

Adorno em *O inconsciente político* de Fredric Jameson

Henrique Cunha Viana¹

O objetivo desta comunicação é comparar a ideia adorniana da arte como “historiografia inconsciente de sua época” com o conceito de “inconsciente político” de Fredric Jameson. Jameson pensa a narrativa literária como imagem do mundo, simbolização da vida, enquanto Adorno faz referência à arte na Teoria Estética como mônada, espelho do mundo. Para ambos a história é um momento constitutivo da arte, e não exterior, dispensável para a sua interpretação. A ênfase de Adorno na história inconsciente - e na conseqüente importância do sintoma e do latente na obra de arte singular - chama atenção pela sua originalidade dentro da tradição marxista, que Jameson transforma em ponto principal de seu *O inconsciente político*. Após a apresentação do problema, compara-se a ideia de latência na *Teoria estética* e de utopia em *O inconsciente político*, discutindo a ênfase conferida por Jameson ao polo negativo, à censura e à ideologia -, no que o “fechamento do discurso” e o “momento ideológico” são lidos como “sintomas” da narrativa. Por último, questiona-se o lugar da historiografia inconsciente no projeto teórico de Jameson: se fica restrito à tarefa do crítico e do filósofo ou se é constituinte da experiência estética, e portanto, ligado ao deslocamento e ao abalo.

Adorno

A ideia da arte como “historiografia inconsciente de sua época” está concentrada nas páginas 277 a 294 da Teoria Estética (ADORNO, 2008). Faz-se necessária uma apresentação das linhas mestras do texto e a indicação das questões que serão discutidas na comparação com a teoria de Fredric Jameson. Primeiramente, vale notar que a seção selecionada da *Teoria Estética* de Adorno é precedida de outra que tem como título “A obra de arte como mônada e análise imanente”. Um interessante momento da obra, que torna mais claro o movimento seguinte do texto, que apresenta a proposta da obra de arte como historiografia inconsciente de sua época.

Segundo Adorno (2008, p. 273), as obras de arte são mônadas: centro de forças e coisa ao mesmo tempo. A mônada no racionalismo moderno, principalmente em Leibniz (2004), é como uma substância simples, como átomos da natureza. A alma, por exemplo, é um tipo de

¹ Mestrando em Estética e Filosofia da Arte. IFAC/UFOP. (CAPES)

mônada, que possui percepções distintas e é dotada de memória. A mônada é como que uma unidade básica, completa, sem janelas, de certa forma autônoma e guiada pelas suas próprias percepções (LEIBNIZ, 2004).

Ao mesmo tempo, a mônada contém todo o mundo exterior, é também um reflexo de todo ele. E esta ideia está presente também no texto de Benjamin, em seu prólogo epistemológico-crítico da *Origem do drama trágico alemão*. A ideia filosófica para Benjamin é como uma mônada uma vez que entre as ideias “em cada uma delas estão indistintamente todas as demais” e “cada ideia contém a imagem do mundo”. (BENJAMIN, 2011, pp. 36-37). Esta ideia parece central para compreender o que é desenvolvido nas próximas páginas desta sub-seção da *Teoria Estética* que apresenta uma teoria da obra de arte. Minha ideia é de que é possível pensar tanto autonomia quanto historicidade da obra de arte a partir desta analogia *adorniana* entre obra de arte e mônada, assim como no comentário supracitado de Benjamin sobre a ideia.

Ao mesmo tempo em que é “sem janelas”, fechada ao exterior - autônoma, poderíamos dizer -, a obra de arte representa todo este exterior, é uma imagem do mundo. É uma mônada, mas que ultrapassa seu conteúdo monádico, dado que são o “momento de um contexto englobante do espírito de uma época, imbricado na história e na sociedade”. (ADORNO, 2008, p. 273). Este espírito - o momento objetivo, da realidade - é fonte e material da obra de arte, no que o seu exterior tem papel ativo em sua configuração. Ainda que o caráter monádico seja problemático, envolto numa tensão, a análise das obras de arte só pode ser imanente. O que não significa, para Adorno, uma absolutização desta imanência. Deve-se reconhecer a forma problemática do monádico na arte e da crítica imanente, admitindo que o “exterior” está contido nela. Como exterior podemos entender o mundo, a realidade e também o próprio artista.

