

LUZES E SOMBRAS NA RELAÇÃO ENTRE ARTE E PSICANÁLISENivaldo Alexandre de Freitas¹**Resumo:**

Este artigo visa expor algumas relações entre arte e psicanálise a partir da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt. A psicanálise é uma teoria que possui elementos para iluminar não apenas o momento do artista no processo de elaboração da arte, mas também para apontar como a arte se encontra enredada em dificuldades, como a ameaça de se transformar em mera mercadoria, como mais um meio da indústria cultural. Por outro lado, às vezes a psicanálise é usada seguindo as tendências das reduções biográficas que dão ao artista a total responsabilidade por sua obra, quando a sociedade também se faz presente em sua composição. A psicanálise como ciência ainda pode deixar para trás achados importantes que a arte traz a tona, pois esta é considerada menos fiel à descrição do indivíduo e de sua relação com a sociedade: quem quiser saber sobre o psiquismo não recorrerá a artistas que tem muito a falar sobre ele, mas à ciência que se consolida como a mais apropriada para tal, e que encerra a arte na sombra de seus conceitos.

Palavras-chave: Arte; Psicanálise; Dialética.

Psicanálise e Teoria Crítica

A psicanálise passou a ser um referencial teórico importante para se pensar as manifestações artísticas do século XX e atuais, mas seu emprego não deixa de carregar os mesmos problemas que qualquer outra teoria carrega quando é levada à esfera estética. Se uma teoria iluminar vários elementos de uma obra, pode também deixar uma enorme sombra ao fim dessa interpretação. É acerca dessa relação difícil entre arte e psicanálise que se pretende refletir aqui. Para tanto, parte-se do referencial da chamada Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, notadamente Theodor Adorno, filósofo que participou do debate artístico na época do expressionismo e que trouxe a psicanálise para o centro desse debate, criticando-a para melhor utilizá-la.

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 Dostoiévski². 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, expõe uma crítica social realizada pela própria sociedade e com a mediação criadora do indivíduo.³ É justamente o fato de que 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 que entendiam a arte como resultado das projeções inconscientes dos artistas.

¹ Universidade de São Paulo; Instituto de Psicologia, nfreitas@usp.br

² Sigmund Freud, (1928), Dostoiévski e o parricídio, Incluído em *Obras Completas*, V. XXI.

³ Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, 1970, p.19.

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 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 deixaria escapar o impulso crítico e a idéia de verdade da arte; não daria voz à própria objetividade contida na obra, não atentaria para sua autonomia como objeto que carrega o processo histórico em seu próprio material.

Por outro lado, a ambigüidade da psicanálise consiste no fato de servir também para o entendimento da situação da arte a partir do século XX. Ou seja, a crítica ao seu caráter ideológico não anula sua importância como uma teoria que descreve as bases pulsionais do indivíduo em sua relação com a arte. A psicanálise na esfera estética pode, por exemplo, ajudar à crítica da sua redução à mera mercadoria, numa descrição detalhada do âmbito que foi nomeado por Adorno, juntamente com Horkheimer, de indústria cultural.

Indústria cultural e sublimação

O conceito de indústria cultural 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. O indivíduo passa a ver o mundo através do filtro da indústria cultural: 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: “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.”⁴

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.

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

⁴ Verlaine Freitas, *Adorno e a arte contemporânea*, 2003, p.20.

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. Em tais procedimentos estão em jogo aspectos que atingem sutilmente a dinâmica 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. 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.

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.

O conceito que hoje melhor explica a relação do indivíduo com a arte não é mais a sublimação, mas sim o conceito de fetichismo.

Fetichismo

Assim como o indivíduo, a arte também está ameaçada com a perda de sua autonomia. 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 Adorno⁵, 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, já que somente os artistas que não ocultavam a contradição de querer escapar do mercado ao mesmo tempo que se está enredado nele é que atingiam algo além de um valor de troca. 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”⁶. 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

⁵ Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, A indústria cultura, in *Dialética do Esclarecimento*, 1985.

