REMATE DE MALES
Campinas-SP, (30.1): pp. 99-121, Jan./Jun. 2010

SANGUE FRESCO: TRADUÇÃO, METÁFORA E A DIMENSÃO ESTÉTICA DA EXPERIÊNCIA ANALÍTICA

Shierry Weber Nicholsen
snicholsen@earthlink.net

"O amor nos impulsiona a palavras estrangeiras"
Theodor W. Adorno

A tradução é tudo, menos uma prática estéril ou mecânica. Ao contrário, ela é confrontada com o desafio de transpor o original de uma forma, ou meio, como a linguagem, a outra que lhe é semelhante, porém não a mesma. A tradução é uma iniciativa vitalizadora. Ela tanto depende como liberta, ou revela, a vitalidade não só do próprio original, mas também a do contato do tradutor e da tradução com o original. A vitalidade é uma noção ampla, que engloba o instinto de vida ou força vital, e portanto eros, bem como os processos associados com a geração e o potencial gerador, do nascimento ao desenvolvimento, maturação, ou evolução. Neste ensaio, me deterei sobre a atividade vitalizadora em curso naquilo que chamarei de experiência analítica, que entendo como a experiência de ouvir e interpretar, do lado do analista e também do paciente. A vitalidade na linguagem é uma parte essencial desta experiência. Meu argumento será o de que essa vitalidade no processo de ouvir e interpretar constitui a dimensão estética da análise, e a reflexão sobre a tradução em sentido amplo ilumina a sua natureza.

I

Hans Loewald é um ótimo exemplo de um pensador psicanalítico que refletiu sobre as atividades relacionadas à tradução no contexto da análise, particularmente a interpretação, enfatizando o modo como elas geram vitalidade. Este é o ponto crucial de seu artigo clássico "On the Therapeutic Action of Psychoanalysis" (1960), no qual trata do modo como a diferença no grau de organização psíquica no analista e no paciente é mediado pela interpretação, libertando o inconsciente do recalque e dando-lhe acesso ao pré-consciente, por sua vez dando ao pré-consciente acesso a suas energias e tornando possível, assim, um nível mais elevado de estruturação ou organização no psiquismo, isto é, maior alcance à maturação e ao desenvolvimento. Nas palavras de Loewald, através deste "trânsito mais livre" entre inconsciente e pré-consciente, "o pré-consciente recupera sua originalidade e intensidade, extraviada para o inconsciente por meio do recalcamento, e o inconsciente recupera o acesso e a capacidade para o desenvolvimento rumo a uma organização mais complexa" (1960, p.25). "Trânsito mais livre", "originalidade", "desenvolvimento": tais palavras indicam uma concepção subjacente desse processo como sendo vitalizador.

Como o meio de interpretação analítica, a linguagem tem um lugar central na concepção de Loewald sobre a atividade de análise. Seu potencial próprio para a vitalidade é crucial para exercer o papel na mediação do contato vitalizador entre o inconsciente e o pré-consciente. Loewald trata as palavras como "entidades vivas e vitalizadoras" com um potencial para o desenvolvimento (1978, p. 193), e a linguagem, usada como meio de interpretação, como "um ato criativo similar àquele que ocorre na poesia" (1960, p. 26). Implicitamente, o trabalho vitalizador das palavras é o trabalho de tradução. De maneira simples, podemos ver isso na preocupação de Loewald com os termos alemães originais de Freud, como em sua discussão do uso que Freud faz do termo *Untergang* em "O sepultamento do complexo de Édipo" (1992 [1924], p.181). De modo mais fundamental, a obra de Loewald como um todo pode ser pensada como um esforço de traduzir Freud, no sentido de tomar os termos freudianos como entidades vivas e desenvolver-lhes seu potencial negligenciado (cf. 1978, p. 192).

Na seção final do artigo de Loewald sobre a ação terapêutica da psicanálise, o autor amplia o conceito de transferência, de modo que esta se torna o meio pelo qual os impulsos do id encontram um "disfarce" na vida mental contemporânea, uma ponte para o presente e para o pré-consciente/consciente. "O inconsciente sofre o recalque", diz ele, "porque a sua necessidade de transferência está inibida" (1960, p.31). A

transferência, sob a forma da transferência neurótica conforme ela é trabalhada em análise, se transforma no meio pelo qual o id se torna o ego, isto é, o meio pelo qual a intensidade do id passa a ser transferida ao pré-consciente e à vida cotidiana, como descrito acima. Na concepção de Loewald, a transferência converte-se assim no veículo pelo qual a vitalização se torna possível. Ao enfatizar o "poder das origens da vida", isto é, o inconsciente, Loewald comenta que, sem a capacidade de transferir essa intensa energia vital ao pré-consciente e ao dia-a-dia, "a vida humana transforma-se em algo estéril, uma casca vazia" (1960, p. 30).

Como meio de interpretação, a linguagem é capaz de tomar parte na análise da transferência em virtude de seu aspecto vitalizador. Isso significa que a própria linguagem é capaz do "trânsito mais livre" entre os processos primário e secundário que a análise busca alcançar. A metáfora, ou, de maneira mais ampla, a linguagem figurativa, é uma das capacidades inerentes da linguagem, que lhe permitem participar do contato vitalizador entre os processos primário e secundário. Como observa Loewald, é porque a linguagem, usando a metáfora e o antropomorfismo, tem um contato maior com o que ele chama de "os aspectos de processo primário das palavras", as "qualidades mágicas e evocativas da linguagem", que ela está frequentemente em melhores condições de capturar fenômenos referentes a tais processos (1978, p.186). Quando, reciprocamente, a linguagem do analista permanece puramente técnica e não alcança o contato com o inconsciente, ela funciona como uma defesa, ao invés de mediar um aumento de integração (1960, pp.25-6).

Uma demonstração notável do valor da linguagem figurativa na formulação analítica é a inesquecível elaboração e transformação que Loewald faz da comparação de Freud entre atos mentais recalcados inconscientes e os fantasmas que o Ulisses de Homero encontra no mundo dos mortos. Nas palavras de Freud, estes fantasmas "despertavam para uma vida nova assim que provavam sangue" (1991 [1900-01], p.546n), isto é, algo de vivo no presente para se afixarem.[1] Loewald expande a ideia de Freud à análise da neurose de transferência. Em sua formulação, na neurose de transferência uma vida nova é dada aos fantasmas do inconsciente por meio do sangue do presente, o "sangue do reconhecimento" que liga a percepção do presente aos conteúdos do

[1] N.T.: As traduções das citações de Freud foram feitas a partir da edição argentina, publicada pela Amorrortu Editores, cotejadas com as citações em inglês trazidas pela autora e com a Standard brasileira.

passado recalcado. Na medida em que as ligações entre vida inconsciente e pré-consciente são estabelecidas através da interpretação, os fantasmas são postos em repouso e desse modo transformados em ancestrais que "seguem vivendo na geração presente" (1960, p.29). Na integração que a análise faz possível, diz ele, o poder destes fantasmas-tornados-ancestrais "é controlado e transformado na mais nova força da vida presente, referente ao processo secundário e aos objetos contemporâneos" (1960, p.29). Aqui, a ação vitalizadora da análise é capturada, "traduzida em" uma série de imagens – fantasmas, sangue, ancestrais – que formulam o processo e sublinham sua natureza gerativa, enquanto transformam a morte-em-vida, ou morte vivente, em uma vida que segue vivendo.

