

**PSICANÁLISE E MÍMESIS COM BASE NA TEORIA CRÍTICA**

Nivaldo Alexandre de Freitas

Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia (mestrado concluído)

**Resumo**

A comunicação visa abordar alguns elementos acerca do conceito de mimesis em Walter Benjamin e em alguns textos de Theodor Adorno, focando primeiramente a relação entre mimesis e linguagem. Nessa reflexão teórica, a psicanálise possui importância para ambos os autores, já que alguns conceitos freudianos se tornaram importantes para se pensar a arte em seu aspecto pulsional. Pretende-se, então, buscar relações entre mimesis e alguns conceitos da psicanálise, e finalmente, expor como Adorno opera o conceito de mimesis no interior do debate estético da primeira metade do século XX e perguntar pela importância desse conceito na obra literária de Franz Kafka.

**Palavras-chave:** Mimesis; Psicanálise; Arte.

A mimesis é um conceito presente na estética desde a antiguidade, sendo elemento importante na filosofia de Platão e Aristóteles, e que chegou até o século XX sendo retomado por pensadores como Paul Ricoeur, Jacques Derrida, e os representantes da Escola de Frankfurt, principalmente Walter Benjamin e Theodor Adorno. Mas foram estes últimos que pensaram a mimesis ao lado dos conceitos freudianos e são suas reflexões que darão as bases conceituais desta comunicação.

Pretende-se, então, abordar alguns elementos acerca da mimesis justamente em Adorno e Benjamin e procurar expor brevemente como e em que medida o pensamento de Freud é mobilizado por estes teóricos para os desdobramentos conceituais em torno da mimesis e, ainda, mostrar como a aproximação entre mimesis e psicanálise é frutífera para se pensar, por exemplo, uma esfera social como a arte, que por sua vez pode expor a realidade de maneira distinta do que faz o procedimento racional.

Vale ressaltar, antes de tudo, que o interesse desses autores em relação à arte se deve ao fato desta representar uma esfera social importante para a compreensão dos fenômenos da realidade sem ser dedutível diretamente dela, ou seja, não se trata de marxistas que compreendem a arte como produto da infra-estrutura social, mas sim de pensadores ansiosos pela compreensão de seu tempo e que se puseram no centro do debate estético para buscar na arte o que estava fora dos limites do pensamento conceitual. Para Adorno, a arte se constitui autônoma, no sentido weberiano de uma esfera fruto do processo de

racionalização social cujos critérios são válidos apenas em seu próprio interior (Weber, 1995, p.53), ou seja, a dialética da natureza e de seu domínio na esfera artística não é da mesma essência que a dialética exterior, mas se assemelha a ela, sem imitá-la. (Adorno, 1970, p.15)

Mas se a arte vai além dos limites da filosofia, cabe compreender como ela é capaz de expor o que escapa a esses limites. É aí que ganha importância o conceito que designa a mimesis no interior da obra de arte: o conceito estético *expressão*. Tal conceito tem relação com o sujeito, mas não apenas, pois também tange àquilo 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. Um exemplo que permite pensar isso tudo é a obra de Franz Kafka: sua escrita, tão diferente do cotidiano, o expressa em suas mais profundas inervações.

“A expressão é o olhar da obra de arte”, diz Adorno (1970, p.132); sua linguagem expressa algo antigo, ela não comunica nada ao indivíduo, mas o faz estremecer com a história antiga de sua subjetividade.

Em parceria com Horkheimer, Adorno (1985) enfatizou o aspecto que a arte e a magia possuíam em comum: ambas estabelecem um domínio próprio e arrebatado do contexto da vida profana, domínio em que imperam leis próprias. A história antiga sobrevive na expressão artística, história de uma época da qual a racionalidade não traz notícias: uma espécie de ‘garrafa lançada ao mar’. Na experiência estética nem mesmo a corporeidade se distancia do pensamento. A arte ainda possibilita a mimesis 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.

