de especificidade estética na obra, ou seja, com o conceito, Adorno coloca em relevo a fidelidade ao objeto da expressão.¹³⁶ Por outro lado, seria incorreto pensar que o conceito de sublimação não considera seriamente o objeto, pois se da pulsão sexual se deriva uma pulsão sublimada, com uma conseqüente troca de meta, essa se relaciona com representações que se ligam à experiência do indivíduo: uma pressão que deixou vestígios e agora pede por expressão. Se for

¹³⁴ Conforme aponta Rivera, por meio da análise de correspondências de Freud e de relatos de artistas da época. In Tânia Rivera, *Arte e psicanálise*, 2003.

¹³⁵ Cf. Theodor W. Adorno, De la relación entre Sociología e Psicología, in *Actualidad de la filosofía*, 1994 (1955).

¹³⁶ Cf. Rodrigo Duarte, Expressão estética: conceito e desdobramentos, in *Mimesis e Expressão*, 2001, p.96.

assim, não se pode dizer que o indivíduo fica restrito à sua dinâmica psíquica quando sublima. É claro que alguns aspectos da crítica de Adorno são pertinentes, mas o fato é que talvez o conceito de sublimação não devesse ser substituído, mas sim devidamente criticado em seus limites para melhor poder usá-lo na arte do século XX e na atualidade.

Diz Batista que a expressão é em Adorno o lugar da resistência ao todo falso, e usa, como exemplo disso, a ênfase que ele dá ao emprego preciso da linguagem, que não deve agradar a gregos e troianos, mas sim fazer jus a seu objeto. A autora lembra o prefácio da *Dialética do Esclarecimento* em que Horkheimer e Adorno asseveram que a crítica exige uma apropriação adequada da linguagem para que a expressão se transforme em resistência ao invés de compactuar com o sistema que tende à regressão: “a beleza da expressão está muito mais na fidelidade à coisa expressa que ao socialmente aceito porque sublimado, entendido por Adorno, neste sentido, como adaptado.”¹³⁷

Gagnebin mostra que, em Adorno, o pensamento tem uma dimensão corpórea e mimética, ou seja, o pensamento não é simplesmente o oposto da mimese.¹³⁸ E nesse mesmo sentido, Batista lembra um fragmento de Adorno em que esta relação é fielmente exposta, uma “expressão indissociada da construção”¹³⁹. Tal fragmento, belo por ser fiel ao que descreve, vale a pena ser transcrito também aqui, por trazer luz ao objeto desta pesquisa:

O escritor instala-se em seu texto como em sua casa. Assim como instaura a desordem com papéis, livros, lápis, documentos, que leva de um quarto para outro, assim também comporta-se em seus pensamentos. Estes são para ele como móveis nos quais se acomoda, sente-se bem ou se irrita. Ele acaricia-os afetuosamente, usa-os, desarruma-os, organiza-os de outro modo, arruina-os. Para quem não tem mais pátria, é bem possível que o escrever se torne sua morada. Aí ele também produz inevitavelmente, como outrora a família, detritos e refugos. Mas ele não tem mais um quarto de depósito e em

¹³⁷ Sueli Batista, *Elementos para uma reflexão...*, p.192.

¹³⁸ Jeanne Marie Gagnebin, *Sobre as relações entre ética e estética no pensamento de Adorno*, 2001, p.74.

¹³⁹ Sueli Batista, *Elementos para uma reflexão...*, p.193.

geral não é fácil separar-se dos trastes. Ele arrasta-os então consigo, correndo o risco de, no final, preencher suas páginas com eles. A exigência de ser duro em relação à autocomiseração inclui a exigência técnica de contrapor uma extrema vigilância ao relaxamento da tensão intelectual e de eliminar tudo o que se sedimenta como escória do trabalho, tudo o que funciona de maneira improdutiva, tudo o que, numa etapa anterior, enquanto conversa fiada, talvez tenha provocado uma atmosfera calorosa, conveniente a seu desenvolvimento, mas que no presente não passa de um resíduo insípido e com odor de mofo. No fim das contas, nem sequer é permitido ao escritor habitar o ato de escrever.¹⁴⁰

Também na *Dialética do Esclarecimento*, no fragmento intitulado *Sobre a gênese da burrice*, Horkheimer e Adorno apontam a corporeidade que acompanha o pensamento desde seus primeiros e frágeis aparecimentos, na mais tenra infância. Os autores utilizam a figura do caracol, cuja antena seria o “símbolo da inteligência.”¹⁴¹ Diante de um obstáculo ela se retira para o interior do corpo e hesita em retornar, e se o obstáculo persistir, novamente ela irá se esconder e mais ainda hesitará em retornar:

Em seus começos, a vida intelectual é infinitamente delicada. O sentido do caracol depende do músculo, e os músculos ficam frouxos quando se prejudica seu funcionamento. O corpo é paralisado pelo ferimento físico, o espírito pelo medo. Na origem, as duas coisas são inseparáveis. (...) A burrice é uma cicatriz. (...) A violência sofrida transforma a boa vontade em má. E não apenas a pergunta proibida, mas também a condenação da imitação, do choro, da brincadeira arriscada, pode provocar essas cicatrizes.¹⁴²

Não é difícil perceber as inúmeras cicatrizes que são freqüentemente provocadas nas crianças que “sofrem” a educação da atualidade, uma educação voltada simplesmente ao aprendizado do “manual de instruções” e que proíbe a criança de ser criança.

Tudo isso conduz a pensar um aspecto importante a respeito do conceito de expressão, no sentido de dizer que seu lugar na atualidade não deve ser apenas circunscrito à arte, mas deve ser pensado na própria tentativa de explicação racional da realidade, ou seja, na filosofia.

¹⁴⁰ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia...*, 1993, p.75.

¹⁴¹ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do esclarecimento...*, 1985, p.239.

¹⁴² *Ibidem*.

Duarte¹⁴³ aponta que Adorno, desde um de seus primeiros escritos relevantes, *Atualidade da Filosofia*, deu ênfase a uma escrita que pudesse apreender a realidade superando os próprios limites da razão. Adorno chegou mesmo a escrever um ensaio para teorizar a própria força que o ensaio possui para servir como resistência ao *status quo*: trata-se de “O ensaio como forma”. Adorno diz que a própria expressão de Kafka, hermética e fragmentária, se coloca como resistência ao fetichismo na arte. Mas é preciso apontar que tal aspecto também pode ser atribuído ao próprio Adorno e também a Benjamin, conforme aponta Batista:

Adorno em sua filosofia atonal e Benjamin na escritura de textos que se configuram como verdadeiras montagens, cada um a seu modo, privilegiando o ensaio, o fragmento, trazendo para a linguagem filosófica aspectos da arte moderna (...) não produziram textos “fáceis, extremamente fáceis”. Ao contrário, seus textos provocam um curto circuito na consciência reificada habituada a produtos culturais “culinários”.¹⁴⁴

A autora enfatiza que tanto a arte como o artista, e se pode incluir nisso também os grandes teóricos, podem contribuir para melhorar a comunicação entre os homens: justamente sendo incomunicável pelas formas de percepção às quais estão habituados. A arte hoje vive o paradoxo de se constituir não apenas no encontro, mas quase sempre no desencontro com o espectador.¹⁴⁵ Assim, compreender a forma ensaística é importante para compreender a expressão em Adorno e também na própria arte de Kafka.

Em “O ensaio como forma”¹⁴⁶, Adorno diz que este modo de expor não se preocupa com interpretações rígidas, e sim com a espontaneidade da fantasia subjetiva. Esta é a marca, por exemplo, do ensaio de Adorno sobre Kafka, chegando em alguns momentos a beirar um texto literário, já que o autor insiste

¹⁴³ Rodrigo Duarte, *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*, 1997.

¹⁴⁴ Sueli Batista, *Elementos para uma reflexão...*, p.194.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.220.

¹⁴⁶ Theodor W. Adorno, *Notas de Literatura I*, 2003.

que não é possível falar do estético de modo não estético. Mas Adorno se esmera em pensar os limites dessa forma expositiva, pois o ensaio sofre a “tentação permanente de uma forma cuja suspeita contra a falsa profundidade corre sempre o risco de se reverter em superficialidade erudita.”¹⁴⁷ Stefan Zweig seria um exemplo de tal risco, já que, malgrado os bons ensaios em sua juventude, seu livro sobre Balzac teria sido uma regressão ao estudo psicológico da personalidade criativa. “O ensaio como forma” discute sobre a impossibilidade da ciência captar todo o conhecimento, tendo na obra de Proust uma mostra de que “alguns conhecimentos, que não se confundem com impressões arbitrárias, dificilmente podem ser capturados pela rede da ciência.”¹⁴⁸ O ensaio deixa de lado, ou melhor, subverte o conceito tradicional de método, não admite a prescrição de seu âmbito de competência e procede *metodicamente sem método*: “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, desse modo, um lugar entre os despropósitos.”¹⁴⁹

O ensaio almeja o mutável e o efêmero, elementos tão desprezados pela filosofia, e se afasta das construções fechadas. Com isso ele expressa a não-identidade em sua fraqueza, pois não aceitar sua forma fragmentária seria postular a totalidade e, por conseqüência, a identidade entre sujeito e objeto. Ele segue a realidade para descrevê-la e por isso é fragmentado, tal como a realidade o é. Assumindo essas fraturas ele encontra uma unidade e não abre mão de pensar o objeto com a complexidade que lhe é própria. O ensaio percebe todos os elementos de seu objeto como que compondo uma constelação, esparsos, mas igualmente próximos do centro, “próximos ao princípio que a todos enfeitiça.”¹⁵⁰

¹⁴⁷ *Idem*, O ensaio como forma, in *Notas de Literatura I*, p.19.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p.23.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.17.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.40.

O ensaio também está sempre exposto ao erro, conseqüência da experiência intelectual aberta. Ele não se agarra às certezas, “torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados.”¹⁵¹ O método do ensaio expressa sua intenção utópica, o que o ilumina é um ponto que permanece oculto a ele próprio. Seus críticos dizem que sua forma pode propiciar a falta de solidez do espírito, mas o espírito emancipado é instável, já que *abre seu flanco* buscando ultrapassar a mera repetição:

Todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças.¹⁵²

Portanto, é o ensaio que dá forma às reflexões de Adorno em “Anotações sobre Kafka”. Dele resulta a constelação formada por nove elementos que compõem o campo de forças em torno deste artista, sendo a psicanálise um desses elementos.

¹⁵¹ *Ibidem*, p.30.

¹⁵² *Ibidem*, p.31.

1.4. “ANOTAÇÕES SOBRE KAFKA”

– *Quem é você?* – perguntou K.

Com menosprezo – não estava claro se o desdém cabia a K. ou às suas próprias palavras – ela disse:

– *Uma moça do castelo.*

Tudo isso tinha durado só um instante, à direita e à esquerda de K. já se postavam os dois homens; ele foi puxado para a porta em silêncio mas com toda a força, como se não existisse outro meio de entendimento. Alguma coisa nisso alegrou ao velho e ele bateu palmas. Também a lavadeira riu entre as crianças que de repente começaram a fazer barulho como loucas.

Kafka, *O Castelo*

A obra de Kafka se encerra num enigma, diz Adorno, e esse enigma requer, desesperadamente, interpretação. Adorno se coloca diante do enigma e destaca vários elementos da obra de Kafka para retirar dela uma interpretação que deve ser diferente do que se entende tradicionalmente como tal. Sua análise funciona como a lupa de um detetive que, aos poucos, com perspicácia e vontade, segue as pistas deixadas pelo escritor: o seu falso simbolismo, a sua desesperada literalidade, sua gestualidade, a descrição da hierarquia social, a obsessão pelo tribunal e pela lei, a proximidade com o Terceiro Reich, seu hermetismo, a teologia etc.

Kafka se expressa repudiando a expressão reificada, a qual já não permite experiência, e por conseqüência, resistência à vida danificada. A expressão por parábola obriga uma proximidade entre o leitor e as figuras do romance, mas a agressividade aí em jogo impede a identificação do leitor com tais figuras. É necessária outra experiência estética para ler Kafka, daí sua expressão possuir um potencial de resistência ao fetichismo: Kafka move a expressão como um impulso que rompe a alienação e arranca o leitor de seu costumeiro conforto.

Para entender a relação entre a expressão em Kafka e a nova experiência que sua arte pede, vale apontar que Benjamin, para quem a questão da experiência é um tema central, mostra que a pobreza de experiências que os artistas do final do século XIX e início do século XX se depararam diz respeito a mudanças na própria percepção coletiva e individual,¹⁵³ de forma que a experiência do sofrimento não pode ser comunicável em seu sentido tradicional. O conceito de experiência em Benjamin é *Erfahrung*, explica Gagnebin, o que expressa algo que se desenvolve no tempo e liga várias gerações, em oposição ao tempo do trabalho no capitalismo, deslocado e entrecortado, ou seja, trata-se da tradição que pode ser mantida para a formação dos indivíduos de uma coletividade. Tal palavra vem do radical *fahr*, “usado ainda no antigo alemão no seu sentido literal de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem.”¹⁵⁴

Mas Benjamin, ao analisar a sociedade burguesa do fim do século XIX, fala de um novo conceito de experiência, em oposição a *Erfahrung*: trata-se da vivência, *Erlebnis*, e que consiste em eventos assistidos pela consciência do indivíduo isolado, mas que não deixam vestígios, ou seja, que não enriquecem o

¹⁵³ Walter Benjamin, A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, v.1, 1994. Cf. também Jeanne Marie Gagnebin, *História e narração em Walter Benjamin*, 1994, p.63.

¹⁵⁴ Jeanne Marie Gagnebin, *História e narração em Walter Benjamin*, 1994, p.66.

eu.¹⁵⁵ Assim, se a experiência do sofrimento precisa ser narrada, isso não pode ocorrer em seu sentido tradicional, é preciso haver mudanças na produção e na recepção da arte para que isso se torne possível. Benjamin diz que “algumas das melhores cabeças” se ajustam à pobreza de experiências: “Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século.”¹⁵⁶ Kafka, por exemplo, narra, apesar de todas as dificuldades desse ato, pois ele consegue pôr em palavras, primeiramente, como esse mundo é. Ele faz parte daqueles que necessitam de “poucos meios” para dizer algo novo:

A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Porém os outros precisam instalar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo.¹⁵⁷

O ensaio de Adorno aponta alguns elementos dessa expressão kafkiana, e num determinado momento a psicanálise é chamada para integrar a análise, para dizer acerca de determinados aspectos, até mesmo em relação à nova expressão em suas bases pulsionais. Ela traz luz ao enigma de Kafka – surgindo porque o objeto da análise a pede e clarifica somente o aspecto que cabe a ela clarificar – e seu eco é sentido até o final da análise. Com isso, Adorno mostra a importância e os limites da psicanálise para a interpretação de Kafka e da própria arte. Como a psicanálise é inserida, em que momentos e quais são os aspectos da obra que ela focaliza são as questões que cabe aqui perseguir.

¹⁵⁵ Walter Benjamin, Alguns temas em Baudelaire, in *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, v.3, 1989, principalmente a nota do revisor do texto, nº12, que esclarece sobre a referida distinção. Cf. também Jeanne Marie Gagnebin, *História e narração em Walter Benjamin*, 1994.

¹⁵⁶ Walter Benjamin, Experiência e pobreza, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, v.1, 1994, p.116.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.119.

Como já dito, Kafka se exprime pelo repúdio à expressão. Malgrado este fato, sua obra não ficou imune à indústria cultural, pois diz Adorno que Kafka foi tornado popular devido a várias interpretações de sua obra, mas que tais interpretações não fazem justiça a ela. Kafka teria sido rebaixado “a escritório de informações sobre a condição eterna ou atual do homem, removendo com desenvolta familiaridade justamente o escândalo pretendido pela obra.”¹⁵⁸ Ao acrescentar mais uma opinião, corre-se o risco de alimentar a falsa fama de seu trabalho, mas a obra de Kafka não pode ser reduzida às interpretações que dela fazem os existencialistas, por exemplo. Dizer que a vida do homem “é obscura” e que “está contida no nada”, ou ainda que transmitir qualquer idéia de resignação é muito pouco diante daquilo que ela tem a expressar. Com isso, evidencia-se como é difícil a arte resistir como tal, pois mesmo os procedimentos de Kafka, que promovem uma proximidade até mesmo agressiva com o leitor, não a protegeram contra a tendência de integrá-la ao *status quo*. Essas tentativas de interpretação insistem em se justificar procurando em Kafka um simbolismo realista, diante do qual Adorno se coloca contrário, pois em Kafka não se pode falar em símbolo: *cada frase é literal, e cada frase significa*. Os símbolos exigiriam que esses dois aspectos se misturassem, mas em Kafka eles se distanciam e nesse distanciamento surge um *ofuscante raio da fascinação*.