Loewald não fala explicitamente de tradução nestes contextos. Mas o termo "transferência", tomado em sentido amplo, é seu parente próximo. "Transferência" e "tradução" têm as mesmas raízes do latim: *trans*, significando através, e o verbo *ferre*, carregar, cujo particípio passado *latus* encontramos em "*translation*" ["tradução"]. O termo 'metáfora' também compartilha destas raíses, na forma grega; *pherein* é o equivalente em Grego de *ferre*. Transferência, tradução e metáfora servem todas a uma função vitalizadora por criar ligações entre aquilo que é desigual, ainda que relacionado, concedendo poder e intensidade para que se avance ao presente e, como diz Loewald, "[se] siga vivendo".

Assim como Loewald ampliou o conceito de transferência, quero aqui fazê-lo com a noção de tradução, para nela incluir aquelas atividades que vitalizam por facilitar o movimento entre formas desiguais mas relacionadas, ou "linguagens" de experiência, através das correlações feitas por meio da linguagem, que se extendem para além do estritamente conceitual em direção ao figurativo ou metafórico. Nas formulações de Loewald a respeito da atividade analítica, vimos uma articulação próxima entre as noções de vitalidade e potência geradora, um entendimento da linguagem como a ligação entre os processos primário e secundário, em parte através da metáfora, e uma dimensão estética, conforme evidenciado por suas referências à poesia e à criatividade. Minha definição ampliada de tradução tem a intenção de englobar essa conjunção.

Como a transferência, a tradução envolve o fornecimento de sangue fresco. Proponho aqui fornecer sangue fresco para nosso entendimento analítico da experiência de análise por meio da obra de dois pensadores que tanto refletiram quanto praticaram a tradução em seu sentido mais amplo. Walter Benjamin é o autor de "A tarefa-renúncia do tradutor" (2008), um ensaio famoso por sua dificuldade. Seu colega próximo e amigo Theodor W. Adorno pode ser pensado como alguém que "traduz" as ideias de Benjamin em formulações sobre a natureza da experiência

estética. Nos trabalhos que irei discutir, Benjamin e Adorno elaboram esse elo crucial de forma particularmente rica.

Embora estivessem familiarizados e apoiassem o trabalho de Freud, Benjamin e Adorno não eram analistas e não escrevem diretamente sobre o processo analítico. Enquanto analistas, por outro lado, frequentemente aludem ou fazem analogias com a arte na discussão do processo de análise, eles apenas raramente tentam elaborar de forma mais plena a dimensão estética do trabalho analítico. Também não é minha intenção fazê-lo aqui. Em vez disso, fazendo uso da noção de tradução como um veículo, elaborarei as ideias centrais de Benjamin e Adorno de maneira a fornecer as bases para trabalhos futuros naquela direção. No lugar do material clínico, farei uso de um breve texto de Adorno. Ocasionalmente, também farei referência a trabalhos de autores psicanalíticos nos quais estes temas são esboçados ou discutidos.

II

O ensaio de Benjamin "A tarefa-renúncia do tradutor" (2008) surgiu em 1936 como prefácio à sua tradução das *Fleurs du Mal* de Baudelaire. Seu ensaio, contudo, não está de forma alguma interessado nos detalhes daquele texto particular e sua tradução. Ao contrário, trata-se de uma discussão sobre a tradução nos termos da relação das línguas entre si e com o que Benjamin chama de língua "pura" ou "verdadeira", a qual, diz ele, não significa ou expressa nada, sendo ao invés disso algo próximo da "palavra criadora sem expressão que é o designado em todas as línguas" (2008, p.79). Retornarei a essa noção de pura língua posteriormente. Na concepção de Benjamin, a tradução opera não só na língua, mas por meio dela. Ela promove a evolução das línguas, o que pode ser entendido como um movimento em direção a essa pura língua. Essa atividade de promover a evolução da língua é explicitamente gerativa. "Tão longe está [a tradução]" escreve Benjamin, "de ser a equação surda entre duas línguas findas que, precisamente, dentre todas as formas, a ela mais propriamente compete atentar para aquela maturação póstuma da palavra estrangeira, e para as dolorosas contrações da própria." (2008, p.71)

Benjamin formula a tarefa do tradutor como consistindo em "encontrar na língua para a qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado" (2008, p.75). Na prática, esta é uma atividade emancipatória. Idealmente, as possibilidades latentes da língua do original e as possibilidades da própria língua do tradudor são ambas libertadas. Benjamin cita Rudolf Pannwitz, que coloca muito bem a intenção transformadora dessa atividade: "O erro fundamental de

quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. Sobretudo quando traduz de uma língua muito distante, ele deve remontar aos elementos últimos da própria língua, onde palavra, imagem e som se tornam um só; ele tem de ampliar e aprofundar sua língua por meio do elemento estrangeiro (...)" (2008, p.80).

A concepção de Benjamin é nesse sentido próxima à de Loewald. O trânsito mais livre entre inconsciente e pré-consciente que a interpretação espera atingir tem que ocorrer no psiquismo do analista para que possa ser tornado possível no psiquismo do paciente. "O analista", Loewald escreve, "deve deslocar-se livremente entre o inconsciente e a sua organização em pensamento e linguagem, tanto para o paciente como com ele" (1960, p.25). Ele precisa regredir ao nível do paciente e integrar os conteúdos de seu próprio inconsciente que ali encontra, a fim de oferecer ao inconsciente do paciente o "sangue do reconhecimento". Para Benjamin, de forma similar, o eco da obra original, que efetua uma deformação na própria língua do tradutor, oferece à língua do original o sangue fresco que avança sua evolução.

Benjamin elabora essas ideias ao reelaborar o dilema convencional da escolha entre fidelidade e liberdade na tradução. Na sua construção, ser fiel significa ser literal, o que por sua vez significa dar atenção às palavras individuais e à sintaxe da língua original, de modo a fazer com que tais elementos tenham impacto na língua do tradutor, como vimos acima. O que diminui ou desaparece neste processo é o conteúdo informativo, ao qual Benjamin se refere como a "manutensão do sentido" do original. Uma literalidade deste tipo opera contra a compreensibilidade. "[À manutenção do sentido] serve muito mais – mesmo que muito menos à literatura e à língua –", Benjamin comenta, "a indisciplinada liberdade dos maus tradutores" (2008, p.77). Nestes termos, a língua pura ou verdadeira seria a da Palavra criadora, que não carrega o sentido comunicativo.