Mas essa visão de Adorno acerca da mimesis como anterior à própria linguagem comunicativa é tributária ou ao menos bastante influenciada por Benjamin, que desde 1920 refletia sobre a “essência lingüística do conhecimento” para buscar um conceito mais amplo de filosofia. (Gagnebin, 2001) Porém, essa temática ganha maior importância em seu ensaio de 1939, *Sobre a faculdade mimética*, cuja questão central é “o desenvolvimento da linguagem a partir de uma capacidade mimética original, pela qual o homem descobre na natureza analogias e correspondências” (Rouanet, 1990, p.115). O primitivo, segundo Benjamin, possuía o dom mimético de reconhecer algo produtivo na natureza e assemelhar-se a ele, contrapondo-se imitativamente segundo o modelo. É como se os homens no início lessem as próprias coisas, antes da palavra ser objeto de leitura. Essa capacidade mimética não desaparece na história, mas é conservada na linguagem, esta que na origem não servia à comunicação, mas à imitação da natureza, o que leva a pensar que há algo de

verdade nas teorias onomatopaicas. É interessante o apontamento de Benjamin em relação ao contexto significativo da palavra como sendo um substrato no qual emerge a mimesis, “com a velocidade do relâmpago”. (Rouanet, 1990, p.115)

A aproximação de Adorno às reflexões de Benjamin é patente. Adorno afirma, por exemplo, que quem lê literatura pornográfica em uma língua estrangeira percebe como estão intimamente ligados sexo e linguagem. Não é preciso de um *dictionnaire* para se ler Sade no original. Até mesmo as mais distantes expressões do que é indecente, cujo conhecimento não é propiciado por nenhuma escola, são compreendidas sonambulicamente, assim como na infância as mais deslocadas expressões e observações sobre o sexual se conjugam para resultar numa representação adequada. É como uma libertação das paixões aprisionadas pela invocação daquelas palavras. (Adorno, 1993)

Mas é necessário, ainda, destacar uma outra aproximação teórica realizada por Benjamin. Segundo Rouanet (1990), Benjamin ficou surpreso ao encontrar correlações entre sua teoria da linguagem e algumas reflexões de Freud sobre telepatia e psicanálise que foram publicadas no *Almanaque Psicanalítico*, de 1934. Tal publicação é raridade hoje, mas se pode encontrar as mesmas idéias, sem grandes alterações, no capítulo XXX das *Novas Conferências Introdutórias*. Freud, neste texto, supõe que “o processo telepático consiste no ato mental pelo qual uma pessoa instiga em outra o mesmo estado mental.” Vale a pena citar a passagem de Freud que instigou Benjamin:

Supõe-se que o processo telepático consiste num ato mental que se realiza numa pessoa e que faz surgir o mesmo ato mental em uma outra pessoa. Aquilo que se situa entre esses dois atos mentais facilmente pode ser um processo físico, no qual o processo mental é transformado, em um dos extremos, e que é reconvertido, mais uma vez, no mesmo processo mental no outro extremo. (...) A mim haveria de parecer que a psicanálise, ao inserir o inconsciente entre o que é físico e o que era previamente chamado ‘psíquico’, preparou o caminho para a hipótese de processos tais como a telepatia. (...) É um fato bastante conhecido que não sabemos como se realiza o propósito comum nas grandes comunidades de insetos: possivelmente se faz por meio de uma transmissão psíquica direta desse tipo. É-se levado à suspeita de que este é o método original, arcaico, de comunicação entre indivíduos e que, no decurso da evolução filogenética, foi substituído pelo método melhor de dar informações com o auxílio de sinais captados pelos órgãos dos sentidos. O método anterior, contudo, poderia ter persistido nos bastidores e ainda ser capaz de se pôr em ação sob determinadas condições – por exemplo, em multidões de pessoas apaixonadamente excitadas. (Freud, 1933, p.60)

Freud propõe que o que se passa entre dois atos mentais é, em algum momento, uma transformação do mental em processo físico e novamente em processo mental. Para ele, o conceito de inconsciente fornece uma luz para a compreensão da telepatia. O autor fala de uma “transferência física direta” que estabelece uma “vontade comum” o que pode ser visto nas grandes comunidades de inseto. Essa “transformação psíquica direta” teria sido o método antigo de comunicação, antes de ser substituído pelo método de “transmitir informações através de sinais captados pelos órgãos sensoriais”. Mas tal substituição não se deu de forma plena, já que se pode encontrar resíduos daquele método antigo no caso, por exemplo, das “massas apaixonadamente excitadas”. Sabe-se que Freud explorou longamente essa questão em seu trabalho sobre a psicologia das massas, de 1921.