Mas esta relação arte-exterior não é direta, não há transposição do mundo à obra, uma vez que ela retém sua autonomia. Aponta Adorno que “[a]quilo por cujo intermédio elas se transformam em geral numa coerência imanente é-lhes nessa medida transcendente, e vem-lhes do exterior. Mas essas categorias transformam-se a tal ponto que apenas subsiste a sombra da vinculatoriedade” (ADORNO, 2008, p. 273). Esta constituição problemática, ao mesmo tempo autônoma e advinda de um processo com intervenção do exterior, faz com que a obra seja essa imagem do mundo monádica e ao mesmo tempo autônoma, na medida em que subsiste apenas a sombra deste exterior.

Assim, dada a obra monádica e autônoma, Adorno tira daí a consequência de que a crítica à obra de arte deve ser imanente, pensada nos próprios termos da obra. Mas ressalta o

autor que a imanência da crítica não se confunde com imanentismo. Não se deve absolutizar o momento da arte “fechada ao exterior” sendo necessário lembrar que ao mesmo tempo em que “sem janelas”, a obra de arte também contém todo o mundo em si.

É este trecho da *Teoria estética* que me parece dar a base para a seção posterior, em que Adorno diz que “o momento histórico é constitutivo nas obras de arte”, sendo as obras, neste sentido “historiografia inconsciente de si mesma de sua época” (ADORNO, 2008, p. 277). Este elemento constitutivo não esgota a multiplicidade da obra de arte, não se absolutiza como essência, como pudemos ver a propósito das mônadas. Elas são imagens do mundo, mas ao mesmo tempo “tem as suas próprias percepções” e se dão a sua própria lei.

O conteúdo histórico está nas obras mesmas, de acordo com Adorno. Requisitar o histórico como componente da crítica não envolve fazer análises sobre obras de arte tentando explicar o seu conteúdo em termos de uma história exterior. Claro que esta história exterior, enquanto história geral é um componente da análise da obra, mas não é este o seu elemento mais importante. A própria obra é histórica, e não um produto que faz referência ao seu contexto.

A obra de arte carrega como elemento constitutivo, como seu material, aquilo que “é demasiado compreensível, demasiado familiar” (ADORNO, 2008, p. 278), mas que ainda assim causa estranhamento. Aponta Adorno (idem) que “[a] estranheza ao mundo é um momento da arte; quem não percebe a arte como estranha ao mundo de nenhum modo a perceber”. É importante determo-nos neste ponto e pensar o que há de inconsciente nesta historiografia. Não é que a arte traz a imagem do real enquanto um discurso sobre ele, como uma referência direta. A imagem do mundo na obra de arte é configurada a partir daquilo que está latente no real, entendendo o real como o existente e como o possível. É nesta medida que a obra produz estranhamento, ao apresentar aquilo que está compreendido neste real, mas que é deslocado. A estranheza do mundo é, assim, um momento da arte, justamente porque a arte está emaranhada neste real.

O que a análise da obra de arte como “historiografia inconsciente” pode liberar, indicar ou mostrar é o que estava ainda aberto enquanto possível no tempo da obra, mas ainda não realizado: seu conteúdo latente. E o que o trabalho sobre esta historiografia permite é a percepção da tensão entre o existente e o que se coloca como possibilidade não-realizada, sendo a obra como que índice desta tensão na história, que a comparação com o presente ou com o futuro da própria obra permite ver este conteúdo latente como o que foi reprimido.

Esta historicidade da obra, não se confunde com o historicismo. Para Adorno há uma relação estrita entre conteúdo de verdade, objetivação da história e consciência verídica. Para

Adorno “a consciência verídica é antes a consciência mais progressista das contradições no horizonte da sua possível reconciliação”. O autor afirma em seguida: “[e]nquanto materialização da consciência mais progressista, que encerra a crítica produtiva da situação estética e extra-estética dada, o conteúdo de verdade das obras de arte é historiografia inconsciente, ligada ao que até hoje se manteve constante no estado latente” (ADORNO, 2008, p. 290).

A obra de arte atualiza o pensamento sobre a sua época e sobre o nosso próprio presente, na medida em que possibilita a consciência verídica, a consciência das contradições. A obra de arte, assim, por ser profundamente histórica, dá o índice das contradições de seu tempo, e dá voz ao que foi reprimido, ao não-idêntico. O seu conteúdo de verdade se encontra justamente na apresentação deste índice da não-identidade, em sua estrutura mesma, enquanto configuração das contradições, na medida em que incorpora o existente e o possível e permite identificar o que foi reprimido.