A liberdade na tradução, como Benjamin a concebe, complementa tal literalidade. Ela serve para emancipar a própria língua do tradutor. Em prol da pura língua, Benjamin diz, o tradutor "rompe as barreiras apodrecidas da própria língua" (2008, p.79). Liberdade na tradução significa tocar o sentido da maneira mais mínima, a fim de que a língua mesma possa ser impactada mais completamente. Em ambos os casos, a tradução está mais preocupada com as transações entre as línguas do que com o conteúdo informativo ou o sentido. Mas com o que, especificamente, do sentido do original? Benjamin responde esta questão com a imagem da tangente tocando um círculo: "da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e

em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua" (2008, p.79). Como a imagem de Loewald dos fantasmas transformados em ancestrais através do sangue do reconhecimento, esta imagem da tangente e do círculo captura a essência da ideia de Benjamin da tradução: na interação entre o original e a tradução, é o toque, e não o ponto de contato, i.e. o conteúdo específico, que serve à evolução da linguagem.

Ainda que esteja preocupado com a tradução no sentido literal de se traduzir uma obra de uma língua para outra, Benjamin está conceitualizando a tradução como um tipo de interpretação, um tipo que busca impulsionar o desenvolvimento da linguagem e das línguas. Retornarei às suas formulações mais tarde. Neste ponto, deixarei as ideias de Benjamin servirem como o alicerce para considerações sobre o pensamento de Adorno, muito mais elaborado e exemplificado em sua totalidade, sobre a natureza da experiência estética (para uma discussão da rede intrincada de semelhanças e referências cruzadas entre as ideias de Benjamin e Adorno, ver Nicholsen, [1997].

III

Assim como Benjamin estava mais preocupado com a tarefa do tradutor do que com a tarefa do criador da obra original, também Adorno se preocupa mais com a experiência estética da posição daquele que entra em contato com a obra de arte finalizada – o ouvinte, espectador ou leitor – do que com a daquele que a cria. Aqui a experiência estética engloba tanto a tradução da obra experienciada em algo interno, i.e. uma experiência subjetiva mental e emocional, quanto a tradução ulterior dessa experiência interna em uma formulação verbal, na forma do comentário ou da interpretação. Este foco dá forma não só aos extensos escritos de Adorno sobre música e literatura, mas também aos seus escritos sobre estética filosófica. Sua produção traz a reflexão não só sobre como a obra de arte é experienciada, mas também sobre o que ele chama de a "modo de apresentação" de escritos sobre elas. Portanto, suas reflexões se estendem à dimensão estética da linguagem interpretativa. Os comentários sobre obras literárias e musicais individuais podem ser vistos como demonstrações ou exemplificações destas ideias, tanto em seu conteúdo como em sua forma.

Já mencionei o contraste feito por Benjamin entre a linguagem como Palavra criadora e a linguagem como sentido informacional. Com

grande frequência, Adorno procede por meio do estabelecimento de uma disputa entre a linguagem ou o pensamento, definidos de forma estreita como sendo meramente, por assim dizer, informacionais, referenciais ou conceituais, contra outro termo através do qual a dimensão estética será explorada, como por exemplo em seu "Fragmento sobre música e linguagem" (2008), no qual ele estabelece a disputa entre a linguagem como sentido e intenção (*die meinende Sprache*) em oposição à música. Nós encontramos esta ideia também em Loewald, como quando ele escreve, "Quando pensamos nos aspectos mágico-evocativos da linguagem, nós estamos interessados em [...] palavras [...] enquanto incorporando e convocando coisas e experiências, trazendo-as à vida. A relação de referência ou significação, nesta perspectiva, é um mero reflexo pálido – um eco débil, uma forma altamente derivada daquele poder original de conjurar as coisas que as palavras possuem" (1978, p.200).

Estas formulações são baseadas em uma noção de vitalidade na linguagem que se manifesta na geração de associações. Definições de conceitos, diz Adorno em um comentário sobre uma obra literária particularmente difícil, são reificações que foram "torcidas de seu contexto na vida da linguagem. Contudo, os rudimentos daquela vida", ele continua, "são as associações que podem nunca se acomodar totalmente dentro dos limites dos sentidos conceituais e ainda se afixarem às palavras com uma necessidade branda. Se a literatura tem êxito em despertar as associações presentes em seus conceitos [...][,] então os conceitos começam a se movimentar" (1992a, pp.100-101). O conceitual se torna capaz de tomar parte da vitalidade através das associações, mas, sem o processo associativo, o discurso conceitual é estéril. A ideia de Adorno aqui corresponde muito precisamente ao comentário de Loewald de que os potenciais das palavras "são efetivados na medida em que elas se comprometem umas com as outras em um trânsito vivo", ao passo que "[c]onceitos tendem a se tornar questões mortas através de exegeses limitadas" (1978, p.194). É importante notar que, para aqueles que estão atentos à vitalidade da linguagem e das línguas, como Loewald, Benjamin e Adorno, as palavras individualmente, mais do que as frases, são as portadoras daquelas energias vitalizadoras. Como Freud destaca ao falar da questão da representação na imagística dos sonhos (1991[1900-01], p.349), as palavras são caracterizadas pelas múltiplas associações históricas e pela ambiguidade que permite a riqueza das associações.

Essas distinções entre o que é estritamente conceitual e estéril e o que está vivo permeiam a discussão de Adorno sobre experiência estética e interpretação. Ele fala, por exemplo, da forma ensaio, a forma

prototípica de seus escritos interpretativos, como não procedendo discursivamente, através de ligações da lógica conceitual, mas antes empregando transições "que não [cabem] em conceitos" (2006, p.44). Em outras palavras, a vitalidade que gera associações também informa a linguagem do ensaio interpretativo de uma maneira que não é possível ao discurso puramente conceitual.

A intenção por trás destas diferenciações é encontrar um caminho para articular a função peculiar de ponte e mediação do estético, formulada por Kant em sua *Crítica do Juízo* (1952) como a ponte entre sensibilidade [*Sinnlichkeit*] e razão [*Vernunft*]. Caracterizar este *locus* particular do estético é uma parte central dos esforços de Adorno. Em vez de falar tanto do aspecto lógico ou conceitual quanto do sensorial das obras de arte e a forma como são experienciadas, ele frequentemente usa construções argumentativas que equivalem a algo como o caráter quase-lógico ou aparentemente lógico (NICHOLSEN, 1997) e de forma similiar a algo que equivale ao caráter quase-sensível de uma obra ou uma experiência. O quase-lógico e o quase-sensível permitem que a ligação associativa tenha lugar. O "quase", aqui, pode-se dizer, é o *locus* real da função mediadora ou tradutora do estético. As formulações de Adorno sobre experiência estética e arte tanto pressupõem quanto elaboram sobre este princípio central.