Mas não foi apenas Benjamin que procurou aproximar o conceito de mimesis à psicanálise. No trabalho intitulado *Elementos do Anti-semitismo*, Horkheimer e Adorno (1985, p.168) dizem que a magia obteve uma “manipulação organizada da mimesis” e, depois, a práxis racional, o trabalho, a substituiu. A mimesis incontrolada foi proscrita: foi em meio a essa proscricção que o ego se forjou, e assim, a mimesis reflexora tornou-se uma reflexão controlada.

O homem burguês apenas percebe seus próprios traços miméticos nos outros, já que em si mesmo foram tornados tabus. Em seu mundo racionalizado são tidos apenas como resíduos, rudimentos vergonhosos. Mas os autores lembram uma velha assertiva freudiana: “O que repele por sua estranheza, é, na verdade, demasiado familiar”. Não é sem motivos que Freud é citado para pensar a mimesis tornada tabu; pode-se pensar, com Freud, que ela foi reprimida. A psicanálise é a única ciência psicológica que toma os elementos reprimidos, o material inconsciente, como objeto de estudo, o que aponta para muitas aproximações a serem realizadas entre a teoria da mimesis e a psicanálise.

A primeira e a mais óbvia é em relação ao conceito psicanalítico de *identificação*. Como já é possível concluir, o processo de identificação pode conduzir a dois caminhos, assim como a mimesis. A mimesis libertadora, presente na arte, por exemplo, permite ao indivíduo perder-se na obra para ganhar autonomia: o eu sai de si e vai ao encontro do objeto e se assemelha a ele; o toma como modelo para superá-lo; ao retornar, o ego terá sofrido uma verdadeira experiência e se modificado; o estranho se tornou familiar. Na conceituação freudiana, a identificação é a forma de aprendizado *par excellence* utilizada pela criança em face ao adulto: na imitação ela o toma como modelo para iniciar sua individuação, pois não há como se diferenciar antes de se tornar igual. Assim, a criança apresenta trejeitos semelhantes aos pais e apenas mais tarde ela poderá optar pelas diferenças.

Quanto ao lado regressivo da identificação, Freud o apontou em seu estudo sobre a psicologia das massas (1921) ao descrever o mecanismo responsável pela identificação das massas entre seus componentes e destes com o líder, mecanismo que propiciou a barbárie dos campos de concentração.

Uma outra aproximação conceitual que pode ser encontrada em Horkheimer e Adorno (1985, p.212) é referente à mimesis e à pulsão de morte. Ao exporem um *Fragmento de uma teoria do criminoso*, os autores dizem que existe, tanto no criminoso como no artista, uma tendência muito antiga e enraizada, a tendência de abandonar-se à natureza, aspecto que os une devido às características da pulsão de morte.

E, por fim, há mais uma aproximação, e aí se retorna à esfera estética, entre mimesis e psicanálise. Ela se dá por meio da crítica ao conceito psicanalítico que descreve o impulso à criação: a *sublimação*. Tal conceito é criticado por Adorno (1993) por não mais representar a dinâmica pulsional tanto do artista criador, como do receptor.

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, uma vez que as artes legítimas são aquelas que são socialmente indesejadas.

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 subjetivo negar a própria realidade, colidindo com ela. Tal moção não encontra objeto claramente definido, seu caráter é informe: *sua quota é muito mais uma ausência de inibição, excessiva e histérica, ultrapassando todas as angústias imaginárias; é um narcisismo impellido até os limites da paranóia.* (Adorno, 1993, p.186)

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. 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.*

Essa descrição conceitual de expressão como impulso violento e informe sugere novamente 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 parecem se nutrir.