Jameson

O Inconsciente político de Fredric Jameson (1992) tem uma estrutura de argumento parecida com esta parte da *Teoria Estética* de Adorno pelos motivos que mobiliza - contradições da realidade, latência, possibilidades e repressão - mas com um “mecanismo” de identificação destes momentos diferente. O autor propõe em um artigo anterior ao livro mencionado, intitulado *Metacommentary* (1971), que há um trabalho de censura política e histórica nas obras de arte. A ideia de censura se estrutura em torno da visão do momento histórico como campo de possibilidades, que envolve tanto o existente quanto os possíveis de uma época. Dentro do campo do possível, alguns movimentos são apenas esboçados e em seguida podem ser barrados, excluídos da obra de arte. Existe, para Jameson, um tipo de “solução das contradições” na obra que tende ao silenciamento progressivo de alguns caminhos presentes neste campo dos possíveis.

Há aqui, como podemos perceber, a ideia de latência e do real como existente e como possível, mas com uma ênfase maior no mecanismo da repressão, da censura. Para Jameson existe um “motor” na obra de arte, que pode ser entendido como a tensão entre a ideologia e a utopia. Exatamente pela existência desta censura, a interpretação da obra de arte é necessária e requisita uma hermenêutica, que Jameson tenta construir em *O inconsciente político*. A obra de arte, nesta visão, é um tipo de solução formal de contradições reais.

Se em Adorno a obra contém em si a imagem do mundo, possibilitando a consciência verídica a partir do índice das contradições históricas presentes na obra, Jameson não segue esta mesma linha. Para Jameson a obra de arte é uma solução formal, uma “tentativa” de dar conta do real. A inspiração de Jameson é o trabalho de Lévi-Strauss, em que o mito é uma tentativa de solucionar uma antinomia de ideias, apesar da mudança de perspectiva em relação ao último, conferindo à arte o lugar de solução não de uma antinomia, mas uma contradição do real (JAMESON, 1979). As soluções do imaginário à estas contradições reais são variadas, existindo vários caminhos possíveis. Este campo dos possíveis possui limitações, uma vez ele se estrutura de acordo com a época e suas questões: sobretudo o vocabulário disponível para dar forma ao discurso, delimitado pela *langue* de um tempo.

A ideia de inconsciente é aqui uma hipótese global sobre o fazer artístico. A produção envolve, na teoria de *O inconsciente político*, o imediatamente histórico - os eventos da ordem do dia -, o campo ideológico - e as suas diversas identificações entre indivíduo e grupo - e a sua época - que Jameson organiza em torno da categoria de *modo de produção*, uma ideia de sistema sincrônico em um dado período de tempo, que tem uma *langue* e uma *problemática* geral mais ou menos definida. É numa escala crescente de níveis de historicidade, a partir dos quais o discurso pode ser localizado e relacionado. Mas vale lembrar que a relação da obra de arte com estes níveis de historicidade é problemática e indireta. Assim, não é necessário para Jameson pensar uma intenção do artista em relação às suas escolhas temáticas e formais para “resolver” uma contradição de seu tempo propriamente dito, ou de sua formação ideológica, ou até mesmo dentro de sua época ou *modo de produção*.

O que Jameson observa é que, dadas as contradições com as quais o sujeito se depara - que só podem ser pensadas com referência à história geral, é verdade - existe um mecanismo de censura - no caso do *Inconsciente político*, mais especificamente na narrativa, no romance. Se inicialmente há uma possibilidade de resolução do conflito social balizado pela liberdade, pela ideia de uma sociedade sem classes ou de uma real *crítica* ao existente, a solução da obra é frequentemente uma escolha - ideológica e inconsciente - de fechamento do discurso, de manutenção da ordem, de suspensão do conflito e apego ao existente. Assim, existe um mecanismo de repressão na narrativa e a crítica permite reconstruir a obra e identificar o que nela - e por conseguinte, na sua época - estava em estado latente.

Neste sentido, o que é vislumbrado como o possível na obra de arte - que Jameson chama de utópico - mostra-se frequentemente tolhido, restrito e reprimido por meio da censura ideológica. Assim, a obra de arte permite, através da crítica, vislumbrar o latente, ao mesmo tempo em que deixa mostrar, a partir de uma análise mais detalhada e aprofundada,

aquilo que ela tem de censura, de ideologia. O fechamento da narrativa é assim um sintoma da *neurose*, revelando assim o mecanismo de *censura*.

Jameson com Adorno

Na obra de Jameson há uma tensão entre uma hermenêutica negativa - de crítica da ideologia, que denuncia o fechamento e a censura do campo dos possíveis - e uma hermenêutica positiva - que identifica aí os elementos utópicos da obra, o que para Adorno seria “o que até hoje se manteve constantemente no estado latente” (ADORNO, 2008, p. 290). Também em Adorno há uma crítica ao regressivo, ao ideológico na obra de arte. Mas o ponto da historiografia inconsciente de Adorno é menos o do rastreamento do ideológico e mais um tornar consciente do latente, enquanto possibilidade através da arte.