Assim como Benjamin toma as alternativas convencionais de tradução livre e literal como ponto de partida para suas formulações, a construção de Adorno sobre a experiência estética visa levar em conta tanto seu aspecto livre quanto o literal. Ele fala do que corresponde ao aspecto literal da experiência estética em termos da antiga noção estética de mímesis. Da forma como ele a concebe, ao ouvir uma peça musical, o ouvinte (já que a obra musical é para Adorno o protótipo da obra de arte, por conveniência irei falar aqui sobre aquele que experiencia a obra como "o ouvinte") mimetiza ou imita a obra em sua experiência interna. Isto quer dizer que, de acordo com Adorno, ao "acompanhar" o curso de uma obra, o ouvinte a recria internamente de forma mimética (Adorno usa as palavras *nachfahren* para acompanhar *a posteriori*, e *mitvollziehen*, realizar em conjunto com o original). Esta não é uma atividade conceitual, mas uma tradução da lógica interna ou da dinâmica da obra no meio da experiência interna: "Não se entende uma obra de arte", ele escreve "traduzindo-a em conceitos [...] mas sim quando se é imerso em seu movimento imanente; eu quase deveria dizer, quando ela é recomposta pelo ouvido de acordo com sua própria lógica, repintada pelo olho, ou quando o sensório linguístico fala com ela de modo contíguo" (1992a, p.97). Adorno fala desta imersão como sendo vitalizadora: "A experiência

das obras de arte é satisfatória somente quando é viva. A experiência estética torna-se viva, no que concerne ao objeto, no momento em que as obras de arte em si vêm à vida durante sua contemplação." (1984a, p.262). Como na concepção de tradução de Benjamin, a vitalização é mútua. Por meio de uma analogia com Loewald, diríamos que para Adorno o ouvinte "regride" ao nível da obra internamente e a integra em seu próprio psiquismo.

O acompanhamento literal, fiel ao que Adorno chama de "movimento imanente" da obra, é inseparável da liberdade da experiência estética; pois o contato com a dinâmica interna da obra gera um processo de associação no ouvinte. Como Adorno elabora, a fim de que se revele o que foi colocado pelo autor na obra, "a pletora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é condenada em nome da disciplina objetiva. Nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação" (2006, pp.17-18). Portanto, a experiência estética é caracterizada pela combinação paradoxal da auto-abnegação extrema no ouvinte, que imerge a si mesmo completamente na lógica interna da obra, e da natureza das associações geradas, que são necessariamente contingentes e pessoais.

Esse contato simultaneamente mimético e gerador-de-associações com a obra de arte tem intenção de ser transformativo. Como aluno de Alban Berg, Adorno participou como compositor do círculo musical de Schoenberg em Viena. Seus interesses estéticos repousam no modernismo. Este fato não é surpreendente, dado o explícito interesse do modernismo na emancipação através do choque. Para Adorno, a obra de arte não é só bela, mas também violenta, chocante, um *tour de force*. (De forma similar, seus próprios escritos são também provocadores, *tours de force* ao seu próprio modo.) Assim, o ouvinte que recria internamente a obra de arte deve estar preparado para levar um choque. Adorno fala disso como um "estremecimento" (*Erschutterung*, com o sentido de uma vibração violenta, quase um estilhaçamento) do sujeito em experiência. Em virtude desta experiência, diz Adorno, o sujeito está "fortalecendo-se enquanto a sua própria subjetividade é dissolvida e seu posicionamento em relação a si mesmo torna-se consciente das próprias limitações" (1984a, p.401). Da mesma forma que para Benjamin a tradução pode romper as "barreiras apodrecidas" de uma língua, esse estilhaçamento pode ter um efeito de de-formação emancipatória das inflexibilidades do sujeito em experiência.

Na escrita analítica encontramos o reconhecimento desse fenômeno, inicialmente por Theodor Reik (1937) e mais recentemente por outros (como por exemplo Smith [1995], como sendo o elemento surpresa. Curiosamente, na formulação de Adorno, podemos dizer que é tanto o ouvinte que interpreta a música quanto a música que proporciona uma interpretação do ouvinte para si mesmo. (Cf. a discussão de Adrian Stokes [1995] dessa ação recíproca. Stokes, um pintor, alguém que escreve sobre as artes, analisando de Melanie Klein e participante do grupo Imago em Londres, escreveu sobre a experiência estética usando a terminologia da análise enquanto retendo muito da riqueza da experiência estética genuína que caracteriza os escritos de Adorno.)

Para as faculdades empregadas no tipo de experiência para o qual se volta, Adorno (1984b) cunha o termo "imaginação exata"[2] e também empresta de Kierkegaard o termo "ouvido especulativo". Estes apontam respectivamente para a combinação paradoxal de fidelidade e liberdade, e experiência sensorial e pensamento. O uso da imaginação exata requer que o ouvinte siga as relações quase-lógicas na obra com acuidade e precisão. "Tal imaginação", diz ele, "desvela a riqueza do detalhe no qual ela se delonga ao invés de apressar-se em direção ao todo" (1984b, p.669). Ao mesmo tempo, aquele contato com os detalhes gera associações na mente de quem experiencia a obra. A "imaginação" aqui se refere àquela geração de associações. Naturalmente, Adorno prossegue, "Os critérios [de uma interpretação baseada na associação] são a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto" (2006, p.18).

Onde Benjamin usa a imagem da tangente e do círculo para capturar esta conjunção entre fidelidade e liberdade, observando que em uma boa tradução o toque no ponto de contato com o sentido do original é mínimo mas exato, Adorno usa a imagem, central para toda a sua obra no campo da estética, da configuração ou constelação. Sua frase "dar voz aos elementos do objeto em sua conjunção de uns com os outros" captura seu modo de conceber a conjunção entre fidelidade e liberdade na experiência estética e na interpretação. Isto é, para Adorno a precisão da experiência estética consiste em uma rede de associações que se assemelha (imita, mimetiza, espelha), não no conteúdo, mas na forma, à rede de relações internas na obra em questão. As interrelações nesta rede são aquilo a que ele se refere como sendo a configuração ou constelação.

---

2. *Exakte Fantasie*; para uma discussão sobre a tradução deste termo ver Nicholsen (1997, p.229n).

A rede é internamente "manifestada", em experiência, e quando colocada em palavras, como em um texto interpretativo, é "arranjada" para formar uma configuração específica, a qual, como notado acima, precisa ser tanto compatível com o texto quanto consigo mesma, isto é, rigorosamente precisa com as relações envolvidas.

Falar de configuração em um texto ou obra musical é usar uma imagem espacial para algo que ocorre, ou se lê, sequencialmente. A espacialidade metafórica do sequencial serve para enfatizar sua natureza não conceitual e associativa. Como Adorno coloca em um ensaio chamado "Teses sobre a linguagem do filósofo" (1973), em uma era de decadência linguística, a única esperança dos filósofos é "arranjar as palavras ao redor da nova verdade de tal maneira que sua configuração produza a nova verdade" (p. 368; citado em NICHOLSEN, [1997] p. 60). Este tipo de arranjo interpretativo é a forma de apresentação preferida de Adorno. Como notado acima, ele se refere a isso como sendo o ensaio.