Adorno se remete a Benjamin quando este definiu a obra de Kafka como parábola¹⁵⁹, já que ela não se exprime pela expressão, mas pelo repúdio a ela:

¹⁵⁸ Theodor W. Adorno, Anotações sobre Kafka, in *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*, 1998, p.239. Luiz Costa Lima também fala da “avalanche” de interpretações sobre Kafka: *Motivos diversos se acumulam na avalanche – desde o estritamente comercial, passando pela premência acadêmica de teses e ensaios, até o intelectualmente legítimo de testar um caminho nesta selva selvaggia. O resultado é a formação de um aglomerado industrial, de uma Kafka Industrie que encheria de espanto, agrado e surpresa o velho Hermann Kafka. Em sua melancólica e agressiva ironia, Adorno constata que o escritor se converteu em um “escritório de informações sobre a condição humana”*. In Luiz Costa Lima, *Limites da Voz: Kafka*, 1993, p.19.

¹⁵⁹ Walter Benjamin, *Franz Kafka - A propósito do décimo aniversário de sua morte*, 1981. Parábola s.f. Narrativa alegórica que transmite uma mensagem indireta, por meio de comparação ou analogia. Cf. Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001.

“cada frase provoca a reação “é assim”, e então a pergunta: de onde eu conheço isso? O *déjà vu* é declarado em permanência.”¹⁶⁰

As parábolas de Kafka são herméticas: lembram algo familiar, o já visto, e, então, exigem interpretação, mas elas não aceitam nenhuma. Aliás, pode-se dizer que as parábolas ajudam a compor o seu princípio hermético, bastante discutido por Adorno e Benjamin. Daí porque a literalidade se encontra afastada do significado: a interpretação não é tolerada. Com isso a distância estética entre a obra e o leitor é diminuída, este último se choca com o narrado, tamanha é a excitação de seus sentimentos provocada pelo *ofuscante raio da fascinação*. Esse encurtamento da distância estética impede a habitual identificação do leitor com os personagens – como ocorre nos romances comerciais da indústria cultural, nos quais a vida do personagem em nada difere do cidadão “médio”, exceto por alguns detalhes – e nisso Kafka se aproxima dos surrealistas. Nas parábolas animais de Kafka, por exemplo, esse encurtamento da distância estética obriga o leitor a se identificar com o personagem, mas numa situação absurda, o que provoca um choque: ele passa a se sentir como inseto. O leitor que insistir na interpretação “deve arriscar sua cabeça, ou então tentar derrubar a parede com a própria cabeça.” Ele estará preso até encontrar a correta interpretação. Esse aspecto de Kafka, seu princípio hermético, faz de sua obra uma literatura emancipatória, pois vai contra a consciência alienada que já não pode perceber claramente o horror em curso. Adorno destaca o repúdio à forma de expressão fetichizada, na qual o leitor se identifica com o herói e segue pela narração fixado a ele, numa experiência empobrecida. Kafka exige, com uma expressão que anula a si própria, uma nova postura do leitor.

O princípio hermético em Kafka possui uma dupla função: é o meio pelo qual sua obra denuncia a reificação, expressando-a pela forma da arte, e também

¹⁶⁰Theodor W. Adorno, Anotações sobre Kafka, in *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*, p.241.

uma maneira de resistir a ela. Em cada linha de sua obra ele traz as relações arruinadas entre os homens, expondo as subjetividades vazias, e ainda se configura de forma a resistir ao fetichismo que avança sobre as artes, já que impede a apropriação da obra pelo leitor. A este é vedado o prazer filistino de possuir a literatura de Kafka. O princípio hermético cria um mundo fechado: o leitor aceita a totalidade criada pelo artista ou está excluído deste mundo, pois não lhe é permitido o momento parcial da obra, como acontece com a arte fetichizada que perde sua dignidade em sua fragmentação. Tal princípio se configura como resistência porque se choca com o esquematismo que a indústria cultural intenta impor ao indivíduo. Conforme aponta Duarte¹⁶¹, a arte autônoma contrasta com o processo de fabricação da arte de massa porque não é dominada pelos imperativos do lucro e da geração de conformidade ao *status quo*, ao contrário, vai contra tais imperativos.

Nesse sentido, Kafka também se aproxima dos surrealistas em outro aspecto importante: o uso sistemático do choque para romper a barreira com o leitor e ir ao seu encontro. Aliás, no surrealismo, Adorno indica uma afinidade com a psicanálise, que consiste “na tentativa de trazer à tona, por meio de explosões, as experiências infantis.”¹⁶² Já em Kafka sua técnica de produzir choques implica impedir uma relação contemplativa entre leitor e obra, fazendo até mesmo com que o leitor tema “que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas avançam sobre o público na técnica tridimensional do cinema mais recente.”¹⁶³

A questão do uso sistemático do choque na arte foi explorada também por Benjamin, em seu estudo sobre Baudelaire, sendo a psicanálise importante para se pensar tal uso. É interessante, nesse estudo, que um tema da psicanálise que

¹⁶¹ Rodrigo Duarte, *Teoria crítica da indústria cultural*, p.55.

¹⁶² Theodor W. Adorno, *Reverendo o Surrealismo*, in *Notas de Literatura I*, 2003, p. 138.

¹⁶³ *Idem*, Anotações sobre Kafka, in *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*, p.241.

Freud talvez nunca imaginou que se tornaria relevante na esfera estética, passa a ganhar relevância nesse âmbito com a análise de Benjamin. A teoria freudiana do escudo protetor de estímulos, apresentada no quarto capítulo de “Além do princípio do prazer” (1920), muito bem lembrada por Benjamin ao analisar Baudelaire (“Alguns temas em Baudelaire”), embora de uma forma um tanto imprecisa, conforme apontou Rouanet (*Édipo e o anjo*), ilumina a resistência de uma arte como a de Kafka contra a reificação. Naquela obra, Freud expõe sobre a consciência como protetora do aparelho psíquico contra os choques. Para Freud, “a consciência surge em vez de um traço de memória”¹⁶⁴, o que permitiria uma distinção entre experiência e vivência. Kafka, ao promover o choque, atinge estratos profundos da memória, pois os estímulos escapam ao filtro da consciência reificada. O passado e, conseqüentemente, sua vida, é novamente trazido à luz, e o que foi perdido como simples prolongamento da forma mercadoria possui chance de ser novamente ligado à vida do indivíduo, às suas experiências, ao presente.

Afastada a possibilidade de uma simbologia na obra de Kafka, Adorno irá tratar da sua gritante literalidade: “a autoridade de Kafka é a dos textos. Somente a fidelidade à letra pode ajudar, e não a compreensão orientada.”¹⁶⁵

Nem mesmo Kafka teria entendido o quanto suas palavras e metáforas ganhavam vida própria, pois ele mesmo chegou a falar contra sua literalidade. Este é um bom elemento para refletir acerca da autoria como sendo apenas um momento da obra, e não sua totalidade: o autor não é o seu dono e seu conhecedor absoluto. A partir do surgimento da obra, sua interpretação é apenas mais uma interpretação possível, nem sempre a mais correta: “o artista não é

¹⁶⁴ Sigmund Freud, *Além do princípio de prazer*, 1996, p.36.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.242.

obrigado a entender a sua obra, e há razões suficientes para se duvidar que Kafka tenha entendido a sua.”¹⁶⁶ Percebe-se, aqui, a recorrente preocupação de Adorno em colocar o artista defronte sua obra e rigorosamente diferenciá-los, como fez também com Schoenberg.¹⁶⁷

Assim, os escritos teóricos de Kafka também não importam para o entendimento de sua obra. Tomar a filosofia do autor como o teor metafísico daquilo que ele elaborou seria para Adorno um erro, pois ela se esgotaria em algo datado, necessariamente reduzido e que não se desdobraria no tempo. Por isso, o princípio da literalidade impede a intrusão de elementos externos para a interpretação adequada, vislumbrando, assim, o verdadeiro valor de suas palavras e metáforas. Seria este princípio, lembra Adorno, algo da tradição judaica relacionado à exegese da Torá.¹⁶⁸

A literalidade dá lugar ao estranho e ao ambíguo, arrancado de si qualquer elemento onírico. Adorno lembra que Kafka retirou de *O processo* uma passagem de um sonho, sendo esta colocada em *Um médico rural*.¹⁶⁹ Em contraste com o sonho, todo o romance é então confirmado como real, e o que há de estranho precisa ser tomado literalmente, e não como se fosse um sonho. Mas os sonhos que foram preservados em *O castelo* e *América* são às vezes também tomados literalmente, o que faz com que o próprio sonho seja eliminado. Mas não é o estranho, ou mesmo o monstruoso, que assusta quando tomado como realidade, mas sim a naturalidade de tais ocorrências. Para exemplificar esse aspecto, Adorno lembra a passagem de *O castelo* em que o agrimensor expulsa seus auxiliares do seu quarto e eles retornam pela janela, sendo esse estranho

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.242.

¹⁶⁷ Theodor W. Adorno, Arnold Schoenberg (1874 – 1951), in *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*.

¹⁶⁸ Walter Benjamin, em seu texto sobre Kafka, também chama atenção para o judaísmo nesse escritor. Pelas cartas trocadas entre Benjamin e Scholem, cuja organização das mesmas após a morte de Benjamin ficou a cargo de Scholem e Adorno, também é possível observar como Kafka era figura forte para ambos e como o judaísmo e o hebraico sempre estiveram no imaginário dos três.

episódio tomado como natural, um fato que é apenas comunicado: “o leitor deveria se relacionar com Kafka da mesma forma como Kafka se relaciona com o sonho, ou seja, deveria se fixar nos pontos cegos e nos detalhes incomensuráveis e intransparentes.”¹⁷⁰ Aqui já há um elemento que faz pensar acerca da relação da arte de Kafka com a ciência que descreveu o processo de formação onírica. Kafka teria percebido, talvez de forma distinta de Freud, que é difícil um sonho se mostrar mais confuso que a realidade descrita por sua arte. Mas se Kafka construísse sonhos tão confusos, depois das descrições freudianas eles não mais provocariam a crítica em relação ao que os gerou, pois a ciência autorizada a falar dos sonhos não conduz radicalmente a essa crítica. Por outro lado, o sonho belo está tão distante da realidade que se poderia duvidar dos mecanismos de sua formação. Adorno fez uma bela consideração sobre isso em um aforismo das *Minima moralia*:

Quando despertamos no meio de um sonho, mesmo que seja dos piores, ficamos decepcionados e temos a impressão de termos sido enganados quanto ao melhor. Mas, sonhos felizes, bem-sucedidos, a rigor há tão poucos quanto, nas palavras de Schubert, música alegre. Mesmo o sonho mais belo encerra como uma mácula sua diferença da realidade, a consciência da mera aparência daquilo que ele proporciona. Daí serem precisamente os mais belos sonhos como que mutilados. Essa experiência está fixada de um modo insuperável na descrição do teatro natural de Oklahoma na *América* de Kafka.¹⁷¹

Os dedos de Leni, personagem de *O processo*, os quais estão ligados por uma membrana, ou a aparência de tenores dos executores de K. no mesmo romance, são elementos que também devem ser detidamente observados, pois trazem riqueza muito maior do que digressões sobre as leis. E não é apenas a literalidade contida na linguagem que oferece riqueza expressiva, mas também o modo de representação: os gestos em Kafka são de grande importância: eles “servem muitas vezes como contraponto para as palavras: o pré-linguístico, que

¹⁶⁹ Trata-se de uma pequena narrativa intitulada *Um sonho*. (Franz Kafka, *Um médico rural*, 1990, p.53-55.)

¹⁷⁰ Theodor W. Adorno, *Anotações sobre Kafka...*, p.243.

escapa a toda intencionalidade, serve à ambigüidade, que como uma doença devora todos os significados.”¹⁷²

É preciso se deter nas experiências que estes gestos ocultam: “às vezes, as experiências sedimentadas nos gestos seguirão a interpretação que deveria reconhecer na sua mímese um universal reprimido pela consciência humana.”¹⁷³ São nos gestos, nas cenas montadas por Kafka em sua literalidade que deve se deter o trabalho do leitor, um trabalho novo nunca antes solicitado. Somente assim o enigma de Kafka seria decifrado.

Rejeitada uma rasa interpretação aos moldes da indústria cultural de qualquer simbologia nos escritos de Kafka e ressaltada a importância de sua literalidade, dos gestos e das cenas é preciso então iniciar uma outra forma de interpretação. Todavia, Adorno já antevê uma possível objeção a esta sugestão de via interpretativa, uma objeção que apontaria as experiências contidas nos gestos e cenas como meras *projeções ocasionais e psicológicas* do artista. Seus escritos seriam uma espécie de racionalização da própria doença. É aí que Adorno coloca em cena a psicanálise: “essa objeção só pode ser refutada pela reflexão sobre a relação entre a obra de Kafka e a psicologia.”¹⁷⁴

Não se poderia afirmar que toda a obra de Kafka poderia ser interpretada psicanaliticamente, pois essa interpretação, diz Adorno, pediria outras *ad infinitum*. Mas também não se pode afirmar que *Kafka não tem nada a ver com Freud*. Nessa afirmação já se percebe o cuidado de Adorno para colocar Freud ao lado de Kafka, pois se há algo em comum entre eles – e então a psicanálise pode

¹⁷¹ *Idem, Minima Moralia*, p.97.

¹⁷² *Idem, Anotações sobre Kafka...*, p.244.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.245.

auxiliar a decifrar o enigma de Kafka – a dose excessiva de tal aproximação levaria à falsa leitura da arte literária.

A obra de Freud lembrada por Adorno para compará-lo a Kafka é “Totem e Tabu”, de 1913, uma das obras fundamentais da psicanálise, já que nela Freud busca fundamentar com indícios antropológicos o que seria o núcleo da neurose e o elemento fundador da civilização: o complexo de Édipo.¹⁷⁵ A concepção de hierarquia é a primeira submetida à comparação e uma passagem de “Totem e Tabu” é citada e comparada a uma passagem de *O processo* e outras de *O castelo*.

Freud mostrou, em “Totem e Tabu”, como a relação entre pessoas de diferentes níveis hierárquicos é pautada por ambivalência de emoções. Um rei desperta inveja por sua posição privilegiada, resultando disso uma forte hostilidade, embora inconsciente. Esta é mantida sob repressão graças à “intensificação excessiva da afeição, que se expressa em solicitude e se torna compulsiva.”¹⁷⁶ Porém, no fragmento de Freud que Adorno destaca, o psicanalista explica que quando a distância hierárquica é menor, o temor do poder oculto (*mana*) também o é. Faz-se conveniente aqui reproduzir o fragmento de Freud destacado por Adorno, já que ele conduz diretamente ao mundo dos cartórios decadentes de Kafka:

O tabu de um rei é forte demais para um dos seus súditos porque a diferença social entre eles é muito grande. Mas um ministro poderá servir, sem qualquer dano, de intermediário entre eles. Se traduzirmos isto da linguagem do tabu para a da psicologia normal, significa algo mais ou menos assim: um súdito, que teme a grande tentação que lhe é apresentada pelo contato com o rei, pode talvez suportar tratar com um alto funcionário do qual não precisa ter tanta inveja e cuja posição poderá até mesmo lhe parecer acessível. Um ministro pode atenuar sua inveja do rei pela reflexão sobre o poder que ele próprio exerce. Assim acontece que diferenças menores entre as quantidades da tentadora força mágica possuída por duas pessoas devem ser menos

¹⁷⁵ A expressão *complexo de Édipo* foi empregada, pela primeira vez numa publicação de Freud, apenas três anos antes de “Totem e Tabu”, no artigo intitulado “Um tipo especial da escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à psicologia do amor I)”, de 1910.

¹⁷⁶ Sigmund Freud, [1913 (1912-1913)], Totem e Tabu, Incluído em *Obras Completas*, V. XIII, p.64.

temidas do que as maiores.¹⁷⁷

A semelhança com Kafka é sentida quando se pensa nas intrincadas redes de funcionários dos cartórios nas quais Josef K. precisa penetrar para cuidar de seu processo, personagens que muitas vezes perfazem o papel de um *ministro intermediário* que teoricamente pode influenciar uma decisão superior. Ou mesmo *diante da lei* o poder do *mana* se faz sentir em suas várias gradações, tal como em Freud:

Uma vez que a porta da lei continua como sempre aberta, e o porteiro se posta ao lado, o homem se inclina para olhar o interior através da porta. Quando nota isso, o porteiro ri e diz: "Se o atraí tanto, tente entrar apesar da minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. Eu sou apenas o último dos porteiros. De sala para sala, porém, existem porteiros cada um mais poderoso que o outro. Nem mesmo eu posso suportar a visão do terceiro."¹⁷⁸

Em seguida, Adorno mostra que a expressão usada por Freud, *délire de toucher* (angústia de contato), descreve com exatidão o encanto sexual que une os homens em Kafka, sobretudo os inferiores e os superiores. Em Freud, o desejo de contato que se manifesta na infância – geralmente direcionado aos órgãos sexuais e logo reprimido pelos pais – não encontra pronta resolução psíquica devido à frágil constituição psíquica da criança. O desejo é reprimido e banido para o inconsciente, mas nunca abolido. Forma-se uma situação de difícil equilíbrio num constante conflito entre proibição e pulsão. A atitude do sujeito para com o objeto é de ambivalência, pois o gozo supremo seria o tocar, realizando o ato, mas ao mesmo tempo ele o detesta porque entra em choque com suas aspirações pessoais e valores morais. A proibição é consciente e o desejo inconsciente, daí a manutenção da ambivalência. Entre os personagens de Kafka, as relações de ambivalência suscitam e bloqueiam ao mesmo tempo a

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.50.