Claramente, a partir do argumento de Adorno, o desvelamento daquilo que é latente, ou do que é demasiado familiar e por isso causa estranheza, é ao mesmo tempo a denúncia do sofrimento, da ideologia. A formulação da arte como historiografia inconsciente é como que a síntese dos dois polos explorados por Jameson. Adorno (2008, p. 291) fala da parcela de “espírito do tempo” e de “fazer cego” da arte, que “permanece incessantemente suspeita de reacionarismo”. Mas “as obras são mais do que a sua pretensa intenção” (ADORNO, 2008, p. 291; é justamente através da relação do artista com o vivido que se estabelece esta tensão entre o que a arte deixa mostrar de latente e aquilo que ela elabora em termos de manutenção do *status quo*.

É interessante que, no caso de Adorno, diferentemente do de Jameson, é a própria apropriação do material progressista - material que para Adorno vai desde o tema à técnica - que revela o que está latente, por mais que a obra tenha o seu elemento de moda, de teologia, ou de reacionário (ADORNO, 2008, p. 291). Esta tensão entre o ideológico e o não-idêntico, o que está apenas latente, se inscreve nas coisas e ao mesmo tempo está presente na elaboração artística do material.

E de novo, à moda da discussão sobre a mônada, a própria relação com o material sedimenta o momento latente na história: “a consciência mais progressista assegura-se do estado do material em que a história se sedimenta até o instante em que a obra responde; mesmo aí, porém, ela é também crítica modificadora do procedimento técnico; penetra no desconhecido e vai além do *status quo*” (ADORNO, 2008, p. 292).

Há um elemento de espontaneidade do impulso subjetivo, este movimento permite que a obra ultrapasse a simples reprodução do existente, permite que ela se aproprie do material e

seja específica em relação a ele. Por este motivo, mesmo que inserida no seu contexto, existe um elemento da obra que se desprende dele. O que há de espontaneidade estética, e que possibilita que se vá além do sempre-o-mesmo, é dado pela relação com o real extra-estético: resistência determinada contra este real, por meio de uma adaptação tensa com este real.

Este momento em que Adorno faz a ponte entre a relação do artista com o real e a sua relação com o material não deve ser entendido como psicologismo, nem biografismo. A autonomia da obra continua em jogo, a obra é ainda, de certa forma, “mônada”. Mas ao mesmo tempo fica claro aqui que esta autonomia é processual e há uma grande importância da relação do sujeito produtor da obra com o real que dá o seu tom. A arte é historiografia inconsciente em grande medida devido ao caráter espontâneo e inconsciente do próprio fazer artístico. E a tarefa da crítica, que deve se fazer reflexão filosófica, é justamente identificar o momento de verdade e o momento de inverdade da obra (ADORNO, 2008, p. 294). A tarefa da crítica é atualizar o conteúdo, perceber o movimento positivo e negativo da obra; sem isso, a estética, a história da arte e a crítica tornam-se antiquarismo, diletantismo e pedantismo.

Completa-se aqui o movimento hermenêutico de Adorno. De um lado temos a urgência de pensar a arte como conteúdo de verdade que se modifica, que se torna objetivamente diferente. Assim, enquanto devir, uma obra não significa a rede de determinações de sua época. Seu próprio conteúdo é atualizado, sua fruição é sempre presente. Mas ao mesmo tempo a obra é também história, historiografia inconsciente, e o passado se abre para que possamos despertar para o que ainda-não-foi.

A teoria de Jameson, apesar das semelhanças com a de Adorno, guarda suas especificidades em relação ao exposto na *Teoria estética*. Adorno explicita uma espécie de *mecanismo* do fazer artístico que permite que a mônada seja sem janelas e ao mesmo tempo imagem do mundo: isso pela via da espontaneidade subjetiva do artista. É pela via da percepção, do vivido e experienciado pelo sujeito, que tanto o que está latente quanto o existente tem lugar na obra de arte, no processo de elaboração do material. Em *O inconsciente político* a mediação sujeito-ideologia é um tanto mais vaga. Ainda que Jameson seja inspirado pela teoria de Sartre (1972) das múltiplas determinações do sujeito e do *projeto* como objetivação alienada, o texto de Adorno aprofunda mais a questão ao ressaltar o modo com que, no momento da elaboração e no contato com o material, tanto ideologia quanto utopia tem um papel constitutivo.