A espacialidade também faz referência ao sensorial ou corporal. Pensando na função da linguagem em análise, Loewald cita Paul Valéry: "A poesia é uma tentativa de representar ou recuperar, através da linguagem articulada, aquelas coisas, ou aquela coisa, que lágrimas, lamentos, carícias, beijos, suspiros, etc. tentam obscuramente expressar" (1978, p.204). Quando analistas falam da "música e dança" da sessão, creio que têm algo como as "lágrimas, lamentos, carícias, beijos, suspiros, etc." de Valéry em mente. Eles estão pensando naquilo que é significativo, mas não é linguístico, algo próximo à noção de Adorno sobre as qualidades "quase-sensíveis" obra de arte. É particularmente em relação à música, em certo sentido a menos material de todas as artes, que encontramos Adorno usando este tipo de referência. Podemor ver isso em uma palestra para o rádio de 1965 intitulada "Schöne Stellen" ("Belas Passagens") (1984b), na qual Adorno forneceu pequenos comentários subjetivos sobre breves passagens de obras musicais, exemplificando seu uso de imaginação exata para focar aquilo que foi gerado pelos detalhes da música. Seus comentários introdutórios à palestra enfatizam o processo associativo. Estas não são de modo algum as únicas ou as mais belas passagens nestas obras, diz ele; é simplesmente o caso de estas passagens particularmente belas serem aquelas que ele amou desde a infância. O que se requer para achar tais passagens belas é simplesmente "perder-se sem reservas nos detalhes" (p.700).

Em seus comentários sobre estas passagens, Adorno frequentemente usa uma imagística quase-corpórea para evocar a experiência da música. Os comentários exemplificam o uso não somente da imaginação exata, mas também do "ouvido especulativo", o qual, pode-se dizer, pensa

associativamente pela via dos sentidos. O comentário de Adorno sobre uma passagem de Schubert é representativo: "uma mudança de aspectos que resulta em uma sensação de profundidade quase espacial" (p.718). Mais notável, e provavelmente a experiência que inspirou a fala de Adorno sobre as passagens belas, é seu comentário sobre a música que acompanha as palavras "Ich fühle Luft aus anderen Planeten" [Sinto o ar vindo de outros planetas] no Quarteto de Cordas opus 10 de Schoenberg: Na última sílaba da palavra *Planeten*, escreve Adorno, "o ouvido especulativo tem, quase fisicamente, a sensação de ter cruzado abismos e alcançado um chão firme, um lugar a anos-luz de distância e no qual ainda assim se chega com extrema segurança." (p.718)

Forneço agora um exemplo do uso que Adorno faz da lógica associativa para criar um texto interpretativo naquilo que ele chama de forma configurativa, na qual se quer que a configuração das associações do ouvinte espelhe a conjunção de elementos no material original: Este é o texto completo de uma seção de um pequeno trabalho chamado "Títulos", no qual Adorno reflete sobre vários aspectos do papel e do efeito do título de uma obra. Um título, claro, é um exemplo preeminente de uma única palavra destinada a estar carregada de associações. Esta seção trata do título de trabalho do romance de Kafka, *Amerika*:

> Para o romance de Kafka sobre a América, o título por ele usado em seu diário, *Aquele do qual nunca se ouviu de novo [Der Verschollene]*, teria sido melhor do que o título sob o qual o livro atravessou a história. Ele não deixa de ser um bom título, para a obra que tem tanto a ver com a América quanto a fotografia pré-histórica "No porto de Nova York" incluída na minha edição do fragmento sobre o foguista [*Der Heizer*] de 1913. O romance se situa em uma América que se moveu enquanto era fotografada, simultaneamente a mesma e não a mesma América na qual o emigrante busca descansar o olhar após uma travessia longa e estéril – Mas nada se encaixaria melhor nisso do que *Aquele do qual nunca se ouviu de novo*, um espaço vazio para um nome que não pode ser encontrado. O particípio perfeito passivo *verschollen*, "do qual nunca se ouviu de novo", perdeu seu verbo da mesma forma que as memórias de família se perdem do emigrante, que se vai à ruína e morre. Muito além de seu sentido atual, a expressão da palavra *verschollen* é a expressão do romance em si. (1992a, p.7)

A explicação deste pequeno *tour de force* poderia ser extremamente estendida, mas me restringirei a poucos comentários: Em primeiro lugar, nota-se a maneira pela qual as oblíquas referências pessoais ligam Adorno e Kafka (a referência à leitura que Adorno fez de Kafka na infância e à própria emigração de Adorno para os Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, a vinculação entre submersão e fama insinuada na frase "atravessar a história"). É também digno de nota o modo com que os

elementos individuais desta pequena configuração evocam não apenas os temas do próprio romance em si, mas também temas das ideias de Adorno sobre estética ("a mesma e não a mesma", a referência a um possível lugar de repouso utópico em "busca de descansar o olhar"). Finalmente, é também notável a forma como este pequeno texto brota e gira em torno de uma única palavra (a palavra alemã *verschollen*) – uma palavra que acaba não sendo usada, incorporando assim seu próprio sentido: nunca se ouviu dela de novo. Com esta palavra – ou melhor, com a configuração dos elementos ao redor dela – Adorno atinge, como ele diz, o próprio cerne (a "expressão") do romance. Na contemplação da palavra v*erschollen* como "um espaço vazio para um nome que não pode ser encontrado", também ouvimos o eco das ressonâncias místicas ou teológicas à noção de Nome que estão espalhadas pelas obras de Benjamin e Adorno.

Mais importante para nossos presentes propósitos, contudo, é o papel dos "elementos" concretos aqui, os detalhes que têm sido gerados pelo uso que Adorno faz da imaginação exata. Embora algumas das frases se apóiem no que é tecnicamente uma linguagem figurativa ("uma América que se moveu enquanto era fotografada" ou "perdeu seu verbo da mesma forma que as memórias de família se perdem do emigrante"), na verdade a densidade da rede de referências é composta por conexões entre toda uma variedade de elementos específicos, que são mais bem entendidos como sendo uns metáforas dos outros. Para nomear alguns poucos: o título *Amerika*; a palavra *verschollen*; a imagem da imersão em algo; a fotografia de 1913; a ideia de algo que se move enquanto a foto está sendo tirada, i.e. de se estar fora de foco; o emigrante; a travessia longa e estéril; o espaço em branco; algo que foi perdido; o nome esquecido; o verbo perdido; alguém que é esquecido; ir à ruína e morrer. Assim listados, fica claro que esses elementos formam uma corrente de associações. Mas também é importante que nem um único nível de referência é privilegiado. Ao contrário, esses elementos funcionam como imagens uns dos outros, e também para os temas mais abstratos. A palavra *verschollen* evoca o romance; mas o título de trabalho, *Der Verschollene*, evoca o tema do Nome divino que os seres humanos não podem encontrar, e assim por diante. Estamos testemunhando um tipo de referência cruzada que nos ajuda a compreender tanto o que Adorno quer dizer pela conjunção de elementos na obra quanto o que ele quer dizer por mímesis, na qual a conjunção interna da obra é espelhada pela conjunção de associações na mente do ouvinte. Na escrita psicanalítica, é possível que se pense não só na noção de sobredeterminação, mas também sobre o uso que

Antonio Ferro faz em suas interpretações dos personagens que surgem nas narrações de seus pacientes (2002).