¹⁷⁸ Franz Kafka, *O processo*, p.231. (Kafka isolou este fragmento e o publicou como uma pequena narrativa em *Um médico rural*, na p.23.) As edições brasileiras aqui adotadas são de tradução de Modesto Carone.

aproximação, gerando o *encanto sexual* descrito por Adorno, o que os mantém unidos.

O complexo que descreve a ambivalência de emoções pela figura paterna, a *tentação* do assassinato, é também aludido por Kafka:

Na conclusão do capítulo de *O castelo* no qual a dona da pensão explica ao agrimensor que é absolutamente impossível falar com o senhor Klamm em pessoa, este fica com a última palavra: “O que então a senhora teme? A senhora não tem medo de Klamm, não é?” A dona da pensão acompanhou com os olhos, em silêncio, enquanto ele descia a escada e os auxiliares o seguiam”.¹⁷⁹

É digno de nota que Adorno e Benjamin, que em suas análises apontaram para a questão da hierarquia, do conflito com as autoridades, e a tensa relação com o pai (*O veredito*), não fizeram referência a uma obra de Kafka: a *Carta ao pai*, que se relaciona diretamente com muitos dos temas tratados por eles e que ilumina ainda mais esse conjunto de coisas. Esta carta, endereçada à única pessoa a quem Kafka não a entregou para ler¹⁸⁰, infelizmente foi publicada somente em 1957, juntamente com os escritos póstumos, ou seja, após a elaboração dos trabalhos de Adorno e Benjamin, conforme aponta Gagnebin.¹⁸¹

Trabalhos de Freud como “Totem e Tabu”, “Moisés e o Monoteísmo” e “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” são escritos, segundo Adorno, que carregam a mesma literalidade impressa nas obras de Kafka, pois em Freud:

(...) cenas arquetípicas como a do assassinato do pai pela horda primordial, a narração ancestral de Moisés ou mesmo a observação pelas crianças da relação sexual dos pais não são entendidas como sínteses da fantasia, mas como eventos reais. Nessas excentricidades, Kafka segue Freud até o absurdo.¹⁸²

¹⁷⁹ Theodor W. Adorno, *Anotações sobre Kafka...*, p.246.

¹⁸⁰ Cf. Modesto Carone, *Carta ao pai*, 1986, p.77.

¹⁸¹ Jeanne Marie Gagnebin, *História e narração em Walter Benjamin*, 1994, p.76.

¹⁸² *Ibidem*.

Com isso, Adorno destaca que também a psicanálise pede uma interpretação adequada, uma fidelidade à letra e um cuidado com o verdadeiro valor das palavras. Seus conceitos possuem uma importante especificidade que não são redutíveis a interpretações apressadas. Adorno vai a outro extremo da análise nessa formulação, pois ele evidencia o impulso mimético que existe na própria obra científica de Freud, por meio da semelhança de algumas de suas formulações com algumas formulações de Kafka, embora este vá além de Freud, *até o absurdo*. Sabe-se que Freud apreciava muito a literatura, inclusive chegando a ganhar um prêmio literário com seu trabalho “Totem e tabu”, o que, aliás, em nada lhe agradou, conforme informa o editor inglês de sua obra. Consta ainda que certa vez, em carta endereçada ao poeta e dramaturgo vienense Arthur Schnitzler, referiu-se a ele como sendo o seu duplo.¹⁸³

Outro ponto abordado por Adorno é que se Kafka procura se afastar da psicologia, a psicanálise também o faz, na medida em que descreve o indivíduo a partir de seus impulsos amorfos e difusos: *o Ego a partir do Id*. Ela se faz distinta do especificamente psicológico. A personalidade, lembra Adorno, na psicanálise se transforma de entidade substancial em mero princípio organizatório de impulsos somáticos. A psicanálise não se detém na subjetividade do indivíduo, como faz a psicologia, mas vai além, procurando no que há de mais primitivo e essencial, as bases para a formação da subjetividade. Também Kafka não se detém na fachada e alcança as profundezas, o estado bruto: “(...) o mero ente que emerge na esfera subjetiva através do colapso total de uma consciência alienada, que renuncia a qualquer auto-afirmação.”¹⁸⁴

As matérias-primas para os escritos de Freud e Kafka se encontram no que é negado pela realidade: “os estigmas com que a sociedade marca o indivíduo são

¹⁸³ Noemi Kon, *Freud e seu duplo*, 1996, p.24-25.

¹⁸⁴ Theodor W. Adorno, *Anotações sobre Kafka...*, p.247.

interpretados como indícios da inverdade social, são lidos como o negativo da verdade. A força de Kafka é a da demolição.”¹⁸⁵

Freud e Kafka se especializaram em destruir a “fachada acolhedora” do homem, cada vez mais sujeita ao controle racional. Uma mostra disso é o *déjà vu* a que são levados os leitores de Kafka por sua obra: o permanente *déjà vu*, que é o *déjà vu* de todos. Daí se deriva o sucesso de Kafka, diz Adorno, o sucesso questionado por ele no início de suas “Anotações sobre Kafka”: a falsa fama, uma popularidade que se transforma em traição, justamente porque destila o universal, poupando-se *o esforço da reclusão mortal*. Mas por que o *déjà vu* leva Kafka a conhecer a fama?

Para Adorno, o objeto oculto da arte de Kafka talvez seja o domínio técnico do *déjà vu*. Mas a importância do *déjà vu* nesse artista apenas é compreendida com ajuda da psicanálise. Freud, auxiliado pelos trabalhos de Ferenczi e de Grasset, compreende que a origem do fenômeno do *déjà vu* – ou o inexplicável sentimento de familiaridade diante de uma determinada experiência – deve ser buscada nas fantasias inconscientes. Frente a um acontecimento semelhante ao que causara anteriormente uma repressão, a lembrança reprimida é novamente revivida, mas ela é incapaz de acessar a consciência, devido à censura: “Conseqüentemente, a analogia entre os dois casos não podia tornar-se consciente e sua percepção foi substituída pelo fenômeno de ‘ter passado por aquilo tudo antes’, com a identidade sendo deslocada do elemento realmente comum para a localidade.”¹⁸⁶

Kafka, assim como Freud, fala de um mundo no qual o desejo sofre inúmeras censuras, mas os escritos de Kafka insistem sempre em instigar aquilo que jaz oculto no homem. Daí o porquê do *déjà vu* ser declarado em

¹⁸⁵ *Ibidem*.

permanência, o que ajuda a pensar também no permanente sentimento de que Kafka expõe o “é assim”, pedindo interpretação, mas recusando-a, porque suas narrativas vão habitar até mesmo onde a razão interpretativa não pode chegar, nas lembranças que foram esquecidas para que o indivíduo melhor pudesse se adaptar ao mundo que não mais o aceita com suas características propriamente humanas, como a realização satisfatória de seus desejos.

Em *Um médico rural*, pode-se ler o seguinte fragmento:

Temos um novo advogado, o dr. Bucéfalo. Seu exterior lembra pouco o tempo em que ainda era o cavalo de batalha de Alexandre da Macedônia. Seja como for, quem está familiarizado com as circunstâncias percebe alguma coisa. Não obstante, faz pouco eu vi na escadaria até um oficial de justiça muito simples admirar, com o olhar perito do pequeno freqüentador habitual das corridas de cavalos, o advogado quando este, empinando as coxas, subia um a um os degraus com um passo que ressoava no mármore.¹⁸⁷

Um leitor acostumado com uma literatura anterior ao século XX diria que a obra de Kafka é insana. Mas seu hermetismo é justamente uma proteção, segundo Adorno, contra a loucura: em um mundo em que a loucura é a norma, sua bruta exposição pela arte – a dificuldade de individuação, a regressão à animalidade – causa grande choque.

“Os gestos perpetrados são em Kafka instantes congelados.”¹⁸⁸ Adorno empreende decifrar a forma que dá expressão à força kafkiana e aponta a introdução de antigos *tableaux* da esfera do circo em sua obra; é como se um gesto fosse fotografado para ser preservado: pode-se ver a imagem congelada de dr. Bucéfalo equilibrado em suas patas traseiras e subindo as escadas de mármore. Os *tableaux* fazem parte do princípio hermético de Kafka, os quais se

¹⁸⁶ Sigmund Freud, (1914), Fausse Reconnaissance (‘Déjà Raconté’) no tratamento psicanalítico, Incluído em *Obras Completas*, V. XIII, p.209.

¹⁸⁷ Franz Kafka, O novo advogado, in *Um médico rural*, 1990, p.7.

pautam na literalidade como extrapolação. Quando o escritor transforma situações extremas em linguagem dá mostra do que pode ser a esperança em sua obra, já que assim a imagem do que atinge o indivíduo consegue encontrar expressão na literalidade extrapolada de Kafka.¹⁸⁹

Se seu princípio hermético coloca a imagem do mundo deteriorado com um triste “assim é”, mas o mantém isolado, algumas imagens são tão violentas que permitem romper este isolamento, pois parecem mostrar claramente o mundo. Adorno cita como exemplo obras como *Metamorfose* e *Na colônia penal*, momentos em que situações extremas se transformam em linguagem, uma literalidade exagerada. Assim, a chave para a interpretação dessas obras estariam nelas mesmas. Na primeira, o homem que é um inseto do tamanho de um homem não é metáfora quando visto por uma criança: “se o olhar infantil do pavor fosse inteiramente isolado e apreendido, os adultos apareceriam enormes e distorcidos, com pernas imensas e com cabeças pequenas e distantes.”¹⁹⁰ Ela mostra a imagem do homem diante do processo de desumanização de que é vítima. A linguagem extrapolada do artista é a forma como seus impulsos encontram expressão: “A técnica literária de Kafka se apega, por associação, às palavras, da mesma forma como a técnica proustiana da lembrança involuntária se apega às sensações, mas com o resultado oposto: em vez de rememoração do humano, há a prova exemplar da desumanização.”¹⁹¹

Sua obra dá mostras de uma tendência à regressão até mesmo biológica, ou dirige o homem para a tomada de consciência de que são coisas, da perda da sua identidade. Kafka dá à forma de sua obra a expressão do humano numa época

¹⁸⁸ Theodor W. Adorno, Anotações sobre Kafka..., p.248.

¹⁸⁹ Willi Bole expõe o uso do *tableau* em Baudelaire e em Benjamin e diz que essa forma “permite, em pouco espaço, pôr em cena usos e costumes. A versatilidade do gênero o predispõe a representar a fisionomia da grande cidade, com suas facetas múltiplas e condensar num instantâneo a sua complexa simultaneidade.” In Aduino Novaes (org.), *Artepensamento*, 1994, p.419.

¹⁹⁰ Theodor W. Adorno, Anotações sobre Kafka..., p.251.

¹⁹¹ *Ibidem*.

em que devido à mesmice, à repetição do sempre idêntico, ele regride à animalidade. Daí a pertinência de suas parábolas em que seres entre o humano e o animal são os elementos principais, seres que parecem insignificantes, como se fossem um carretel de linha, mas que chegam a ser *a preocupação do pai de família*:

Não é contudo apenas um carretel, pois do centro da estrela sai uma vareta e nela se encaixa depois uma outra, em ângulo reto. Com a ajuda desta última vareta de um lado e de um dos raios da estrela do outro, o conjunto é capaz de permanecer em pé como se estivesse sobre duas pernas. (...) “Como você se chama?” pergunta-se a ele. “Odradek”, ele responde. “E onde você mora?” “Domicílio incerto”, diz e ri; mas é um riso como só se pode emitir sem pulmões. Soa talvez como o farfalhar de folhas caídas.¹⁹²

Schwarz, a respeito dessa cena kafkiana, diz que “seu arabesco delicado e breve é violentíssimo e morde o nervo de uma cultura inteira. Não explica, mas implica a vida burguesa com tal felicidade, que ela sai triturada, de uma cena simples e doméstica, um pouco fantasiosa”¹⁹³, e com muita perspicácia e um certo humor, diz que “se Kafka fosse revolucionário, não fabricaria bombas, mas supositórios”¹⁹⁴. Kafka mostra a dificuldade de individuação por meio de seus *tableaux*: elas expõem os seres aos pares, “muitas vezes com a marca do infantil e do bobo, oscilando entre a bondade e a crueldade.”¹⁹⁵ As cenas congeladas de Kafka expõem o “reino do *déjà vu*” em que figuras como sócias, *revenants*, bufões e dançarinos hassídicos chegam a provocar pânico por exporem a fraqueza do indivíduo alienado. Mas tais *tableaux* não são apenas rememoração do desumano, mas também imagens do que estava por vir: “homens fabricados em linhas de produção, exemplares reproduzidos mecanicamente semelhantes aos ípsilons de Huxley.”¹⁹⁶ Provavelmente Adorno se refere aí às imagens das brutalidades fascistas as quais foram possíveis devido à perda do Eu. Assim, não

¹⁹² Franz Kafka, A preocupação do pai de família, in *Um médico rural*, 1990, p.41-42.

¹⁹³ Roberto Schwarz, *O pai de família e outros estudos*, 1978, p.22.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Theodor W. Adorno, Anotações sobre Kafka..., p.249.

há nada de insano na obra de Kafka. Ao contrário, seu princípio hermético é exatamente uma proteção contra a loucura, como já dito, contra a imitação de sua obra numa época de mesmices.

Kafka conhece a loucura para poder expressá-la como conhecimento e aí mais uma vez ele o faz de forma distinta da ciência. Com seu hermetismo, ele expõe a gênese social da esquizofrenia: “as motivações triviais que a dona da pensão e finalmente também Frida fazem ver ao agrimensor lhe são estranhas – o futuro conceito psicanalítico do ‘estranhamento do Eu’ foi extraordinariamente antecipado por Kafka.”¹⁹⁷ Adorno mais uma vez coloca Kafka à frente de Freud, mostrando que a psicanálise não explica totalmente o artista, mas que este tem muito a dizer sobre o psiquismo, inclusive onde não chega o olhar da ciência. É notável perceber que Adorno identificava na forma expressiva tanto de Kafka como de Stravinski uma tendência à esquizofrenia, ao embotamento afetivo, à perda de contato com a realidade, embora no escritor ela se torne material para uma arte que tenta resistir a ela, diferente do compositor que a segue como tendência sem questioná-la.¹⁹⁸

Kafka expressa imagens de um mundo deteriorado, imagens de um homem que regride cada vez mais à animalidade e vive como um inseto. Essa expressão kafkiana sem dúvida provoca angústia no leitor que enfrenta a visão de tais imagens, mas essa angústia é específica: diz Adorno que a angústia evocada por Kafka é aquela que precede o vômito, o que permite vislumbrar a sua visão acerca do mundo pequeno-burguês, cada vez menos humano. O homem como um parasita é retratado pelo artista, conforme já dizia Benjamin, mas Adorno diz que o momento parasitário é deslocado de modo singular: “quem se

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.251.

metamorfoseia em percevejo é Gregor Sansa, e não o seu pai. Quem parece supérfluo não são os poderosos, mas os heróis impotentes, nenhum deles presta um serviço socialmente útil.”¹⁹⁹ Adorno atribui esse deslocamento a sua “escrita invertida”.