⁶ *Ibidem*, p.148.

como mercadoria ela passa a ser aquela coisa “muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas” que Marx descreveu⁷. 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 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.”⁸

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.

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. Aí entra o conceito psicanalítico de fetiche. 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”, como disse Adorno⁹, 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: como, por exemplo, 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. 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.

⁷ Karl Marx, *O capital: crítica da economia política*, Abril Cultural, 1983, Vol.1, T.1, p.70.

⁸ *Ibidem*, p.71.

⁹ Theodor W. Adorno, Anotações sobre Kafka, in *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*, 1998.

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, Adorno procurou pensar um novo conceito de *expressão*, o qual funciona como crítica ao conceito de sublimação.¹⁰

Dostoiévski

Finalmente, cabe 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 de ao menos um objeto artístico que ele analisou, embora é preciso destacar que tal redução não ocorreu toda vez que Freud falou sobre arte. 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, como seu estudo sobre Dostoiévski intitulado “Dostoiévski e o parricídio”.

Freud não tinha em seu horizonte teórico a preocupação de pensar quais os elementos da realidade que a arte denunciava. 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, 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.”¹¹ 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.”¹² Quem quisesse conhecer algo sobre o psiquismo deveria recorrer a Freud.

¹⁰ Ver sobre o conceito de expressão em Theodor W. Adorno, *Minima Moralia - Reflexões a partir da vida danificada*, 1993, p.186.

¹¹ Idem, A posição do narrador no romance contemporâneo, in *Notas de Literatura I*, p.56.

¹² *Ibidem*.

Todavia, é um erro pensar que Dostoiévski não tem mais nada a ensinar sobre psicologia ao tempo que o sucede. 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.”¹³

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. Daí o interesse de Adorno também em autores como Kafka e Beckett.

Pode-se tomar, como um exemplo de exagero da análise freudiana, a interpretação realizada por Freud da epilepsia de Dostoiévski como sendo uma forma de histeria e que estaria vinculada ao acontecimento marcante da vida do autor e que seria a motivação central de sua obra: o assassinato de seu pai. As crises epilépticas funcionariam como uma punição pelo desejo inconsciente que ele nutria de que o próprio pai morresse. Não seria por acaso, portanto, que o assassino do pai em *Os irmãos Karamazov* é um personagem epiléptico, o que seria uma maneira indireta do autor confessar suas intenções.

Todavia, conforme aponta Boris Schnaiderman¹⁴, o epiléptico, bem como o louco de uma forma geral, não era excluído da sociedade russa como o era no ocidente. Desde a literatura de Gogol, que muito influenciou Dostoiévski, a loucura era um tema corrente, o que mostra o desconhecimento de Freud do contexto da obra de Dostoiévski, e sua pressa em estabelecer uma expressão da neurose desse autor.

Já em relação à riqueza da obra do autor russo que foi ofuscada pela interpretação freudiana, 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.¹⁵ 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. Boris Schnaiderman aponta, ainda, algo da técnica refinada do autor russo, sua escrita situada entre a prosa e a poesia, a qual é colocada a serviço da denúncia da reificação.

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. Ao se pensar o escritor ao lado de Freud, evidencia-se os contrastes que essa relação pode acarretar. Alguns elementos da obra de Dostoiévski não receberam, depois do psicanalista, a devida importância como elementos esclarecedores do psiquismo. É aí que repousa a sombra da interpretação psicanalítica.

Referências bibliográficas

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

¹³ *Ibidem*, p.57.

¹⁴ Boris Schnaiderman, *Dostoiévski - prosa poesia*, 1982.

¹⁵ Georg Lukács, Dostoiévski, in *Ensaio sobre literatura*, 1965 [1943].

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

_____ **Prismas: Crítica Cultural e Sociedade.** São Paulo: Ática, 1998.

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

FREITAS, V. **Adorno e a arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

FREUD, S. (1928) Dostoiévski e o parricídio. In **Obras Completas.** V. XXI, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

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

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

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

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