IV

Como um colega meu observou, Adorno é um dos poucos pensadores a embasar sua filosofia na música (GOPINATH, 2008). Essa talvez seja a razão de seu trabalho ser particularmente evocativo do processo de associação livre em psicanálise; a música é talvez uma das melhores representações do fluxo de pensamento na mente. A noção de Adorno da imersão do sujeito no movimento imanente da obra de arte, por exemplo, sugere a injunção de Bion sobre o trabalho sem memória ou desejo (1984). Em particular, as formulações de Adorno dos processos correlacionados da escuta e da associação trazem à lembrança o trabalho de Christopher Bollas sobre a associação livre e o que ele chama de "experiência inconsciente" (1995, 2002). Talvez isto não seja surpreendente, visto que o trabalho de Bollas é repleto de analogias com a música. Ao discutir a maneira com que o analista entende o que ele chama de "idioma" do indivíduo, por exemplo, Bollas faz uso de uma analogia com o modo pelo qual a interpretação de uma peça musical por um certo maestro dá forma à experiência do ouvinte da obra. De forma análoga, a maneira como o paciente "conduz" a análise é a maneira pela qual o analista toma ciência do idioma do paciente (1995, pp. 24-25). O idioma do indivíduo, ele escreve, "não é a substância do comentário organizado, mas é de maneira mais profunda o trabalho das diferentes formas do ser" (1995, p.24). Mais do que o conteúdo, a forma é crucial ao se ouvir com o inconsciente, para que se possa seguir a lógica da sequência associativa, ele afirma, e trata também da maneira pelo qual múltiplas linhas de pensamento são geradas no processo de associação livre no paciente e, ao serem catalisadas pela comunicação inconsciente, também no analista. Essas ideias são tão consonantes com as de Adorno que podemos pensar em sua discussão sobre música e experiência estética como traduções *avant la lettre* do trabalho de Bollas, dando mais corpo para algumas de suas formulações.

Um texto de Adorno, pequeno e caracteristicamente provocador, sobre sua experiência com a opera *Elektra* de Strauss (1992b), por exemplo, comenta o processo de "conhecer" uma obra de arte em termos que lembram a discussão de Bollas sobre comunicação inconsciente e experiência inconsciente. Adorno começa com a imagem "alto, perigoso e geralmente resplandecente" (p.34), por ele associada ao nome de Strauss, atraído pelo que ouvira de seus pais sobre óperas, e ainda mais, ele nota, pela recusa deles a esclarecer-lhe o conteúdo sexual das obras de

Strauss. Ele continua a falar especificamente da ópera *Elektra*, de Strauss: "minha imaginação era inflamada pela palavra Elektra. Essa palavra era explosiva e cheia de odores artificiais, sedutoramente perversos (...) [,] uma parte de um fulgurante maquinário elétrico que derramava cloro, no qual somente os adultos poderiam penetrar; algo luminoso, mecânico e nocivo" (p.35). Durante a adolescência seu interesse é deslocado para o estudo técnico da instrumentação. Apenas mais tarde, ele explica, "percebi que as imagens criadas pela minha imaginação, antecipando qualquer conhecimento, de fato contemplaram a música muito melhor do que os procedimentos de verificação que eu conduzi posteriormente" (p.35).

Para Adorno, o conhecer inconsciente é transmitido pela palavra individual, o nome Elektra, em sua conjunção, é claro, com a reserva dos pais sobre o conteúdo sexual das óperas de Strauss. (Certamente, esta ópera passa pela representação da dinâmica edipiana; há um famoso acorde dissonante que marca o ponto em que Elektra reconhece seu irmão Orestes – o "acorde de reconhecimento" ou *Wiedererkennungsakkord*, sinalizando algo como o retorno do recalcado.) Ao retraçar a história de seu entendimento, da intuição infantil à capacidade adulta para a imaginação exata, e passando pelo foco técnico na adolescência, Adorno faz uma afirmação importante sobre a natureza da experiência estética, dando-lhe forma por meio de metáforas que contrastam uma imaterialidade com uma massa sólida que precisa ser estilhaçada para que se possa atingir seu cerne: "Assim, o conteúdo latente de uma obra de arte pode ser transmitido com clareza unicamente através da aura na qual se penetra ao tocá-la, sem qualquer conhecimento real, já que ela está encapsulada demais no núcleo sólido de sua forma para se revelar a nós sem que tal forma seja despedaçada. Mas essa aura é criada como uma emissão de raios; ela paira diante de nós como um sinal da matéria que nossos olhos são capazes de perceber, sem sombra de dúvida, na forma de partículas fluidas, mas não de uma massa sólida. Ela é extinta e então irrompe por fim uma vez mais, uma vez que nossa mente tenha penetrado em seu cerne" (p.35).

Retornarei a essa afirmação mais tarde em um contexto diferente. Por agora, observo que ela nos fornece um exemplo do argumento de Bollas, ao elaborar o comentário de Freud de que o inconsciente é capaz de desenvolvimento, e o trabalho de associação livre em análise serve para desenvolver as capacidades inconscientes do paciente (e presumivelmente as do analista também) para disseminar seu idioma (cf.2002, pp. 38-40). Neste curto excerto de Adorno, nós o vemos traçando a disseminação que a obra faz de si mesma na mente de seu ouvinte,

junto ao desenvolvimento da capacidade do ouvinte para recepção inconsciente e sua articulação verbal em um texto interpretativo.

Tanto no comentário de Adorno sobre *Elektra* como em seu comentário sobre o romance de Kafka sobre a América, uma única palavra, que é também um nome, gera as associações que formam uma configuração ao redor de si. Em consonância com a imagem de Benjamin da tangente e do círculo, este é o ponto no qual o fluxo de associações largamente autobiográficas de Adorno toca a ópera em si. Contudo, conforme observado acima, a palavra individual tomada como nome não se restringe a ser apenas a portadora de associações, e consequentemente de vitalidade. Ela também traz ressonâncias de uma dimensão mística ou teológica. Vemos esta referência teológica na evocação feita por Benjamin da Palavra criadora, bem como em sua noção da língua pura ou verdadeira, em última instância a linguagem da revelação. Em seu "Fragmento sobre música e linguagem" (2008), o qual poderíamos conceber como a contraparte ao ensaio "A tarefa do tradutor" de Benjamin, Adorno caracteriza explicitamente esta referência mística como uma função da música: "A música, em relação à linguagem intencional, mostra-se de um tipo totalmente diferente. É nisto onde se situa seu aspecto teológico. O que ela diz é, como fenômeno, simultaneamente determinado e ocultado. Sua ideia é a forma [*Gestalt*] do nome divino" (2008, p.168). Benjamin e Adorno não desenvolvem essas referências teológicas ou místicas. Ao invés disso, estas formam um tipo de horizonte utópico inatingível para suas discussões sobre a tradução e a experiência estética. Adorno continua a passagem que acabei de citar apontando novamente, como no trecho sobre Kafka, para a incapacidade humana de dar nome diretamente ao Nome: "[A música] é a oração desmitificada, livre de magia efetiva. É a tentativa humana, desde sempre condenada, de nomear o Nome, e não de transmitir um sentido" (p.2).