De maneira sórdida, os que sustentam a sociedade é que são retratados como parasitas, enquanto os poderosos, os donos do poder, os quais no estágio econômico da sociedade descrita por Kafka seriam os reais parasitas e supérfluos, aparecem como homens justos. O melhor exemplo desse deslocamento Adorno extrai de *O processo*:

As autoridades anotam até mesmo que o escriturário acusado Joseph K., preocupado com o processo, não consegue trabalhar direito. Esses heróis rastejam por entre propriedades há muito tempo amortizadas, que lhes concedem existência apenas como esmola, na medida em que sobrevivem além da conta. O deslocamento é moldado segundo o costume ideológico que glorifica a reprodução da vida como um ato de graça dos “empregadores”, que dispõem sobre ela. Ele descreve um todo no qual aqueles que a sociedade aprisiona, e que a sustentam, tornam-se supérfluos.²⁰⁰

Adorno diz que o todo descrito por Kafka é composto como um sistema, um sistema lógico e desprovido de sentido. Dizendo somente o mero necessário, Kafka profetiza o futuro em sua negatividade, sua “escrita invertida” decifra uma lei infame: “a perfeita inverdade é a contradição de si mesma, por isso ninguém precisa contradizê-la explicitamente.”²⁰¹ Hoje pode-se observar como a profecia de Kafka era conseqüente no que tange aquele que sustenta a sociedade ser visto como um parasita, pois quem não encontra mais colocação no esquema produtivo é deixado à margem dele e visto como parasita social que vive às custas dos que efetivamente trabalham ou dos programas sociais governamentais. No final da era liberal, em seus esqueletos, Kafka já vislumbra o que seria o horror da época

¹⁹⁸ Cf. Theodor W. Adorno, *Filosofia da Nova música*.

¹⁹⁹ Theodor W. Adorno, *Anotações sobre Kafka...*, p.252.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*, p.253.

dos monopólios. É esse instante histórico que Kafka apreende e destaca como se fosse invariante; ele não ousa falar sobre a história porque acredita que ela ou está condenada, ou ainda nem mesmo começou.

Já foi dito que o princípio hermético de Kafka também antecipava o que estava por vir. É tal o caráter profético desse autor que ele já foi tomado como realista ao ter sua obra referida ao Terceiro Reich. Além de antever o terror e a tortura que tomariam a Europa, anteviu também algo da organização política ligada ao fim da era liberal: “‘Estado e Partido’: assim este bando de conspiradores com função de polícia se reúne em sótãos e mora em restaurantes, como Hitler e Goebbels no Kaiserhof.”²⁰² Há elementos em Kafka que parecem realmente fazer referência às perseguições nazistas: “certamente alguém havia caluniado Josef K., pois uma manhã ele foi detido sem que tivesse feito mal algum.”²⁰³ Momentos como esse parecem antecipar o que se passaria com as vítimas do nazismo: desconhecer o veredito que as tornavam vítimas, o que possui menos sentido do que as descrições de Kafka: “os documentos do tribunal, sobretudo os autos de acusação, permaneciam inacessíveis ao acusado e à sua defesa, por isso geralmente não se sabia, ou pelo menos não se sabia com precisão, contra o que a primeira petição precisava se dirigir.”²⁰⁴

Kafka teria descrito os sistemas político e econômico que levaram o burguês à sua própria ruína, à perda de sua própria individualidade, sendo que nem mesmo tenha encontrado um sucessor. Esse é mais um aspecto em Kafka que ajuda a expor a decadência do indivíduo. O conto de Gracchus, *um homem*

²⁰² *Ibidem*, p.256.

²⁰³ Franz Kafka, *O processo*, 1997, p.7.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.127.

de força que foi incapaz de morrer, mostra o que ocorre com a burguesia e o inferno criado por ela própria: os mortos-vivos dos campos de concentração, humanos que representavam um meio-termo entre a vida e a morte: “como na épica pelo avesso de Kafka, o que pereceu ali foi o parâmetro da experiência, a vida vivida até o fim. Gracchus é a perfeita refutação da possibilidade expulsa do mundo: a de morrer em idade avançada, após ter vivido plenamente.”²⁰⁵ Kafka mostrou que em sua época existem coisas piores do que a morte. Diante das provações que o homem regredido à animalidade é exposto, a morte, que lhe daria paz, parece estar fora de seu alcance:

Inutilmente eu me pergunto o que vai acontecer com ele. Será que pode morrer? Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com Odradek. Será então que a seu tempo ele ainda irá rolar escada abaixo diante dos pés dos meus filhos e dos filhos dos meus filhos, arrastando atrás de si os fios do carretel? Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a idéia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa.²⁰⁶

Em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno diz que o romance está qualificado para apontar a reificação, pois ele toma como objeto o conflito entre os homens e as relações petrificadas. Quanto mais os homens se alienam, mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O romance toma esse estranhamento como sua matéria: a obra de Kafka o faz, e no esforço de mostrar a essência ele se torna assustador e estranho, como sua *A metamorfose* e *Na colônia penal*, por mostrar o estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. Esse estranhamento cotidiano foi perfeitamente captado por Kafka em sua narrativa “Uma confusão cotidiana”²⁰⁷ e que foi bem interpretada (e traduzida) por Modesto Carone.²⁰⁸ Segundo o autor, esse conto é medular na

²⁰⁵ Theodor W. Adorno, Anotações sobre Kafka..., p.257.

²⁰⁶ Franz Kafka, A preocupação do pai de família, in *Um médico rural*, 1990, p.42.

²⁰⁷ *Idem*, Uma confusão cotidiana, in *Narrativas do espólio*, 2002, p.101-102.

²⁰⁸ Modesto Carone, Kafka e as armadilhas da certeza, in *Jornal de Psicanálise*, 2003.

obra kafkiana, pois expõe exemplarmente algo basilar nela: o esforço que o herói faz para chegar ao seu objetivo que nunca é alcançado. Seu narrador é chamado de insciente, pois desconhece tanto quanto o leitor o enredo a ser narrado, mas com essa técnica o leitor se depara com o conceito de alienação, trabalhado de forma artística por Kafka no interior de sua obra.²⁰⁹ Ele narra a ocasião em que duas pessoas precisam se encontrar para fechar um negócio, mas apesar do contato físico que chagam a ter, o encontro não se dá de forma adequada. Os conceitos de espaço e tempo são distorcidos e o leitor não possui quase nenhum ponto para se ancorar ao longo da narrativa. Mas o que é bastante alarmante é o fato de que tudo o que acontece para impedir o encontro entre duas pessoas não é uma exceção, mas algo comum, conforme diz Carone: “somos informados de que o incidente retratado não só *não* constitui uma exceção, mas também que a *confusão* resultante é coisa corriqueira e muito disseminada.”²¹⁰ Com isso, Kafka mostra a impossibilidade da troca de experiência, ou seja, narra a impossibilidade da narração. Ele justifica o emprego paradoxal do termo *épica expressionista*, segundo Adorno²¹¹, pois ele narra um sujeito que não existe enquanto tal. Se o sujeito não vive mais experiências, seu ego não se desenvolve, permanece um espaço vazio, e tudo o que passa por ele obedece à lei da repetição intemporal. É nesse sentido que se pode interpretar a falta de relação com a história em sua obra. Embora exista um momento em que uma voz incorpórea, como diz Carone, emite um conselho a um dos envolvidos, tal conselho soa como algo que não pode ser ouvido, não pode haver encontro no mundo de desencontros narrado por Kafka: “nenhum conhecimento acumulado, nenhuma soma de experiência, é capaz de funcionar como critério de avaliação e medida num mundo em que não se pode confiar em nada.”²¹² Como diz Adorno, a pura subjetividade

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*, p.58.

²¹¹ Theodor W. Adorno, Anotações sobre Kafka..., p.258.

²¹² Modesto Carone, *Op. cit.*, p.61.

necessariamente alienada é objetivada e expressa pela própria alienação, o que mostra uma curta distância entre os homens e o mundo das coisas:

O princípio hermético é o princípio da subjetividade completamente alienada. (...) O que está contido na bola de vidro de Kafka é mais coerente e portanto mais cruel ainda do que o sistema lá fora, porque no espaço absolutamente subjetivo e no tempo absolutamente subjetivo não há lugar para algo que poderia perturbar o seu próprio princípio, o da alienação inexorável.²¹³

Não se sabe se Odradek respira com pulmões ou se é feito de madeira, também não se sabe se ele poderá morrer. Nesse mundo de Kafka em que há uma indiferenciação entre homem e coisa, em que não apenas a vida, mas também a morte foi expulsa, o conceito de erotismo não poderia ser deixado intocado por Kafka, segundo uma interpretação de Adorno que novamente tange a psicanálise: “Kafka fez do seu próprio sentimento neurótico de culpa, de sua sexualidade infantil e de sua obsessão com a ‘pureza’ um instrumento para corroer o conceito estabelecido de erotismo.”²¹⁴ As mulheres em Kafka geralmente são tratadas como simples objetos sexuais, e as relações já são o reflexo do que ocorre nas grandes cidades, no que diz respeito à ausência de escolha e de memória acerca dessas relações. A sexualidade é trazida ao plano meramente fisiológico e ao mesmo tempo em que é liberada, não havendo resistências no encontro entre homens e mulheres, ela é também dessexualizada. Todavia, Adorno ainda vê algo esperançoso em Kafka em relação à realização da felicidade, pois o sujeito fechado em si mesmo ainda pode ser amado, como os prisioneiros em *O processo*, que são alvos das inclinações das mulheres, ou como o agrimensor em *O castelo*, que recebe a afeição de Frida.

Por fim, Adorno aponta escritores que influenciaram Kafka ou que estavam também produzindo em sua época, o que é interessante por mostrar que

²¹³ Theodor W. Adorno, Anotações sobre Kafka..., p.258.

não se pode ser original e novo sem acompanhar uma tradição, e que o “gênio” criador não retira sua obra do seu psiquismo isolado, como num passe de mágica. Assim, Adorno aponta, por exemplo, Poe, Walser, Lessing e Kierkegaard. Sem saber se Kafka o conhecia, Adorno aponta semelhanças também entre sua obra e a de Sade. Ambos seriam escritores do Iluminismo, mas Kafka, de uma forma um tanto distinta de Sade: o golpe de esclarecimento em Kafka é o “assim é”, mostrando como as coisas acontecem na realidade, em seu cotidiano e sem alimentar ilusões sobre o sujeito que descreve.

²¹⁴ *Ibidem*, p.260.

2. INTERPRETAÇÃO FREUDIANA DA ARTE E TEORIA CRÍTICA

Na primeira parte desta pesquisa buscou-se destacar como a psicanálise é empregada pela teoria crítica para apontar as circunstâncias da arte no século XX – entre outras coisas, a ameaça de sua aniquilação diante do poderio da indústria cultural – mas principalmente, destacar como ela é utilizada por Adorno para a interpretação da arte, destacando o papel do artista na realização da obra. Tomou-se para isso a obra de Kafka, contemporânea a Adorno, e se evidenciou não apenas o papel da ciência na interpretação estética, mas também, como um efeito decorrente da análise, o que em uma obra pode ser encoberto ou ignorado em termos de descrição do psiquismo devido ao desenvolvimento da ciência psicológica de Freud.

Nesse momento cabe então expor alguns aspectos da interpretação da arte realizada por Freud, pois se foi apontado que ele efetuou uma redução da obra às neuroses do artista, é preciso então analisar como isso se deu efetivamente a partir dos objetos artísticos que ele analisou, apontar algumas reduções realizadas por ele, enfim, conhecer alguns elementos estéticos ignorados por Freud que o fizeram se limitar à personalidade do artista.

Mas antes de tudo é preciso esclarecer que tal redução não ocorreu toda vez que Freud falou sobre arte. Como já foi dito inicialmente, seu ensaio “O Moisés, de Miquelângelo”, é um verdadeiro trabalho de decifração da obra a partir do ponto de vista do receptor. Nele, Freud permitiu perder-se na obra, projetar nela seus impulsos miméticos respeitando, porém, sua objetividade: um trabalho de interpretação psicanalítica. Entretanto, não fez o mesmo em outros trabalhos sobre arte. Pretende-se, a seguir, apontar alguns aspectos de sua interpretação nos ensaios sobre a *Gradiva*, de Jensen, e sobre Leonardo da Vinci, mas o ponto central dessa análise será o estudo sobre seu “Dostoiévski e o parricídio”.

Adorno, ao fazer críticas às interpretações da psicanálise, estava atento à vanguarda artística de seu tempo, o que se evidencia em sua análise de Kafka, procurando pensar quais os elementos da realidade que a arte denunciava antes mesmo da filosofia. Já, Freud não tinha em seu horizonte teórico essa preocupação em relação à arte. Para ele, a arte era antes um campo profícuo para se pensar alguns conceitos da psicanálise. É claro que tinha clareza de sua força descritiva, mas não buscava por meio de uma arte de vanguarda compreender a realidade de seu tempo. Freud se mostrava até mesmo avesso às vanguardas, como já dito anteriormente, tendo recorrido à arte da renascença e a do século XIX, com exceção de *Gradiva*, que data de 1903. Ora, como então se relaciona a análise da teoria crítica com o ensaio de Freud sobre Dostoiévski?

Em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno aponta que a maneira de narrar teve que se transformar para ainda conseguir ser confiável, já que os meios da indústria cultural retiraram muitas das funções do romance: “o romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar

conta por meio do relato.”²¹⁵ O narrador não poderia, em suma, fingir que ainda seria possível narrar experiências, como se a individuação fosse ainda possível.

Com o romance psicológico não seria diferente. Ele também sofreu um descrédito, não podendo o narrador prosseguir nessa forma de narrar. E foi justamente a ciência psicológica de Freud que a ajudou a cair em descrédito, retirando-lhe seus objetos. Dostoiévski seria o grande romancista que deixou de ser confiável com o desenvolvimento da psicanálise: “com razão observou-se que, numa época em que os jornalistas se embriagavam sem parar com os feitos psicológicos de Dostoiévski, a ciência, sobretudo a psicanálise freudiana, há muito tinha deixado para trás aqueles achados do romancista.”²¹⁶ Quem quisesse conhecer algo sobre o psiquismo deveria recorrer a Freud.

Todavia, é um erro pensar que Dostoiévski não tem mais nada a ensinar ao tempo que o sucede: a história da arte se faz também de continuidades. A ciência ofuscou aquilo que havia de mais importante em Dostoiévski, sua psicologia não era como a de Freud. Este, a partir de seus casos clínicos, em seu consultório, descreveu o homem que via diante de si, o homem empírico. De forma distinta, Dostoiévski descreveu uma psicologia da essência: “(...) se por ventura existe psicologia em suas obras, ela é uma psicologia do caráter inteligível, da essência, e não do ser empírico, dos homens que andam por aí. E exatamente nisso Dostoiévski é avançado.”²¹⁷

Mas como a própria essência do indivíduo vem se perdendo, sendo o indivíduo marcado pela subjetividade vazia, a forma do relato também necessita mudar para continuar a descrever esse estado de coisas: “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então

²¹⁵ Theodor W. Adorno, A posição do narrador no romance contemporâneo, in *Notas de Literatura I*, p.56.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*, p.57.

ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo.”²¹⁸

Portanto, Adorno, ao pensar a relação entre a arte de Dostoiévski e a ciência de Freud, descreve a própria dialética do esclarecimento, uma vez que evidencia as potencialidades da ciência do psiquismo em descrever seu objeto, mas expõe como ela também acaba ofuscando facetas preciosas das obras artísticas que também diziam muito acerca da psicologia. O mesmo ele teria feito em relação a Kafka, como já apresentado anteriormente. Ao colocar o escritor ao lado de Freud, Adorno mostrou os contrastes que essa relação pode acarretar. É essa dialética que se pretende apresentar aqui: ao lado da interpretação de Freud, trazer à luz outros elementos da obra de Dostoiévski que não recebem, depois do psicanalista, a devida importância como elementos esclarecedores do psiquismo.

Antes, como já dito, serão expostos alguns aspectos dos trabalhos de Freud que precederam “Dostoiévski e o parricídio”, buscando já apontar o que pode haver de ideológico em tais análises.

²¹⁸ *Ibidem.*

2.1. GRADIVA

Em 1903, Wilhelm Jensen publicou uma pequena narrativa intitulada *Gradiva*, a qual Freud, conforme informa seu editor inglês, veio a conhecer por meio de Jung e se interessar a ponto de escrever um ensaio a partir da obra.²¹⁹

Com exceção dos seus comentários sobre o *Édipo Rei* e *Hamlet*, já em 1900, o ensaio sobre *Gradiva* é considerado a primeira análise de uma obra literária realizada por Freud. Tal análise é situada entre seus escritos em que discorre sobre estética, mas essa designação é, no mínimo, problemática. O ensaio de Freud não intenta uma análise de uma obra de literatura, mas simplesmente um exame dos personagens da obra sob um ponto de vista bastante restrito: dos seus delírios e sonhos, como o próprio título do ensaio aponta.

O real interesse de Freud já é explicitado no início do ensaio e consiste em se debruçar em diferentes tipos de sonhos, em sonhos nunca antes sonhados, criados por escritores imaginativos e atribuídos a seus personagens.²²⁰ Mas com qual finalidade? Segundo Freud, os escritores criativos estariam um passo além da ciência, graças a sua maior sensibilidade. Sem dúvida o teórico tem pelo artista uma profunda admiração:

E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos

²¹⁹ Sigmund Freud (1907 [1906]), Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen, in *Obras Completas*, V. IX, 1996.