Uma vez destacados alguns elementos teóricos acerca da expressão, cabe agora entender como é possível perceber esse conceito operando na análise de uma obra de arte. Isso se torna viável pela análise que Adorno impõe à obra de Franz Kafka. Pretende-se aqui ressaltar brevemente um único aspecto de Kafka que caracteriza sua expressão: seu princípio hermético. Esse elemento e uma análise mais detalhada da obra de Kafka realizada por Adorno foi objeto de estudo em dissertação de mestrado deste autor. (Freitas, 2006)

Em *Um médico rural* (Kafka, 1990, p.7), 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.

A dificuldade que um leitor possa ter para entrar no mundo kafkiano não pode ser motivo para depreciá-lo como insano. Seu hermetismo é justamente uma proteção, segundo Adorno (Adorno, 1998), 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 choque. Kafka expressa imagens de um mundo deteriorado, imagens de um homem que regride à animalidade e vive como um inseto. Essa expressão kafkiana sem dúvida provoca angústia no leitor que enfrenta a visão de tais imagens.

Se seu princípio hermético expressa a imagem do mundo deteriorado, isolando-o, algumas imagens são tão violentas que permitem romper este isolamento, pois parecem mostrar claramente o mundo. Adorno cita 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. Em *Metamorfose*, 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.” (Adorno, 1998, p.251) 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.” (Adorno, 1998, p.251)

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 em que devido à mesmice, à repetição do sempre idêntico, ele regride à animalidade.

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.” (Adorno, 1998, p.249) As cenas congeladas de Kafka expõem o “reino do *déjà vu*” em que figuras como sócias e bufões chegam a provocar pânico por exporem a fraqueza do indivíduo alienado. Mas tais quadros não são apenas rememorações do desumano, mas também imagens do que estava por vir: homens sem autonomia, fabricados em linhas de produção pela indústria cultural. Pode-se pensar nas imagens das brutalidades fascistas que Adorno conheceu, ou pode-se pensar na atualidade de Kafka a partir das últimas brutalidades dos crimes que chocam pela frieza com que são realizados e que infelizmente trazem mais sentido aos quadros kafkianos. Assim, não 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. 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.

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. 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 – impede aquilo que ocorre nos romances comerciais da indústria cultural, nos quais a vida do personagem em nada difere do cidadão médio, exceto por detalhes – e nisso Kafka se aproxima dos surrealistas. 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. Kafka exige, com uma expressão que anula a si própria, uma nova postura do leitor.

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 e estará preso até encontrar a correta interpretação. 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. Tal hermetismo possui, portanto, uma dupla função: é o meio pelo qual sua obra denuncia a reificação, expressando-a pela forma da arte, e também uma maneira de resistir a ela. Cada linha de sua obra carrega 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 vulgar de possuir a literatura de Kafka. Sua técnica criadora resulta 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. A desumanidade da obra de Kafka intenta exceder a desumanidade do mundo por puro amor ao homem.

Enfim, são muitas as aproximações que Benjamin e Adorno faziam entre a mimesis e os conceitos psicanalíticos, tanto na esfera artística como fora dela. Hoje, o estudo dessa relação ainda é importante devido à manipulação da mimesis perversa em vários âmbitos sociais, mas também pela sua face libertadora, quando expõe sem concessões as inervações da realidade, como se pode perceber na arte de Kafka.



**Referências bibliográficas**

- ADORNO, T. W. Anotações sobre Kafka. In **Prismas: Crítica Cultural e Sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Minima Moralia - Reflexões a partir da vida danificada**. São Paulo: Ática, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- FREITAS, N. A. **Algumas relações entre arte e psicanálise a partir da Teoria Crítica**. Dissertação de mestrado apresentada ao IPUSP. São Paulo: 2006.
- FREUD, S. (1933) Novas conferências introdutórias de psicanálise. In **Obras Completas**. V. XXII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- \_\_\_\_\_. (1929) O mal-estar na civilização. In **Obras Completas**. V. XXI, 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.
- GAGNEBIN, J.-M. *Mimesis* e crítica da representação em Walter Benjamin. In DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (Orgs.) **Mimesis e expressão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- KAFKA, F. O Novo Advogado. In **Um médico rural**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- MARCUSE, H. A obsolescência da psicanálise. In **Cultura e sociedade**. Volume II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- ROUANET, S. P. **Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- WEBER, M. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: EDUSP, 1995.