Também em relação à censura nos parece haver diferenças sensíveis nos dois textos. Jameson, por um lado, parece atribuir ao humano um “impulso” em direção à liberdade, que soa como um apelo à natureza humana em alguns pontos de seu texto. Já Adorno é mais

cuidadoso em restringir o problema à questão do existente e do latente, da identidade e do não-idêntico. Ainda que haja uma ideia de liberdade, de sociedade sem classes, ela não se apresenta aqui como *pulsão*, mas como possibilidade. O que nos faz pensar que a ideia do inconsciente, apesar de central no livro de Jameson, não é tão bem desenvolvida como a de Adorno. Talvez porque Jameson trata a obra de arte muito diretamente como *solução formal* para as contradições reais, enquanto Adorno ao longo da *Teoria estética* trata de uma maior variedade de “impulsos” no fazer artístico. A noção de inconsciente de Jameson pode se enfraquecer, dada a dificuldade do autor na mediação ideologia-sujeito.

Poder-se-ia objetar que esta aproximação não é tão importante quanto tem se tentado mostrar aqui. Talvez as formulações de Ernst Bloch e de Sartre, por exemplo, fossem mais parecidas com a ideia de utópico de Fredric Jameson, por ressaltar uma dimensão de projeto, de *solução formal* para contradições reais, assim como a ideia de censura. Mas o que faz pensar aqui sobre a apropriação de Jameson da ideia de Adorno são os contornos inconscientes da operação e a ideia da latência. Se no caso de Bloch temos uma imagem mais ou menos delimitada do que ainda-não-foi, e em Sartre temos um projeto que se aliena, no caso de Adorno temos o que não teve lugar, o apagado, o não-idêntico, sem uma imagem, de certa forma inapreensível a não ser como potência, cujo resgate é importante para pensar tanto obra quanto a época. O latente em Adorno é, em resumo, menos *positivo* que o de Bloch e Sartre.

Mas nos parece que há uma leitura de Adorno por parte de Jameson muito presente na estrutura de seu argumento. Por tentar empreender uma síntese da tradição do marxismo ocidental - e daí sua afinidade também com as proposições de Bloch e Sartre, por exemplo - Jameson faz um trabalho de recorte e apropriação, um trabalho sobre o conceito. Assim, fazer a análise desta tentativa de síntese da tradição junto da comparação dos autores que são como fonte para Jameson dá maiores elementos para compreender o seu projeto e a sua relação problemática com o marxismo.

Uma das questões que surgem a partir da comparação acima é justamente a do papel da práxis. Se para Adorno o retorno do recalcado envolve uma reatualização do passado e libertação de sua força através da obra de arte, inclusive na *experiência estética*, Jameson parece mais preocupado com o discurso sobre a arte. Adorno, em sua *Teoria estética* aborda tanto o papel da crítica no desvelamento das contradições da obra, quanto a tensão da própria experiência estética. Existe uma preocupação de Adorno com o abalo, o choque da experiência artística, o abismo que a obra abre sob os pés de quem tem a experiência.

O problema da historiografia inconsciente é tanto um problema da crítica, quanto algo que pode ser propriamente experienciado. A leitura de Jameson parece, nestes termos, mais ligada à uma disputa em torno do campo discursivo, em torno do conflito de interpretações das teorias, em que ele pretende defender o marxismo. As contradições na obra parecem, seguindo o argumento de Jameson, mais objeto da crítica do que algo perceptível para o sujeito da experiência estética.

Assim, apesar da defesa da práxis como baliza para toda teoria marxista (JAMESON, 1985), a práxis na teoria de Fredric Jameson parece estar reservada à *prática teórica*, numa defesa do método marxista para a interpretação. O autor não parece se deter ao que é próprio à arte e, conseqüentemente, a relação entre estética e práxis e emancipatória em *O inconsciente político* se enfraquece, ao contrário do caso de Adorno. O que, ao menos quanto ao seu par dialético utopia-ideologia, não avança na questão da relação (ainda que indireta) da própria arte com a práxis, restringindo este papel à crítica e a uma disputa no conflito de interpretações. Podemos pensar, a partir destas reflexões, que na obra de Jameson o potencial político da arte é, de alguma forma, esvaziado.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

JAMESON, Fredric. Metacommentary. **Publications of the Modern Language Association of America**, p. 9-18, 1971.

_____. **The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism**. Princeton: Princeton University Press, 1972.

_____. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Tradução de Valter Lelis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

LEIBNIZ. **Discurso de metafísica e outros textos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004

SARTRE, Jean-Paul. **Questão de método**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.