²²⁰ *Ibidem*, p.19.

deixou sonhar.²²¹

Mas é nesse sentido apenas que se dirige o interesse de Freud pela obra de Jensen. O autor pode fornecer um campo para a aplicação da teoria geral das neuroses e principalmente da interpretação dos sonhos e delírios. Na primeira seção do ensaio, Freud resume os principais acontecimentos do romance e posteriormente aplica sua teoria na análise de sonhos e delírios de forma a tomar os personagens como se fossem reais. Não é à toa que termina o texto com uma afirmação reveladora: “paremos por aqui, ou poderemos esquecer que Hanold e Gradiva são apenas criações da mente de seu autor.”²²² E se pode dizer que Freud, se não chega a esquecer esse fato, pelo menos o deixa de lado no decorrer de sua análise e não se dispõe a pensar a obra como arte literária, mesmo porque, como já afirmado, não era esse seu objetivo manifesto. Freud não se questionou em nenhum momento acerca da época de elaboração do romance, sobre o porquê da coincidência de uso de materiais semelhantes ao da teoria psicológica nascente, enfim, o enredo e mais dois personagens foram os únicos elementos tratados, e mesmo assim, de forma bastante restrita.

Porém, é válido questionar se Freud não se situa de forma ambígua em relação às suas finalidades, pois da mesma forma que espera compreender melhor os eventos psíquicos com a ajuda de um “aliado valioso” como o escritor criativo, também parece pretender lançar luz à criação literária, conforme aponta explicitamente: “Mesmo que essa investigação nada de novo nos ensine sobre a natureza dos sonhos, talvez permita-nos obter alguma compreensão interna, ainda que tênue, da natureza da criação literária.”²²³

Com isso se percebe que Freud não tinha real clareza do resultado a que chegaria após aplicar a técnica psicanalítica nos sonhos e delírios dos

²²¹ *Ibidem*, p.20.

²²² *Ibidem*, p.85.

²²³ *Ibidem*, p.20.

personagens literários, o que justificaria alguma ambigüidade em relação às suas intenções, ou que ele esperava que a aplicação de suas teorias aos personagens poderia realmente dizer algo sobre a criação literária, como se não houvesse nenhuma tensão entre o real e a arte, ou entre a ciência e a arte, como se ignorar o especificamente artístico pudesse lhe trazer esclarecimentos em relação a este.

Mas sem dúvida o percurso que Freud faz na análise em torno de *Gradiva* é diferente dos que faz em relação a Leonardo e Dostoiévski, pois nestes a obra foi tratada como simples projeções das neuroses dos artistas, como resultado direto de suas circunstâncias de vida, enquanto que em *Gradiva* não houve a busca de elementos da vida de Jensen para explicar a obra, mas se limitou àquilo que a obra apresentava. Portanto, a crítica que deve ser feita a Freud, em termos gerais, quando se coloca a falar de arte, é em torno da gritante redução que faz da mesma a aspectos puramente psicológicos. Mas de forma mais específica são análises distintas, já que em Leonardo e Dostoiévski se parte do autor para justificar a obra e em *Gradiva* a redução é de outro tipo: os personagens são analisados como se fossem indivíduos reais, há uma fixação do teórico em torno dos personagens do romance, e de seus supostos eventos psíquicos.

É certo que numa obra de arte literária como as da época de *Gradiva* (1903) o personagem é construído em tensão com a realidade, não permitindo uma transposição tão direta como a realizada por Freud. Se tal tensão é ausente e uma transposição direta é permitida, talvez caiba indagar pelo real valor de *Gradiva*, que porventura não tenha ido muito além de uma “história engenhosa”, como o próprio Freud chegou a afirmar posteriormente em seu estudo autobiográfico.²²⁴

²²⁴ Cf. a nota do editor inglês, p.17.

Sarah Kofman realizou um estudo sobre o ensaio de Freud em que fica patente uma defesa da interpretação estética freudiana²²⁵. Kofman pretende mostrar a potencialidade da teoria de Freud por meio de uma interpretação de sua estética. A autora vê contribuição para a arte na análise de *Gradiva* feita pelo psicanalista, mas para isso ela precisa aceitar, previamente, a concepção freudiana da arte como modelo de compreensão do psiquismo, ou de forma mais precisa, uma semelhança grande, embora admita algumas diferenças, entre a obra de arte e a formação dos sonhos.²²⁶ Dessa forma, Kofman explora o fato de que para Freud apenas é possível alcançar a verdade da obra interpretando-a psicanaliticamente. O enigma representado pelo interesse de Norbert por um baixo-relevo sem valor seria entendido somente após o desvelamento dos conteúdos que o personagem havia recalcado: “para Freud, qualquer outra interpretação dessa simbólica serve apenas ao travestimento, recobre a significação psicanalítica, qualquer outra interpretação remete, de fato, à interpretação analítica como à sua verdade.”²²⁷

Apesar de tentar mostrar diversos elementos que estariam ocultos no texto de Freud, a autora não foge do fato inegável de que para ele o romance *Gradiva* é apenas um resultado da projeção das neuroses de Jensen, embora coloque isso em outros termos. Nesse sentido, a autora considera a obra de Jensen como um bom “estudo psiquiátrico”, sem procurar qualquer outra perspectiva interpretativa, fechando a obra no círculo da interpretação psicanalítica: “Jensen teria igualmente adivinhado que os sintomas neuróticos eram compromissos.”²²⁸ Freud teria colocado da seguinte forma: “O poeta fez um estudo psiquiátrico

²²⁵ Sarah Kofman, *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*, 1996.

²²⁶ *Ibidem*, p.36 e p.50.

²²⁷ *Ibidem*, p.210.

²²⁸ *Ibidem*, p.51.

perfeitamente correto, ao qual podemos comparar nossa compreensão da vida psíquica.”²²⁹

A autora diz que a obra corrobora a psicanálise, mas com a condição de que já se admita as verdades desta: “Quer dizer que o autor emprega o saber sem o possuir, e é por isso que faz uma obra de arte; não surpreende portanto que ele tenha denominado sua obra de fantasia e que seja preciso uma interpretação psicanalítica para revelar seu sentido.”²³⁰ Ou ainda:

A mediação da psicanálise também é necessária para desvendar o saber por trás da beleza. Esta verdade, aliás, é tida em profundidade no romance de Jensen. A relação entre os dois personagens, Norbert e Zoé, representa em profundidade aquele existente entre o artista e a psicanálise.²³¹

Dizer que é possível uma interpretação de *Gradiva* à luz da psicanálise não seria problema, o que é diferente de dizer que esta última é imprescindível para revelar seu sentido ou o “saber por trás da beleza”, conforme afirma Kofman. Ao menos, é claro, que a psicanálise fosse tomada como parte da poética do autor, o que Jensen negou enfaticamente, como faz, por exemplo, o surrealismo e muitas das correntes artísticas posteriores ao surgimento da psicanálise. Nestas, sim, não é possível desconsiderar a psicanálise na interpretação da obra, apesar de que, mesmo aí, somente a psicanálise não basta perante a grandeza de uma obra.

No ensaio de Adorno intitulado “Revendo o Surrealismo”, de 1956, o autor analisa a reivindicação do Surrealismo em tomar a psicanálise como fonte de inspiração à medida que tal poética declara expor o inconsciente sem disfarces, mas diz que seria sem efeito algum comparar o Surrealismo com Freud

²²⁹ Sigmund Freud (1907 [1906]), *Op. cit.*, p.31.

²³⁰ Sarah Kofman, *Op. cit.*, p.51.

²³¹ *Ibidem*, p.53-54.

ou Jung, pois se esse movimento artístico dissesse algo semelhante à psicanálise seria uma duplicação desnecessária de algo já bem dito pela teoria. A arte tomada como um sonho não afeta em nada a realidade, uma vez que o sonho é apenas a distorção do realmente desejado. Tal fato constitui uma importante crítica à estética freudiana, principalmente em relação ao ensaio sobre *Gradiva*, já que Freud pretende analisar sonhos e delírios de personagens literários como se estes fossem reais, ou como se a obra fosse parelha a um sonho de um artista criativo, tomado pelo psicanalista como possuidor de maior sensibilidade.

No sonho o sujeito está ausente, e aquele é formado segundo as leis do inconsciente que foi descrito pela psicanálise. No Surrealismo o fim possui mais objetividade, pois o sujeito é desinibido. Apesar do esforço para associar idéias na situação psicanalítica ser parelha ao do artista, o resultado em relação ao que seja inconsciente é distinto: “no mundo de detritos do Surrealismo, não vem à tona o em si do inconsciente. Se ele tomasse como medida sua relação com o inconsciente, os símbolos apareceriam como algo racional demais.”²³²

Adorno encontra na montagem o procedimento central do Surrealismo, o que vem da influência de ilustrações do final do século XIX. Mas os surrealistas adotam a montagem se utilizando do inusitado, o que remete ao espanto pelo fato de conter familiaridade. Como já foi apontado anteriormente, o surrealismo faz uso do choque para chegar até o leitor. Seu procedimento rejeita a inspiração psicológica, pois causa o paradoxo de apresentar o antiquado como moderno, fazendo com que ainda exista história, malgrado a mesmice da indústria cultural. Ele expressa a subjetividade por meio de imagens infantis que não reconhecem a si próprias: “a tensão no Surrealismo, que se descarrega no choque, está a meio

²³² Theodor W. Adorno, Revendo o Surrealismo, in *Notas de Literatura I*, 2003, p. 137.

caminho entre a esquizofrenia e a reificação, e justamente por isso não pode ser confundida com uma inspiração psicológica.”²³³

A arte funciona como denúncia do tipo de indivíduo que prevalece em seu tempo histórico. Ela resiste à reificação à medida que mostra o indivíduo reificado, “algo sem alma, algo virtualmente morto.”²³⁴ As imagens surrealistas expõem o fetiche que já uma vez fixou libido, recuperando, com isso, a infância. A pornografia, assim, está presente nas colagens do Surrealismo: “o que acontece nas colagens, o que nelas está contido de modo espasmódico, assemelha-se às alterações que ocorrem em uma imagem pornográfica no instante da satisfação do voyeur.”²³⁵

O Surrealismo dá nova face ao fetichizado, arranca aquilo que já sofrera fixação da libido e o coloca novamente diante do sujeito como seu objeto de amor; nesse sentido seu material é a lembrança deformada de sua própria essência reificada.

Embora a *Gradiva* de Jensen não pertença ao Surrealismo, fica evidente que uma arte autêntica do século XX não poderia ser comparada aos sonhos de seu criador, posto que estes são amenos quando comparados às forças expressivas da obra.

²³³ *Ibidem.*

²³⁴ *Ibidem*, p.139.

²³⁵ *Ibidem.*

2.2. LEONARDO

Freud escreveu um ensaio sobre Leonardo da Vinci que merece ser considerado nesta pesquisa, já que está entre seus estudos relacionados à arte²³⁶. Porém, não é intenção aqui seguir todos os seus passos na análise de Leonardo, mas apenas destacar como ele via a relação entre o artista e sua obra, e ainda, como a análise realizada por ele é pretexto para mais uma aplicação de suas teorias, e não uma preocupação com a compreensão da obra de arte.

Freud inicia e termina seu estudo sobre Leonardo dizendo que sua intenção era explorar as inibições na vida sexual e na atividade artística de Leonardo, inibições estas conhecidas pelo psicanalista por meio dos estudos sobre Leonardo aos quais recorreu. Freud se interessa por vários aspectos da vida do artista, como sua possível homossexualidade; sua relação com a mãe natural e posteriormente com sua madrasta, e com seu pai; a obsessividade que demonstrava, tanto em seu trabalho como em coisas banais de sua vida. Mas em relação a todos estes aspectos Freud achava ressonâncias na obra de Leonardo, como se elas fossem conseqüências das projeções neuróticas do artista. Ou seja, as inibições sexuais aludidas por Freud também se manifestavam, embora disfarçadas como num sonho, nas obras do artista. Assim, Freud não se esquivava de apontar a obra de arte apenas como o resultado dos movimentos subjetivos pulsionais de Leonardo, um reflexo de si mesmo, sua exclusiva propriedade.

²³⁶ Sigmund Freud (1910), Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância, in *Obras Completas*, V. XI, 1996.

Freud se reporta à infância de Leonardo dizendo que um impulso forte presente no adulto já é ativo na primeira infância do indivíduo e que sua supremacia tem relação com este período da vida. Este impulso é reforçado por impulsos sexuais, que mais tarde pode até substituir parte da vida sexual do indivíduo.²³⁷

Freud se reporta, então, a uma lembrança que Leonardo tivera em sua infância, mas alega que não se trata de uma lembrança, mas sim de uma fantasia e que sua análise é importante. Trata-se de uma fantasia com um abutre, pensava Freud, mas sabe-se que este recorrera a uma tradução equivocada da palavra ‘nibio’ em italiano, que na verdade significa milhafre e não abutre, como ele adotou.²³⁸ Mas de qualquer forma, o psicanalista intentava atribuir muitos elementos da obra de Leonardo às recordações de sua infância, principalmente no que se refere à relação com seus pais. Freud destaca a presença do abutre nos contornos do quadro *Santa Ana e os dois outros*, o que reforçaria sua teoria da forte experiência de infância do artista que encontra espaço em sua obra e até mesmo a determina. Mesmo o sorriso feminino que Da Vinci imprimia em sua obra, Freud atribuía à tentativa de alcançar um ideal conhecido na infância. Assim, o sorriso de Gioconda guardaria relação com o sorriso de sua mãe, sua mulher ideal, finalmente concretizada e possuída, já que depois de Gioconda o sorriso persistiu em seus quadros:

Quando em pleno vigor de sua mocidade, Leonardo reencontrou o sorriso de beatitude e enlevo que vira pairar nos lábios de sua mãe quando o acariciava, ele já tinha estado tempo demais sob o domínio da inibição para que pudesse voltar a desejar tais carícias dos lábios de outras mulheres. Ele porém se tornara pintor e, portanto, lutou para reproduzir com seu pincel o sorriso famoso em todos os seus quadros.²³⁹

²³⁷ *Ibidem*, p.86.

²³⁸ Cf. a nota do editor inglês, p.71.

²³⁹ *Ibidem*, p.123.

Com a inibição da sexualidade que sofrera em sua infância, devido ao grande amor que sentia por sua mãe e que teve de abandonar, acabou por reprimir as pulsões sexuais e sublimá-las em seu trabalho. Nesse momento Freud define brevemente o que entende por sublimação como sendo a “capacidade de substituir seu objetivo imediato (da pulsão sexual) por outros desprovidos de caráter sexual e que possam ser mais altamente valorizados.”²⁴⁰

Para Leonardo, o conhecimento profundo de algo deveria sempre preceder o amor por ele. Assim, o amor era adiado pelo conhecimento, o que constitui, segundo Freud, um processo artificial e se transforma em uma substituição. Em Leonardo, “a investigação substituiu a ação e também a criação.”²⁴¹ Teria o artista mergulhado em pesquisas intermináveis sobre a natureza e quando retornou à arte teria se sentido perturbado pelos novos rumos que havia tomado sua atividade mental. Não deixava de encontrar problemas em suas obras, o que o obrigava a reforçar seus esforços até o ponto que desistia, deixando a obra inacabada.

Dentre os vários elementos da análise de Freud, é interessante a forma como este explica a dificuldade que possuía Leonardo para terminar suas obras. Para ele, esse fato devia ter raízes na relação do artista com seu pai. Embora na puberdade o pai tenha perdido qualquer significação para a vida sexual de Leonardo, que optara pela homossexualidade, ele ainda continuou a se mostrar como rival em outras esferas da vida: “Para Leonardo, o reflexo de sua identificação com o pai foi prejudicial para sua pintura. Criava a obra de arte e

²⁴⁰ *Ibidem*, p.86.

²⁴¹ *Ibidem*, p.84.

depois dela se desinteressava, do mesmo modo que seu pai se desinteressou por ele.”²⁴²

Freud alega que a categoria parental foi, portanto, a responsável pela incompletude de sua obra. Por outro lado, a negação da imitação dos antigos e a eleição da natureza como fonte da verdade, é atribuído ao fato de seu pai nunca ter inibido suas pesquisas infantis, ou nunca precisar se apoiar em uma autoridade, enquanto que “a natureza vem a ser a mãe gentil e carinhosa que o amamentou.”²⁴³ Da mesma forma, Leonardo teria se afastado das religiões, já que não teria permanecido preso à autoridade paterna.

²⁴² *Ibidem*, p.127.

²⁴³ *Ibidem*, p.128.

2.3. “DOSTOIÉVSKI E O PARRICÍDIO”

O psicologismo, em qualquer de suas formas, o indivíduo como ponto de arranque sem mais especificações, é ideologia.