O outro lado desta tentativa condenada ao fracasso é um movimento em direção ao infinito que é inerente à vitalidade ou à potência geradora sobre a qual nos detemos aqui, como na imagem de Benjamin da tangente cujo contato com o círculo firmou seu caminho rumo ao infinito. A vitalidade que encontramos na noção de Adorno do exato imaginar da obra de arte aponta implicitamente para essa infinitude, como podemos ver nas associações contidas em suas reflexões sobre a transponibilidade da obra musical. Seguindo sua ideia da mímesis, Adorno defende, no fragmento sobre música e linguagem, que entender uma obra é executá-la, e seu análogo na linguagem seria transcrevê-la. Com a mesma ideia em mente, em um curto texto anterior sobre música, ele discute a transcrição musical, ou arranjo, no qual uma obra preparada para um instrumento

ou grupo de instrumentos é reescrita para outro instrumento ou grupo de instrumentos (seguindo a tradução publicada, usarei aqui o termo "transpor"): "Quanto mais especificamente uma obra instrumental é escrita com o foco no potencial dos instrumentos que farão a execução", ele escreve, "mais fácil é sua transposição para um som instrumental completamente diferente, seu 'arranjo'". Adorno cita a *peinture* de Debussy e Ravel, que é mantida com uma mudança de instrumentação, ao contrário da orquestração mais geral de Mahler.

Enquanto a transponibilidade pode parecer figurar apenas superficialmente na história da música, Adorno a apresenta como a habilidade da obra de ter uma vida contínua na evolução da música: "Isso significa que somente a obra verdadeiramente concretizável é capaz das transformações incluídas por ela no repertório histórico. Só quando o tom instrumental foi precisamente imaginado e executado é que ele pode ser reelaborado" (p.20). Paradoxalmente, quanto maior o grau de concretude, isto é, quanto mais plenamente seus detalhes tenham se tornado específicos em si mesmos e em suas relações com outros elementos, mais plenamente uma obra é capaz de uma vida que se extende para além de si mesma, sem um fim pré-estabelecido para esse processo.

O análogo para a "transponibilidade" de Adorno é a "traduzibilidade" de Benjamin, a qual ele considera o critério de qualidade de uma obra. Quanto mais bem sucedida é a obra em sua língua original, isto é, quanto maior sua qualidade estética, mais traduzível ela é, e portanto mais apta a permitir que a tradução alcance seu próprio modo ideal de evoluir a língua em direção à língua pura ou verdadeira. Conforme notado anteriormente, para Benjamin, o conteúdo informacional não é a preocupação principal da tradução; com efeito, quanto mais a obra depende de tal conteúdo, menos traduzível ela é. De forma recíproca, quanto maior a qualidade de uma obra, "tanto mais ela permanecerá – mesmo no contato mais fugidio com o seu sentido – ainda traduzível" (2008, p.80). Benjamin cita as traduções de Sófocles feitas pelo poeta alemão Hölderlin como exemplos; nessas traduções, o sentido tomado como informação chega perto de estar completamente perdido, e de fato, depois delas, Hölderlin sucumbiu à loucura.

O infinito, naturalmente, é o incognoscível e também o inconsciente: o "O" de Bion. Se a vitalidade e uma trajetória rumo ao infinito estão inerentemente ligados na obra de Benjamin e Adorno, ao traduzirmos o infinito, com suas ressonâncias teológicas ou místicas, pelo incognoscível e em última instância pelo inconsciente, não como conteúdos mentais recalcados mas como aquilo que detém, nas palavras de Loewald, o "poder

das origens da vida" (1960, p.30), constatamos então que ele forma um horizonte também com o pensamento psicanalítico. Por exemplo, em um artigo tardio, Loewald (1988) expõe a ideia abrangente de uma "vida inconsciente" subjacente que suplantaria a distinção entre realidade psíquica e material e subsumiria natureza e a mentalidade humana. Sabemos algo sobre a natureza e a realidade, ele escreve, referindo-se à ciência pós-moderna, "por estarmos abertos ao seu funcionamento, enquanto vida inconsciente, em nós e no resto da natureza, o que faz de tal abertura aquilo que chamamos de consciência" (pp.49-50). Ou então ouçamos o que Bollas tem a dizer sobre a disseminação do idioma de um indivíduo como se dispersando em "linhas de pensamento, cada qual conduzindo a uma declinação infinita para, ao fim, retornarem ao indivíduo: dispersos, desprendidos do mundo definido por nosso investimento, não somos nós teorias a se deparar com experiências que nos colocam em questão?" (1995, p.68-69). Talvez possamos imaginar que, conforme as capacidades inconscientes do indivíduo se tornam mais desenvolvidas, nos termos de Bollas, o potencial gerador de seu idioma deve aumentar, de forma análoga às noções de Adorno e Benjamin de transponibilidade e traduzibilidade. O indivíduo e seu legado podem tornar-se mais capazes de transformações, de serem "reelaborados", como diz Adorno, no curso ulterior de sua vida e por aqueles que a ele se sucedem. Freud, como o criador da psicanálise, certamente, é um exemplo primeiro desse contínuo potencial gerador.

Este horizonte do incognoscível e inconsciente é prontamente evidente no pensamento psicanalítico sobre os sonhos. No livro *Dream-Life* [*Vida onírica*] (1984), por exemplo, Meltzer discute certos sonhos que parecem ser parte do esforço de um indivíduo para pensar sobre o pensar. Meltzer reconta um sonho de uma paciente sua que estava lendo a teoria de Bion sobre o pensar. O sonho representa a maneira que o potencial gerador requer um funcionamento inconsciente para que se possa compreendê-lo: no sonho da paciente, ela tem a tarefa de preparar a mesa. "*Parecia uma tarefa perfeitamente simples. Contudo, quando ela a iniciou, a situação como um todo alçava-se continuamente a níveis mais complexos; a mesa crescia, a quantidade de lugares era cada vez mais numerosa e a variedade dos diferentes tipos de talheres continuou aumentando e aumentando: havia apetrechos artísticos, de prata e de madeira*". A paciente tenta vários métodos de lidar com a complexidade e o volume crescentes, e conclui que ela precisaria de algum aparato extremamente complicado para fazê-lo (pp. 165-6). Meltzer parafraseia isso ao dizer que, quando experienciamos pessoas como indivíduos, percebemos que não podemos entendê-los como indivíduos com

nossa mente consciente: "temos que nos deixar levar por algum outro mecanismo, sobre o qual não possuímos controle" (p.167).