Adorno

Conforme indica o editor inglês das obras de Freud, o ensaio sobre Dostoiévski (1821 - 1881) teve início a pedido dos editores dos novos volumes da obra do autor russo com trabalhos póstumos, esboços e outros materiais diversos, em 1926. Após uma interrupção no trabalho, foi retomado e concluído não se sabe exatamente quando, mas foi publicado em 1928, como introdução de *Os irmãos Karamázov*. Seu título: Dostoiévski e o parricídio. Nele, o psicanalista examina alguns elementos do autor e de sua obra pelos quais nutria intensa admiração. Mas para falar sobre Dostoiévski e sua obra, Freud aborda problemas teóricos de interesse para a psicanálise, como o sentimento de culpa e sua relação com o complexo de Édipo, as crises histéricas, e a questão da masturbação. Por isso, não se nega a riqueza do ensaio, mas como reflexão estética ele merece problematização.

Ao se tratar de Freud, parece exacerbada presunção o desejo de apontar limites em sua análise, dizer que ele exagerou em algumas afirmações, pois como se sabe, era rico seu conhecimento sobre literatura. Realmente essa não é uma tarefa fácil, pois não se pode negar a coerência de seu texto e sua articulação com outros trabalhos seus. Além disso, é difícil obter a medida da influência do

psiquismo do artista na feitura de sua obra, o que também deve ter o seu lugar. Todavia, é possível apontar alguns elementos no ensaio freudiano que desviam a riqueza de sua interpretação.

Pode-se dizer que Freud realiza sua análise em duas direções. A primeira consiste em tomar alguns elementos biográficos da vida de Dostoiévski, fatos conhecidos popularmente e depoimentos de familiares nem sempre confiáveis²⁴⁴, e a partir deles fazer uma descrição de seu psiquismo, reconstituindo sua suposta neurose com o auxílio dos conceitos psicanalíticos. Trata-se de uma análise semelhante à realizada no caso Schreber (1911). A segunda, a que mais interessa aqui, consiste em buscar provas na neurose do artista em suas obras, como se aquelas fossem o motor dessas, como se o impulso criador se devesse apenas aos motivos inconscientes do artista. Essa visão de Freud se evidencia na forma como explica a escolha dos materiais em Dostoiévski e o acontecimento fundamental do seu principal romance, *Os irmãos Karamázov*: o parricídio.

É notável a sem cerimônia com que Freud adentra a personalidade de Dostoiévski, compartimentando-a e classificando-a em quatro facetas: o artista criador, o neurótico, o moralista e o pecador. Quanto à primeira, o psicanalista dá a entender que não se atreveria a tentar explicá-la, pois devido à sua grandiosidade e complexidade, qualquer valorização não seria suficiente: “diante do problema do artista criador, a análise, ai de nós, tem de depor suas armas.”²⁴⁵ Coloca-se, então, a analisar as outras três, mas posteriormente, destacada a neurose do autor, ele irá apontar os impulsos subjetivos que determinaram o eixo central de sua obra. É interessante notar que para Freud a análise de Dostoiévski como um neurótico esclarece sua obra, embora negue essa possibilidade no início do ensaio, e caso não pensasse assim seria difícil encontrar motivos para escrever

²⁴⁴ Freud se baseia em pesquisas de editores de Dostoiévski, René Fülöp-Miller e Eckstein, além de Orest Miller (1921) e uma biografia de Dostoiévski feita pelo seu filho, Aimée Dostoiévski (1921).

²⁴⁵ Sigmund Freud (1928), Dostoiévski e o parricídio, in *Obras Completas*, V. XXI, p.183.

algo que seria publicado como introdução de *Os irmãos Karamázov*. Se para o artista criador a análise não está a altura, a psicanálise está a altura de Dostoiévski neurótico, o que acaba por fornecer compreensão à obra do romancista russo.

Freud destaca a faceta de pecador em Dostoiévski, aproximando-o do criminoso, que para ser caracterizado como tal necessita possuir dois traços essenciais: “um egoísmo sem limites e um forte impulso destrutivo”²⁴⁶ e a ausência de amor (de ligações objetais) é a condição para a expressão desses traços. Como é sabido, Dostoiévski possuía um caráter amável e por várias vezes forneceu demonstrações de extrema bondade. Diante de uma possível contestação dessa visão, Freud aponta o que o leva a classificá-lo entre os criminosos:

A resposta é que isso provém não só de sua escolha de material, que isola de todas as outras as personagens violentas, homicidas e egoístas, indicando assim a existência de tendências semelhantes dentro dele próprio, como também de certos fatos de sua vida, tais como sua paixão pelo jogo e sua possível confissão de um ataque sexual a uma garotinha.²⁴⁷

A aparente contradição representada na amabilidade de Dostoiévski concomitante a essa agressividade é resolvida por Freud pelo fato de que tal agressividade não encontrou expressão nos objetos externos ao Eu, mas contra seu próprio Eu, na forma de masoquismo e sentimento de culpa. Os traços sádicos ainda retidos, diz Freud, eram expressos em sua irritabilidade, em sua intolerância, mesmo para com as pessoas que amava, e pelo modo como tratava seus leitores: “Assim, nas coisas mínimas, era um sádico para com os outros, e, nas maiores, um sádico para consigo mesmo, na verdade, um masoquista, vale dizer, a pessoa mais branda, bondosa e prestimosa possível.”²⁴⁸

²⁴⁶ *Ibidem*, p.184.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Ibidem*.

Segundo Freud, Dostoiévski não escapara da neurose, apesar da interessante combinação de características em sua personalidade. Continuando sua ânsia por decompor e classificar o psiquismo do autor, diz o psicanalista:

Selecionamos, da complexa personalidade de Dostoiévski, três fatores, um quantitativo e dois qualitativos: a extraordinária intensidade de sua vida emocional, sua disposição instintual inata e pervertida, que inevitavelmente o marcava para ser um sado-masoquista ou um criminoso, e seus dotes artísticos inalisáveis.²⁴⁹

A neurose, somada a essas características, dificulta uma exposição mais clara de sua personalidade e evidencia que o ego, num determinado momento, perdeu sua unidade ao tentar realizar uma síntese. Assim, Freud diz que a epilepsia em Dostoiévski era sintoma de sua neurose e que devia ser classificada como uma espécie de histeria, embora não possuísse dados concretos que pudesse conduzi-lo com segurança até esse ponto. A essência da chamada ‘reação epiléptica’ é livrar o psiquismo de grande carga de excitação usando para isso meios somáticos. Freud considerou bastante a suposição de que o início dessas crises, que foram constantes na vida do escritor russo, datam do acontecimento que o marcara profundamente: o assassinato de seu pai. Para Freud, existe uma “inequívoca vinculação” entre o assassinato do pai em *Os irmãos Karamázov* e a “sorte do próprio pai de Dostoiévski”, fato apontado por inúmeros de seus biógrafos levando-os a se referirem, inclusive, à psicanálise.

Mas antes do início da epilepsia, quando ainda menino, Dostoiévski sofreu crises que tinham um significado de morte, ou seja, elas provocavam terrível sonolência, profunda e infundada melancolia e sensação de morte. Freud entende essas crises como identificação com uma pessoa morta, ou com alguém que o indivíduo deseja que morra. Assim, a crise funciona como uma forma de punição. Segundo a psicanálise é o pai geralmente o alvo da agressividade do

²⁴⁹ *Ibidem*, p.185.

menino, sendo a crise uma punição pelo desejo de morte contra o pai.²⁵⁰ Mesmo com o declínio do complexo de Édipo, o ódio pelo pai permanece no inconsciente e fornece a base do sentimento de culpa, que é explicado pela agressão do superego, herdeiro do complexo de Édipo, em relação ao ego. A neurose em Dostoiévski é ainda reforçada pela sua forte tendência à bissexualidade, sendo possível observá-la como homossexualismo latente expresso em suas amizades masculinas ao longo de sua vida e de exemplos que, segundo Freud, podem ser extraídos de seus romances. A bissexualidade implica numa repressão ainda mais severa em relação ao amor do pai.

O centro de sua neurose estaria no complexo de Édipo e no acontecimento posterior em sua vida, aos dezoito anos, mas ainda ligado ao complexo: o assassinato de seu pai. Isso o marcaria bastante e por muito tempo, devido à transformação da antiga relação na atual relação entre superego e ego: “um novo cenário num novo palco”²⁵¹. Como o caráter de seu pai não se alterou – tampouco o ódio de Dostoiévski por ele – foi mantido o seu desejo de morte.

Insistindo na explicação minuciosa da personalidade do artista, Freud chega a uma “fórmula” que lhe oferece a chave do enigma dostoiévskiano:

Assim, a fórmula para Dostoiévski é a seguinte: uma pessoa com disposição bissexual inata especialmente intensa, que pode defender-se com intensidade especial contra a tendência de um pai especialmente severo. (...) Seus sintomas precoces de crises semelhantes à morte podem ser assim compreendidos como uma identificação paterna por parte de seu ego, a qual é permitida pelo superego como punição.²⁵²

As crises de Dostoiévski assumiram caráter epiléptico quando a realidade atendeu aos seus desejos inconscientes. Mesmo o período de isolamento na Sibéria, devido a uma condenação política injusta, não chegou a abalar o artista, sendo que nessa época cessaram suas crises epilépticas: “a condenação de

²⁵⁰ *Ibidem*, p.188.

²⁵¹ *Ibidem*, p.191.

Dostoiévski como prisioneiro político foi injusta e ele deve ter sabido disso, mas aceitou o imerecido castigo das mãos do Paizinho, do Czar, como substituto da punição que merecia por seu pecado contra o pai real.”²⁵³ Mas não foi apenas ao Czar que ele se submeteu: diz Freud que a submissão à religião deu-se no final da vida, após muito conflito, devido ao fato de que a culpa filial era muito intensa em Dostoiévski, sendo insuperável, malgrado sua notável inteligência.

Para Freud, o assassinato do pai é o ponto chave da neurose de Dostoiévski, e a partir disso o acontecimento passa a ser, na análise freudiana, o “motor” de sua produção artística. Sua obra encontra, a partir de então, uma explicação centralizada na neurose do artista. Até mesmo o personagem que se entrega ao jogo em seus romances seria uma mera projeção de sua neurose: a compulsão ao jogo em Dostoiévski constitui uma “repetição da compulsão a se masturbar”²⁵⁴. O fato de que na vida real o romancista se entregava ao jogo e que “ele nunca descansava antes de ter perdido tudo”²⁵⁵ indica mais uma vez sua intensa vida pulsional, além de ser uma forma de se sentir devidamente punido, ao perder tudo no jogo, o que o liberava novamente para a produção literária. Como Freud afirma também acerca de Leonardo, o problema com o pai possui um caráter determinante, pois sua análise conduz à eleição do complexo de Édipo como fonte motivadora da obra de Dostoiévski, determinando-o na escolha dos materiais. É importante destacar que não se pretende aqui ignorar o papel do psiquismo do artista em sua obra, mas o que fez Freud, se observado o encadeamento lógico de seu ensaio, é explicar a sua obra a partir da “fórmula” que encontrou para o seu psiquismo. É nisso que reside o problema de interpretação da arte.

²⁵² *Ibidem*, p.190.

²⁵³ *Ibidem*, p.191.

²⁵⁴ *Ibidem*, p.197.

²⁵⁵ *Ibidem*, p.195.

É extremamente relevante, aqui, a análise que Freud faz do parricídio em *Os irmãos Karamázov*. O assassino é o epilético, o que para o psicanalista é digno de nota, pois é como se Dostoiévski quisesse confessar que *o epilético, o neurótico nele próprio, era um parricida*. Freud faz uma referência ao famoso discurso de defesa que decorre nesta obra após o parricídio, momento em que há uma referência à psicologia como sendo uma *faca de dois gumes*, e diz que então é possível desdobrar a visão que Dostoiévski tinha das coisas:

É indiferente saber quem realmente cometeu o crime; a psicologia se interessa apenas em saber quem o desejou emocionalmente e quem o recebeu com alegria quando foi cometido. E, por esse motivo, todos os irmãos, exceto a figura contrastada de Aliocha, são igualmente culpados – o sensual impulsivo, o cínico cético e o criminoso epilético.²⁵⁶

Freud diz que Dostoiévski tinha simpatia pelo criminoso, pois este é um redentor que tomou para si a culpa de outros. Não é piedade bondosa, mas identificação com base em impulsos assassinos semelhantes. Para Freud, essa simpatia por identificação é decisiva para suas escolhas de material. Dostoiévski era um “caso extremo de um romancista dominado pela culpa”²⁵⁷ e que teria confessado por meio da arte.

Todavia, é preciso verificar se alguns aspectos dessa interpretação de Freud não são excessivos, pois ele deduz muito rapidamente o uso de materiais em Dostoiévski como sendo decorrente de sua neurose. É claro que a identificação é importante para a escolha de material, mas este não é inerte: ele também chama a atenção do artista, pois se destaca em sua época, num determinado contexto social, conforme já foi discutido anteriormente. A epilepsia, por exemplo, era algo que tinha suas especificidades na Rússia da

²⁵⁶ *Ibidem*, p.194.

²⁵⁷ *Ibidem*, p.195.

época de Dostoiévski, como se tentará mostrar a seguir, que não permite ser reduzida a um sintoma de “uma espécie de histeria”. Boris Schnaiderman, em sua tese de livre docência sobre o conto *O senhor Prokhartchin*, analisa vários elementos da obra de Dostoiévski e indica caminhos interessantes para continuar a pensar o ensaio de Freud.²⁵⁸

O conto *O senhor Prokhartchin*²⁵⁹ consiste numa situação narrada em uma pensão e que nela convivem alguns pensionistas, entre eles o personagem principal, Prokhartchin, e a dona da pensão. Nesse conto, o personagem principal vive isolado em seu canto, atrás de biombos e acaba por entrar em atrito com os outros inquilinos, mas mantém o lugar de preferido em relação à senhoria. Em determinado momento Prokhartchin cai em delírio e ao final dá-se a morte do personagem, sendo reveladas as economias que ele mantinha junto ao seu colchão. Tal resumo é apenas uma caricatura pobre do conto, mas já é suficiente para que seja compreendida a análise que realiza Schnaiderman e que traz luz também a alguns aspectos do ensaio de Freud.

2.3.1. O narrador e a polifonia

Schnaiderman traz, por meio do lingüista russo Mikhail Bakhtin, um conceito que contribui para se pensar a análise de Freud sobre Dostoiévski, o de *romance polifônico*. Embora alguns de seus elementos já apareçam na literatura desde a antigüidade, foi Dostoiévski que o consolidou. As diversas opiniões e sentimentos e a diversidade de ambientes não surgem mais em torno de um eixo central estabelecido pelo autor, mas este entra em choque com a ideologia dos

²⁵⁸ Boris Schnaiderman, *Dostoiévski - prosa poesia*, 1982.

²⁵⁹ A tradução desse conto para o português pode ser obtida na tese de Schnaiderman que fora publicada em livro, o qual ainda contém a análise da obra e que será referida nesta pesquisa: *Dostoiévski - prosa poesia*.

personagens, já que expõe várias idéias sem dar predomínio à sua própria. O mundo dos personagens de Dostoiévski é concebido por Bakhtin como um *mundo dialógico*, em que o leitor não sabe onde está o predomínio da opinião do autor, em oposição ao *mundo monológico* do romance tradicional.

Schnaiderman ressalta o exemplo do romance *Crime e Castigo*, construído segundo este princípio, embora seu final seja monológico, pois o leitor é conduzido à visão de mundo do próprio autor. Outro exemplo importante é dado por meio de *Os irmãos Karamázov*, em que “uma determinada concepção sobre a doutrina cristã é apresentada pelo autor em confronto com o satanismo de Ivã Karamázov, que é muito mais convincente e sedutor.”²⁶⁰ Sabe-se das convicções cristãs do autor, mas, como lembra Schnaiderman, o capítulo sobre a violência com as crianças e sobre o grande inquisidor oferecem dificuldades a qualquer crente. Tais idéias não são defendidas nem rejeitadas pelo autor, mas são colocadas entre as demais, deixando sua defesa a cargo dos personagens. Isso não ocorre apenas nesses dois romances apontados, mas em toda sua obra. Schnaiderman encontra elementos da polifonia também em *O senhor Prokharitchin*, esclarecendo melhor outros elementos importantes que estão na origem da polifonia. Segundo Bakhtin:

As raízes da polifonia devem ser procuradas na sátira menipéia, o gênero misto por excelência, característico pela mistura de sério e de cômico e pela abolição das demais fronteiras que definiam os gêneros. Assim, na menipéia havia prosa e poesia, tom elevado e paródia, tristeza e riso, etc. Se o Satiricon de Petrônio e o Asno de Ouro de Apuleio aparecem como dois exemplos elevados de realização da sátira menipéia, outros escritos da antigüidade refletem o mesmo espírito, embora se tenham perdido as obras do suposto consolidador do gênero, o filósofo Menipo de Gádara. E esse espírito, que Bakhtin chama de "percepção carnavalesca do mundo", é essencial, segundo ele, para a compreensão de toda a literatura.²⁶¹

Assim, a mistura do sério-cômico é algo característico de Dostoiévski e pode ser claramente visto em *O senhor Prokharitchin*, pois o narrador nada diz

²⁶⁰ *Ibidem*, p.70.

sobre o personagem principal, deixando este ser caracterizado pelos outros personagens, o que no início aparenta haver concordância, mas que vai se perdendo no decorrer da narrativa.²⁶²

Em *O senhor Prokhardtchin*, o narrador parece aderir no decorrer do conto ao foco narrativo localizado nos inquilinos, devido a uma identificação opinativa com eles, e isso acontece como se fosse a vitória do bom senso. Mas nesse meio se misturam a tentativa de narrar o mistério da vida de Prokhardtchin com a mera bisbilhotice dos inquilinos:

E o tom irônico, a grandiloquência meio brincalhona, sempre mantêm certo distanciamento. O que há são vozes diferentes, ângulos diferentes pelos quais a história é narrada, palavras que são afirmadas, mas nas quais ressoa às vezes um sentido diferente de seu sentido direto.²⁶³

Acontecimentos graves na vida de personagens são trazidos para um palco cômico, o que leva o leitor ao espanto numa situação em que ele se encontra despreparado para acompanhar. Um exemplo é quando Prokhardtchin cai em alucinação e agarra com todas as forças os seus míseros pertences, mas tudo isso o leitor tem acesso pelo olhar dos inquilinos, que está recoberto pela fanfarronice.

O narrador sugere os estados íntimos da vida de Prokhardtchin, mas nunca expõe a psicologia do personagem, ou seja, não busca as causas interiores de sua condição. Além disso, o foco narrativo se concentra nos inquilinos e na dona da pensão, o que faz com que o leitor tenha contato com a idéia da opinião pública sobre o personagem, e não diretamente com ele. Por vezes o narrador deixa um hiato na narrativa (como o fato de um personagem ser expulso da pensão sem o leitor saber os motivos), pois ele não domina o foco narrativo. A técnica de Dostoiévski foi assim interpretada por Freud como um sadismo para com o leitor,

²⁶¹ *Ibidem*, p.71.

²⁶² *Ibidem*, p.72.

como se ele o maltratasse, quando isso na verdade é fruto de seu *métier* que desloca o narrador de sua função tradicional com o propósito muito bem definido de levar adiante a narração no romance.

Considerando que a polifonia está presente em toda a obra de Dostoiévski, talvez precise ser relativizada a afirmação de Freud de que o artista daria vazão a seus impulsos agressivos por meio de seus personagens criminosos, cometendo seus crimes no plano da fantasia, pois não é possível encontrar a opinião ou as razões do autor em um único personagem. Com isso, pode-se retornar à afirmação de Freud de que todos os irmãos são culpados pelo parricídio, “exceto a figura contrastada de Aliocha”, e perceber que não é algo importante na constituição da obra determinar de quem seja a culpa, mas sim notar como os vários personagens acrescentam elementos diversos para a composição da teia narrativa do romance.

Poder-se-ia até mesmo lembrar aqui, quando se aborda a polifonia, um procedimento típico do ensaio destacado por Adorno, já exposto anteriormente, o da constelação. Dostoiévski expõe o indivíduo por meio de várias vozes, um procedimento técnico que lhe garante uma complexa visão e descrição do indivíduo, em um nível em que a psicologia talvez nunca tenha alcançado. Schnaiderman lembra que a polifonia aparece até mesmo nos apontamentos do escritor, o que foi indicado pelo próprio Bakhtin:

Ao lado das anotações de cunho filosófico ou religioso, surge um Dostoiévski brincalhão e sarcástico, francamente grotesco até, por vezes quase rabelaisiano, falando ora por si, ora por esta ou aquela de suas personagens. E de repente vem uma nota de moralismo, assustador hoje em dia! Realmente quem tem razão é Bakhtin, com a sua teorização sobre a polifonia em Dostoiévski.²⁶⁴

²⁶³ *Ibidem*, p.75.

²⁶⁴ *Ibidem*, p.115.

2.3.2. O epilético na obra de Dostoiévski

Schnaiderman lembra que Michel Foucault expôs, em sua *História da Loucura*, como a razão foi separada da desrazão na Idade Clássica, sendo a primeira eleita como a que correspondia aos novos valores da época, do que era tido como normal e moral, enquanto enclausurava toda forma de vivência que se desprendia desse padrão “eficiente” de uma sociedade de produção de bens. Schnaiderman diz que a sociedade russa ficou fora das preocupações de Foucault, mas que em muitos casos a Rússia convergia com o que ocorria no ocidente em relação à razão e à desrazão, ocorrendo principalmente um tipo de convívio com a loucura semelhante ao que existiu na sociedade européia ocidental na Idade Média, com o louco representando a verdade ou até mesmo como um representante invisível de Deus.²⁶⁵ A diferença está no fato de que a Rússia não excluiu, como no ocidente, o diálogo entre razão e desrazão, fato que impregnou toda a literatura russa, apesar de toda a influência do racionalismo ocidental que o país recebia: “aliás, a desrazão, na tradição russa, aparece mais freqüentemente na forma de idiotia, embora seja comum também, nos dados que ela nos transmite, a ocorrência de manifestações de epilepsia, histeria, etc.”²⁶⁶

Na literatura de Gógol, que muito influenciara Dostoiévski, a loucura era um tema corrente: seus romances eram povoados por fantasmagorias e alucinações; assim também em Púchkin, sem falar na figura do “bobo”, muito comum. Schnaiderman conta que o livro de Erasmo de Rotterdam, *Elogio da Loucura* consagrou-se na Rússia com o título *Elogio da Estupidez*, numa tradução mais próxima da tradição cultural russa.²⁶⁷ A figura do mendigo insano também era muito comum na Rússia, aquele que vagava pelo mundo era

²⁶⁵ *Ibidem*, p.98.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibidem*, p.99.

considerado pelo povo como possuidor de qualidades de vidente. Tal figura, segundo Schnaiderman, evidencia um fenômeno complexo, pois não se tratava apenas de um simples mendigo, mas de alguém que contrariava totalmente as normas usuais, que renunciava o mundo da cultura e que desafiava os poderosos de forma muitas vezes violenta. Alguns chegaram até mesmo a ser canonizados, como São Basílio, cujo desprezo pelas normas sociais era tamanho que ele chegou a defecar em público.²⁶⁸ Schnaiderman conta que a mesma consideração recebiam as chamadas klikúchi, “mulheres que entravam em crise de exaltação religiosa, e que a medicina classificava e classifica geralmente como histéricas ou epilépticas.”²⁶⁹

Tudo isso leva a pensar o quanto Freud estava apartado dessa questão e totalmente imbuído da racionalidade ocidental quando trata a questão da epilepsia na obra de Dostoiévski:

Racional e irracional, razão e loucura, coexistem em sua obra, na totalidade fluida que ele consegue criar, e que está na raiz da polifonia estudada por Bakhtin. (...) O que se tem é realmente um diálogo, ou melhor, multiplicidade de vozes. Se o autor, explicitamente, em suas manifestações públicas, se voltou contra o racionalismo ocidental, em sua obra de ficção o que se encontra realmente é aquele diálogo a que se refere Foucault, e que fora rompido no Ocidente. O que há de loucura no racional Ivã, de *Os irmãos Karamázov!* Como traçar a fronteira? – parece perguntar a todo passo o escritor, em meio da polifonia por ele criada.²⁷⁰

Assim, o uso de personagens epilépticos em Dostoiévski não pode ser relacionado exclusivamente ao seu sentimento de culpa, como faz Freud, dizendo que constitui *um fato digno de nota* que o autor teria atribuído ao assassino, em *Os irmãos Karamázov*, sua própria doença, a epilepsia, “como se estivesse procurando confessar que o epiléptico, o neurótico nele próprio, era um parricida.”²⁷¹

²⁶⁸ *Ibidem.*

²⁶⁹ *Ibidem*, p.100.

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ Sigmund Freud (1928), *Dostoiévski e o parricídio*, p.194.

É importante também o fato de que a loucura em Dostoiévski aparece muitas vezes relacionada ao dinheiro. No conto analisado por Schnaiderman, *O senhor Prokhardtchin*, a alucinação do personagem principal toma conta da seqüência dos acontecimentos e o próprio ambiente da pensão, onde se dão os fatos, é contagiada pela loucura daquele: “a avareza de Prokhardtchin tem eco na ganância dos demais, e tudo é contaminado pela loucura ligada ao dinheiro.”²⁷² Assim, também em *Os irmãos Karamázov* o dinheiro é elemento importante nas disputas no interior da família Karamázov. Se Dostoiévski se distanciou da literatura russa engajada (ensaio fisiológico russo, espécie de ensaio de fundo social) não deixou de explicitar sua época, mostrando em alguns personagens a loucura que seria de todos. Tal feito não se deveu à sua epilepsia, pois concluir nesses moldes é supor, como lembra Adorno²⁷³, que numa sociedade sem problemas e constituída por indivíduos são a arte seria impossibilitada.

Dostoiévski escrevia numa época em que a separação entre a razão e a loucura na Rússia estava se acirrando, o que se evidencia na análise de Schnaiderman acerca de *O senhor Prokhardtchin*, pois nesse conto o personagem principal já era empurrado ao isolamento pelos inquilinos da pensão, sendo dificultado um discurso comum, mas ainda assim Dostoiévski coloca na voz da senhoria da pensão, uma senhora simples, uma atitude de aceitação em face da desrazão, segundo Schnaiderman, “mais genuinamente russa.”²⁷⁴

Na cuidadosa interpretação de Schnaiderman, ele aponta que por vezes os inquilinos da pensão designam o senhor Prokhardtchin como sendo “um homem sem imaginação”, quando na verdade se trata de um erro de perspectiva, uma inversão: “no mundo mesquinho e acanhado da pensão, não era a ele que melhor

²⁷² Boris Schnaiderman, *Dostoiévski - prosa poesia*, p.101.

²⁷³ Theodor W. Adorno, *Teoria estética*, p.19.

²⁷⁴ Boris Schnaiderman, *Dostoiévski - prosa poesia*, p.101.

cabia aquele qualificativo.”²⁷⁵ Dessa forma, evidencia-se como Dostoiévski soube expressar a relação entre a loucura e o meio que a suscita. Mais uma vez se percebe a importância do conceito dado por Bakhtin, a polifonia, pois os problemas surgem dispersos nas vozes de vários personagens, em entrechoques, sendo que as idéias do autor não são representadas por um único personagem, nem mesmo pelo narrador.

Alfredo Bosi também reflete acerca da escolha de material em Dostoiévski. Ele aponta que na literatura os componentes de sua forma nunca são “puros” – assim como na pintura as cores não são neutras – mas são marcadas pela história da linguagem.²⁷⁶ Se a forma fosse pura, passiva, à espera do toque do gênio, o ato criador seria mecânico. Ao contrário, os artistas se debatem com suas obras, buscando incansavelmente uma finalização que nunca vem (como em Leonardo), garimpando notas, palavras à procura da forma apropriada. Ao citar o exemplo de Dostoiévski, Bosi quer mostrar que a rede intrincada de vivências peculiar ao romance moderno pede, ao mesmo tempo, um teor uno e múltiplo em relação à sua construção. Em *Os irmãos Karamázov* há um núcleo central que se transmuta nos personagens dos irmãos, cada qual ligado aquele núcleo por particularidades distintas, no mesmo sentido de Bakhtin com o conceito de polifonia, no qual se dá a distribuição em muitas vozes na sua pauta ideológica. Porém, ressalta Bosi que apesar de haver tal complexidade da linguagem para dar forma à pulsão criadora de Dostoiévski, essa ainda é expressa segundo o contexto histórico da época:

Os dramas do libertino e do jogador e os ideais do asceta e do santo projetam-se na batalha ideológica da Rússia no século XIX, dividida entre a europeização e a eslavofilia. A luta não é historicamente exposta; mas é fermento que se dissemina pelo romance, levedando afetos, provocando gestos e atos, motivando diálogos e longos discursos teológicos e políticos. A luta, repartindo-se nas figuras dos irmãos, sobe ao nível do concreto, fora do

²⁷⁵ *Ibidem*, p.102.

²⁷⁶ Alfredo Bosi, *Reflexões sobre a arte*, 1991.

qual a arte de narrar não se produz.²⁷⁷

2.3.3. Técnica artística e denúncia da reificação

O tema da loucura e sua ligação com o dinheiro em Dostoiévski surge ao lado de outro tema também importante em sua obra, cujo centro é a denúncia da reificação e que escapou à análise freudiana. Ainda analisando o conto *O senhor Prokhartchin*, Schnaiderman aponta que:

Os inquilinos da pensão vivem num mundo alienado e não têm consciência do processo que ocorre com eles. O fato que dá veemência ao relato é a loucura de Prokhartchin, uma loucura de vítima, de alguém esmagado pelo processo, e não de um dos que tentam vencer na competição pelo dinheiro, como é o caso de Hermann em *A Dama de Espadas* de Púchkin.²⁷⁸

O início da loucura que toma conta de Prokhartchin coincide com o recebimento de seu ordenado, e em sua alucinação ouve com nitidez o tilintar das moedas no bolso dos que o acompanham na corrida do sonho. Há também o seu tão cuidado baú, que o personagem se agarra com tanto afinco, mas que ao final se revela ao leitor como uma grande surpresa, dando provas mais uma vez do *métier* do escritor: “ao mesmo tempo, a preocupação social de Dostoiévski alia-se a certa esperteza na construção do enredo, a um jogo de esconde-esconde com o leitor: fixa-se a atenção deste no baú, como se devesse estar nele o dinheiro, e depois frustra-se esta expectativa.”²⁷⁹ O dinheiro do personagem estaria guardado em seu surrado colchão, em pacotinhos separados de moedas de variados tipos.

Diz Schnaiderman que a loucura de Prokhartchin representa o grau máximo da dor de um processo de reificação. Enquanto para todos os inquilinos

²⁷⁷ *Ibidem*, p.59.

²⁷⁸ Boris Schnaiderman, *Dostoiévski – prosa poesia*, p.105.

da pensão a fixação no dinheiro e a venda da força de trabalho são coisas normais e cotidianas, a consciência de tudo isso em Prokhardtchin o leva à loucura, ao paroxismo da reificação.

Outro elemento constituinte do *métier* de Dostoiévski que o auxilia na denúncia da reificação é a influência da forma poética na sua linguagem, o que é detidamente analisado por Schnaiderman. Segundo este, a linguagem de Dostoiévski estaria situada entre a prosa e a poesia. Para tal afirmação Schnaiderman se apoia em vários estudos já iniciados sobre essa questão, principalmente os de Grossman, e indica também determinados fragmentos de Dostoiévski para sustentar sua argumentação. O autor deixa claro que muitos estudiosos de literatura são contra esse tipo de colocação.

Esse aspecto da técnica importa nesta pesquisa apenas para apontar que Dostoiévski elaborava conscientemente uma forma de expressão que fosse adequada para tratar seu objeto: as profundezas da alma humana. A prosa poesia (é assim que Schnaiderman designa a escrita de Dostoiévski) é o recurso técnico para captar a essência com mestria. Essa escrita se mostra até mesmo na composição dos nomes próprios. No caso de Prokhardtchin, Schnaiderman mostra que esse nome “tem evidente ligação com *khartchi*, isto é, ‘alimentos’, e com o derivado *prokhardtchítsia*, que significa despender todo o dinheiro com a comida.”²⁸⁰ Além disso, segundo o autor, o nome pode ainda ser ligado a outro significado: “cobrir de escarros o grau hierárquico”. Ambos significados são bastante pertinentes ao contexto do conto.

Natália Nunes, editora das Obras Completas de Dostoiévski em português, também aponta o mesmo recurso em relação ao “herege” de *Crime e Castigo*, Raskolnikov:

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibidem*, p.116.

Nome forjado de raskol, cisão. É evidente o propósito simbolista do autor. Criando este nome, quer mostrar, através da significação do étimo, o homem cindido, atormentado pela contradição, entre as exigências que ele faz à vida, à humanidade e a si mesmo, e a capacidade para realizá-las. Em *Crime e Castigo* este simbolismo não tem sentido religioso, embora os termos raskol e raskólnik fossem na época habitualmente aplicados à seita religiosa dos Velhos Crentes, e aos seus adeptos, cindidos da Igreja Ortodoxa e combatidos pelo Poder Central.²⁸¹

É interessante, aponta Schnaiderman, que tal procedimento não rotula desde o início o personagem. No caso de *Crime e Castigo*, somente no final e com alguma reflexão é possível entender a simbologia presente no nome. Mesmo em *O senhor Prokharitchin*, seu significado vai ganhando valor ao longo do conto.

Dessa forma, nota-se que Dostoiévski utiliza uma linguagem conscientemente desenvolvida para auxiliar na denúncia da reificação, aspecto que marca uma grandeza em sua obra e que é ofuscado pela redução da análise de Freud. No caso de *O senhor Prokharitchin*, Schnaiderman aponta até mesmo uma insistência na repetição de palavras, insistência obsessiva e alucinatória que contribui para o clima do conto.

Quanto à alusão de Freud a um sadismo de Dostoiévski para com o leitor, parece que faltava ao psicanalista o conhecimento de aspectos da literatura russa que dão à escrita de Dostoiévski um tom irônico, como mostra Schnaiderman:

Aqui um termo arcaico, ali uma construção que lembra o velho estilo russo. E isto se sente particularmente em “O senhor Prokharitchin”, sobretudo no discurso do narrador. Sua linguagem tem algo de coloquial, mas de uma camada da população em que expressões do dia se mesclam com outras evidentemente arcaicas. Isto contribui para o tom irônico, marcado muitas vezes pela grandiloquência de expressões pouco usadas, e faz com que, em muitas passagens, o narrador fique num plano diferente dos inquilinos da pensão. Ele vê as coisas de dentro, mas também de fora para dentro, com certo distanciamento. E ao mesmo tempo se permite caçoadas com o “estilo nobre”, embora o empregue de vez em quando. Aliás, suas contradições constituem verdadeiro jogo: ele parece brincar com o leitor, faz promessas e não cumpre (por exemplo, quando promete maiores esclarecimentos sobre o

²⁸¹ Natália Nunes, in *Dostoiévski – Obra Completa*, V.3, p.782.

comportamento de Prokharitchin e depois não os dá), etc.²⁸²

Pode-se buscar em outro importante teórico do romance – que aliás, muito influenciou a teoria crítica – elementos para melhor evidenciar a grandeza de Dostoiévski. Georg Lukács diz que Dostoiévski é o primeiro grande escritor da metrópole capitalista capaz de expor a dinâmica das mudanças sociais, morais e psicológicas que se evidenciavam no final do século XIX.²⁸³ Seus personagens nascem da miséria das grandes cidades, e é a partir disso que Dostoiévski examina sua estrutura psíquica e a deformação de seus ideais morais: “a humilhação e a ofensa saídas da miséria nas grandes cidades são as bases daquele individualismo mórbido, daquele desejo macabro de conquistar o poder no ambiente em que vive.”²⁸⁴ A partir dessa perspectiva que releva o contexto da produção artística de Dostoiévski, torna-se claro que não basta dizer, como Freud, que o romancista tinha um “caráter amável” ou que fornecia demonstrações de “extrema bondade” para, a partir disso, analisar sua obra.

Quanto à inclinação ao jogo, que Freud observa como uma tendência negativa ligada à compulsão à masturbação, Lukács diz que a vida de jogador é um “fato simbólico para Dostoiévski e para o seu mundo”, sendo uma preparação para uma vida que viria no futuro, juntamente com as mudanças que estavam começando a ocorrer, como o surgimento das grandes cidades: “os personagens não vivem no presente, mas numa espera ansiosa da grande mudança decisiva.”²⁸⁵

²⁸² Boris Schnaiderman, *Dostoiévski – prosa poesia*, p.138.

²⁸³ Georg Lukács, Dostoiévski, in *Ensaio sobre literatura*, 1965 [1943].

²⁸⁴ *Ibidem*, p.155.

²⁸⁵ *Ibidem*, p.153.

2.3.4. A influência de outros escritores

Freud deu pouca atenção aos aspectos racionais da obra de Dostoiévski que não são facilmente redutíveis aos determinantes inconscientes, como, por exemplo, o uso de argumentos e personagens marcados pela influência consciente de outros autores e que são importantes no surgimento de heróis criminosos em Dostoiévski, como é o caso de Raskolnikov. Leonid Grossman aponta a influência de Balzac em Dostoiévski. Sabe-se que a tradução para o russo de *Eugênie Grandet* foi o primeiro trabalho impresso do romancista russo²⁸⁶ e que deixou marcas em sua obra. Grossman mostra que o momento da descoberta das moedas no colchão de Prokhartchin é um eco direto da descrição do porta-moedas de *Eugênie Grandet*.²⁸⁷ Mas seria em *Le père Goriot* que estaria uma grande semelhança de situações com “O senhor Prokhartchin: ambos alvos da chacota dos inquilinos de uma pensão.”²⁸⁸ Também em *Goriot* o personagem é visto através da opinião dos demais, sendo ele próprio localizado fora das descrições do narrador. Schnaiderman ainda aponta outras ligações entre os dois escritores, como a denominação que o narrador de Balzac dá a Goriot, “pai eterno”, e *Eterno marido*, de Dostoiévski.

Lukács, em seu ensaio de 1943, também aponta a influência de Balzac em Dostoiévski: “Raskolnikov é Rastignac da segunda metade do século XIX.”²⁸⁹ Mas tanto Lukács, como Schnaiderman apontam para a originalidade de Dostoiévski que consiste exatamente na maneira como ele se liga ao escritor francês. Enquanto Balzac queria ser, como ele mesmo dizia, o historiador de sua época, usando um tempo histórico rigorosamente marcado, com alusões

²⁸⁶ Leonid Grossman, *Dostoiévski artista*, 1967, p.94; Boris Schnaiderman, *Dostoiévski – prosa poesia*, p.93.

²⁸⁷ Leonid Grossman *apud* Boris Schnaiderman, *Dostoiévski – prosa poesia*, p.93.

²⁸⁸ Boris Schnaiderman, *Dostoiévski – prosa poesia*, p.94.

²⁸⁹ Georg Lukács, *Dostoiévski*, in *Ensaio sobre literatura*, 1965, p.146.

cronológicas, Dostoiévski “idealiza a mudança dos tempos, dos homens, da psicologia, da moral humana e das concepções de mundo.”²⁹⁰ É talvez nesse sentido que Adorno mostra que a psicologia de Dostoiévski é da essência e não dos homens empíricos: Goriot, mesmo em seu delírio é distinto de Raskolnikov, pois no primeiro a linguagem e a lógica não chegam a ser abaladas como são radicalmente no segundo.²⁹¹

Lukács lembra a semelhança do tema de *Crime e Castigo* e o tema do mandarim em Balzac²⁹², mas aponta a diferença: em Balzac esses momentos são isolados, ilustrações da questão principal do romance, enquanto que em *Crime e Castigo* este é o problema essencial: “com grande e consciente espírito artístico, ele o coloca no centro.”²⁹³ Raskolnikov não sabe o que roubou. Trata-se de saber se Raskolnikov pode se tornar Napoleão, se ele pode ultrapassar os limites morais e suportar isso psicologicamente, e quais as forças, inibições, motivos e recursos psíquicos nas circunstâncias de seu ato criminoso. Essa influência levou Dostoiévski a abordar um tema importante: a experiência psicológica dos personagens.

Segundo Lukács, o conhecimento de si próprio por meio de uma experiência, o conteúdo e as conseqüências de uma ação, é algo importante para o mundo culto dos séculos XIX e XX. Mas em Dostoiévski isso se dá de forma singular, pois ele não tem em mira objetivos sociais ou ambições individuais. Dostoiévski expõe o esforço pelo autoconhecimento quando o indivíduo se dirige para outra pessoa, sentindo por meio delas o efeito sobre determinadas ações; ou, de uma outra maneira, expõe o isolamento e a solidão das pessoas, quando em sua introversão o pensamento alheio se torna algo incógnito, que serve para

²⁹⁰ *Ibidem*, p.147.

²⁹¹ Cf. Boris Schnaiderman, *Dostoiévski – prosa poesia*, p.95.

²⁹² *Se, apertando um botão, uma pessoa pudesse matar um desconhecido mandarim chinês, ganhando com isso um milhão, teria o direito de pressionar o botão?*, in Georg Lukács, Dostoiévski, in *Ensaio sobre literatura*, 1965, p.148.

subjugar ou ser subjugado. As experiências constituídas pelos conflitos psicológicos entre os personagens expõem o isolamento no qual o indivíduo está submetido, levando-o ao desequilíbrio emocional (Stavroguin, de *Os demônios*) ou a uma idéia fixa (Raskolnikov). Lukács soube analisar a conseqüência dessas experiências que aparecem em distintas formas e em vários personagens de Dostoiévski. Isso permite pensar que o crime de Raskolnikov – o assassinio de uma usurária que segundo se diz freqüentemente tinha semelhanças com o pai de Dostoiévski – não pode ser redutível a um complexo de Édipo. Assim também em *Os irmãos Karamázov*. A psicologia de Dostoiévski vai além em mostrar o conhecimento que o indivíduo obtém de si mesmo enquanto atua na sociedade. Para Lukács, Dostoiévski expressa uma tentativa desesperada de autoconhecimento, desesperada porque o homem solitário tenta inutilmente demolir uma muralha que o separa de outro homem: “é uma tentativa desesperada e sempre inútil. Durante a experiência, exprime-se, na mais pura das suas formas, a tragicidade – ou a tragicomicidade – do homem solitário.”²⁹⁴

²⁹³ Georg Lukács, Dostoiévski, in *Ensaio sobre literatura*, 1965, p.149.

²⁹⁴ *Ibidem*, p.153.

Assim, a partir desses elementos apresentados, é possível pensar na insuficiência da interpretação freudiana em relação a Dostoiévski. O ensaio que foi publicado como introdução a uma nova tradução alemã de *Os irmãos Karamázov*, de certo modo sugeria uma via interpretativa para o romance e que não parece ser a mais adequada, por ocultar elementos importantes da obra como os que foram apresentados aqui. As análises de Freud sobre obras de arte, quando não são considerados os vários elementos que as compõem, acabam por ocultá-las em grande parte. Teorias que servem ao esclarecimento sempre acabam por deixar um ponto cego, que deve ser incessantemente procurado. Não apenas a psicanálise, mas também teorias como o marxismo, o estruturalismo, a hermenêutica... podem deixar de lado elementos valiosos, caso o pensamento, que deveria ser sempre inquieto e desconfiado, abandone o movimento do seu objeto e a tensa relação entre o universal e o particular.

A reflexão dialética da teoria crítica ainda hoje se apresenta como valiosa forma de realizar uma exposição da complexa realidade em que sobrevive o humano, ou talvez melhor dizer, sua escandalosa e irônica simplicidade, embora a teoria crítica ensine a importância de se suspeitar de seus próprios achados.

É certo que após a plena constituição da psicanálise como ciência e após os inúmeros debates que se tem feito sobre os problemas da interpretação psicanalítica na arte, ela se mostra distinta da maneira como Freud a realizava, embora a moda biográfica ainda tenha peso forte nessa sociedade individualista. Mas a teoria crítica, conforme essa pesquisa tentou mostrar, não apenas busca a psicanálise para pensar os momentos projetivos numa obra – tanto do lado do autor, como do receptor – mas mostra que ela vai ainda além, expondo como, por meio do indivíduo, a sociedade se faz ouvir, mesmo à sua revelia e contragosto, mas permanecendo sempre atenta para os momentos em que a ciência promove o emudecimento da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. **Actualidad de la filosofía**. Barcelona: Editorial Planeta de Agostini, 1994 (1955).

_____ Anotações sobre Kafka. In **Prismas: Crítica Cultural e Sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

_____ A posição do narrador no romance contemporâneo. In **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____ Arnold Schoenberg (1874 - 1951). In **Prismas: Crítica Cultural e Sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

_____ **Essays on music**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.

_____ **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

_____ Idéias para a Sociologia da Música. In **Theodor W. Adorno**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999.

_____ **Minima Moralia - Reflexões a partir da vida danificada**. São Paulo: Ática, 1993.

_____ O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In **Textos Escolhidos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____ Pequeña herejía. In **Impromptus - série de artículos musicales impresos de nuevo**. Barcelona: Editorial Laia, 1985.

_____ Revendo o surrealismo. In **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____ **Sobre Walter Benjamin**. Madrid: Catedra, 1995.

_____ Teoria da semicultura. In **Educação & sociedade**, ano XVII, n. 56, dezembro 1996.

_____ **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70.

ALMEIDA, J. M. B. **Música e Verdade – A estética negativa de Theodor Adorno**. Tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP. São Paulo: 2000.

BATISTA, S. S. S. **Elementos para uma reflexão sobre arte e educação a partir da teoria crítica**. Tese de doutorado apresentada ao IPUSP. São Paulo: 2002.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

_____ Experiência e pobreza. In **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

_____ Franz Kafka – A propósito do décimo aniversário de sua morte. In **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

_____ Sobre alguns temas em Baudelaire. In **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BOSI, A. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1991

CARONE, M. Kafka e as armadilhas da certeza. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, v.36, nº 66/67, 2003.

CARPEAUX, O. M. **O livro de ouro da história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

COHN, G. (Org.) **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986.

DOSTOIÉVSKI, F. M. **Obra Completa**. Tradução de Natália Nunes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995.

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

_____ **Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno**. São Paulo: Loyola, 1993.

_____ Sublimação ou expressão? Um debate sobre arte e psicanálise a partir de T. W. Adorno. In **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 32 (2), 1998.

_____ **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (Orgs.) **Mimesis e expressão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FOUCAULT, M. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Estética, psicanálise implicada e crítica de arte**. São Paulo: Revista Brasileira de Psicanálise, v.38, n.2, 2004.

FREUD, S. (1914) À Guisa de Introdução ao Narcisismo. In **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Coordenação geral da tradução: Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2004.

- _____ (1920) Além do princípio de prazer. In **Obras Completas**. V. XVIII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- _____ (1907 [1906]) Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In **Obras Completas**. V. IX, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- _____ (1928) Dostoiévski e o parricídio. In **Obras Completas**. V. XXI, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- _____ (1914) Fausse Reconnaissance ('Déjà Raconté') no tratamento psicanalítico. In **Obras Completas**. V. XIII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- _____ (1905[1901]) Fragmento da análise de um caso de histeria. In **Obras Completas**. V. VII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- _____ (1910) Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In **Obras Completas**. V. XI, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- _____ (1908) Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna. In **Obras Completas**. V. X, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- _____ (1923) O Ego e o Id. In **Obras Completas**. V. XIX, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- _____ (1927) O futuro de uma ilusão. In **Obras Completas**. V. XXI, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- _____ (1913) O interesse científico da psicanálise. In **Obras Completas**. V. XIII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- _____ (1929) O mal-estar na civilização. In **Obras Completas**. V. XXI, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

- _____ (1914) O Moisés de Miquelângelo. In **Obras Completas**. V. XIII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- _____ (1921) Psicologia de Grupo e Análise do Ego. In **Obras Completas**. V. XVIII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- _____ (1915) Pulsões e Destinos da Pulsão. In **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Coordenação geral da tradução: Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2004.
- _____ (1913[1912-13]) Totem e Tabu. In **Obras Completas**. V. XIII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- _____ (1905) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In **Obras Completas**. V. VII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- _____ Sobre as relações entre ética e estética no pensamento de Adorno. In **Teoria Crítica, estética e educação**. (Organizadores: Pucci, B.; Ramos-de-Oliveira, N.; Zuin, A. A. S.). São Paulo: Ed. Unimep/Ed. Autores Associados, 2001.
- GAY, P. **Freud para historiadores**. Tradução de Osmyr Faria Gabbi Júnior. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.
- GREEN, A. **Revelações do inacabado: sobre o cartão de Londres de Leonardo da Vinci**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.
- GROSSMAN, L. **Dostoiévski Artista**. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1967.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JIMENEZ, M. **Para ler Adorno.** Tradução de Roberto Ventura. Título original: Theodor W. Adorno: art, idéologie et théorie de l'art. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

KAFKA, F. **Carta ao pai.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____ **O castelo.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____ **O processo.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

_____ **Narrativas do espólio.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____ **Um médico rural.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

KOFMAN, S. **A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

KON, N. M. **Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte.** São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da Psicanálise.** 4. ed. São Paulo: Martins Fontes.

LIMA, L. C. **Limites da voz: Kafka.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LUKÁCS, G. **Ensaio sobre literatura.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

MARCUSE, H. A obsolescência da psicanálise. In **Cultura e sociedade**. Volume II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MARCUSE, H. **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MARX, K. **O Capital: crítica da economia política**. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp.70-78.

NOVAES, A. (Org.) **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

RIVERA, T. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ROUANET, S. P. Do trauma à atrofia da experiência. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, v.36, n° 66/67, 2003.

_____ **Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

_____ **Teoria Crítica e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

SCHNAIDERMAN, B. **Dostoiévski – Prosa Poesia**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WEBER, M. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: EDUSP, 1995.