Se o processo gerativo associado ao nascimento e o infinito místico incognoscível estão intimamente associados, então também, como a paciente de Meltzer retrata em seu sonho, a rede de associações é muito próxima ao horizonte do incognoscível. Em nenhum outro lugar isto fica mais evidente do que nas duas metáforas notáveis de Freud para o ponto de origem do sonho. Ele fala do umbigo do sonho, o ponto onde sua origem encontra a infinitude do desconhecido, que é o solo do qual ele emerge: "Em todo sonho há pelo menos um lugar no qual ele é insondável – um umbigo, por assim dizer, que é seu ponto de contato com o não sabido" (1991 [1900], p.132n). Em uma segunda versão mais longa da mesma ideia, lê-se: "Mesmo no sonho interpretado com maior minúcia é frequente haver um trecho que deve ser deixado na escuridão; pois, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar, e que tampouco contribui com o nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o lugar onde ele mergulha no não sabido" (1991 [1900-01], p.519). Esta segunda versão reconhece que o ponto de origem está para além do conhecimento, e o liga à imagem de uma rede (um "emaranhado"). Freud imediatamente acrescenta a essa ideia sua segunda metáfora, a qual também se refere a uma rede, mas funciona em sentido oposto: "Os pensamentos oníricos aos quais somos levados pela interpretação não podem, por sua natureza, ter qualquer limite definido; estão fadados a ramificarem-se em todas as direções dentro da intrincada rede de nosso mundo de pensamento. É de um lugar onde essa trama é particularmente densa que brota o desejo do sonho, como o cogumelo de seu micélio" (1991 [1900-01], p.519). O ponto de contato entre o sonho, o desconhecido do inconsciente e a infinitude do mundo do pensamento é um emaranhado, o ponto onde as capacidades de configuração da mente alcançam seu limite.

Em Adorno e Benjamin, a vitalidade, cuja trajetória vai em direção ao infinito, é também formulada nos termos daquilo que eles chamam de "pós-vida" das obras de arte. A pós-vida é a participação da obra na evolução histórica. Para Benjamin, como vimos, a função da tradução é a renovação da obra na medida em que ela evolui através da história, contribuindo assim para a evolução contínua da linguagem. "Pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução," ele escreve, "caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo

aquilo que vive), o original se modifica" (2008, p.70). A pós-vida da obra começa quando o período de sua composição original se encerrou e as características formais superficiais partilhadas com sua época passam a ser vistas como superficiais. É nesse momento, conforme Adorno diz em suas formulações sobre a transponibilidade, que a concretude da obra permite que ela seja transformada e contribua para a história na medida em que ela é "reelaborada". Como vimos em seus comentários sobre *Elektra*, Adorno também fala da aura da obra, uma forma de espírito percebido pelo inconsciente que é originalmente encapsulada na solidez da forma, sendo mais tarde extinta até que, quando a forma original tiver sido destruída no processo da história, ela "irrompe por fim uma vez mais, uma vez que nossa mente tenha penetrado em seu cerne" (1992b, p.35). A aura da obra e a mente que pode penetrar até seu cerne são ambas participantes na pós-vida da obra, que é parte da vida em curso da mente ou espírito (em termos hegelianos, do *Geist*).

Em última instância, o papel do sujeito em experiência é simplesmente participar no desdobramento desse pós-vida. Adorno articula bem isso em sua conclusão em um texto sobre ouvir música moderna:

> Nenhuma obra musical cifrada é simplesmente orientada para o momento em que produz som pela primeira vez. Em sua história ela não só perde certas qualidades, mas também ganha outras. Então, na extensão por ela atingida, o conhecimento que toma a forma do comentário sobre a obra está, na verdade, apenas seguindo o caminho que ela descreve ao longo de sua história. Com as obras de arte, o choque de suas explosões é substituído pela sensibilidade à constelação que se cristalizou em cada uma delas. Fazer das obras de arte algo compreensível, na verdade, significa contribuir para tal sensibilidade. Isso envolve alcançar uma camada vital das vidas das obras diversa do que é puramente imediato. Isso pode ser chamado de sua pós-vida (1963, p. 68).

Retornamos, assim, ao território dos fantasmas e ancestrais de Loewald, que têm uma pós-vida no presente. Para ecoar o desenvolvimento dado por Loewald ao uso que Freud faz da palavra *Untergang*, podemos dizer aqui que temos uma *Untergang* – um movimento de imersão que é uma absorção transformadora – na vida em curso do psiquismo. Comecei este artigo com uma epígrafe de Theodor Adorno: "O amor nos impulsiona a palavras estrangeiras." Eu quis com isso ressaltar o vínculo entre tradução e potência geradora, que é o tema deste artigo. Espero ter demonstrado através de minha exposição das ideias de Benjamin e Adorno que este vínculo é mediado pela estética, não somente na experiência de obras de arte, mas também no encontro analítico. Tendo por fim retornado a Loewald, eu gostaria de dar a ele a última palavra. E,

por sua vez, ele a cede ao poeta Valéry, que escreve, "[A palavra em sua função essencial] nos incita muito mais a vir a ser do que nos estimula a compreender" (1978, 204).

Traduzido por Patrícia Leme

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Anweisungen zum Hören neuer Musik In: *Der getreue Korrepetitor:* Lehrschriften zur musikalischen Praxis. Tradução de JJ Shapiro [How to listen to modern music. In: *The devoted rehearsal coach:* guides to musical practice; tradução em progresso]. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1963, pp. 39-98.

_____. Thesen über die Sprache des Philosophen [Theses on the language of the philosopher]. In: *Gesammelte Schriften* I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, pp. 366-71.

_____. *Aesthetic Theory* [Aesthetische Theorie]. Tradução de C. Lenhardt. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1984a.

_____. Schöne Stellen [Beautiful Passages]. In: *Gesammelte Schriften* 18. Tiedemann, R, ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984b. 685-718.

_____. *Notes to literature*. Vol. 1. [*Noten zur Literatur* vols.1 e 2]. Tradução de Shierry Weber Nicholsen. New York, NY: Columbia University Press, 1991.

_____. *Notes to literature*. Vol. 2. [*Noten zur Literatur* vols.3 e 4]. Tradução de Shierry Weber Nicholsen. New York, NY: Columbia University Press, 1992a.

_____. Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2006.

_____. *Quasi una fantasia:* essays on modern music. [Quasi una fantasia]. Tradução de R. Livingstone. New York, NY: Verso, 1992b.

BENJAMIN, Walter. The task of the translator [Die Aufgabe des Übersetzers]. In: *Illuminations*. Tradução de H. Zohn. New York: Schocken, 1969, pp.69-82.

_____. A tarefa-renúncia do tradutor. In: *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: Quatro traduções para o português. Tradução Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008

BION, Wilfred Ruprecht. Notes on memory and desire. In: *Cogitations*. London: Karnac, 1984, pp. 380-5.

BOLLAS, Christopher. *Cracking up:* the work of unconscious experience. New York, NY: Hill and Wang, 1995.

_____. *Free association*. Cambridge (UK): Icon Books, 2002.

FERRO, Antonino. *In the analyst's consulting room*. Tradução de Philip Slotkin. New York, NY: Routledge, 2002

FREUD, Sigmund. (1900). *The interpretation of dreams*. SE 4.

_____. *A interpretação dos sonhos* [1900]. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1999.

_____. La interpretação de los sueños (primera parte) [1900]. In: *Obras completas*. Tradução de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991, vol. 4.

_____. La interpretação de los sueños (segunda parte) [1900-01]. In: *Obras completas*. de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991, vol. 5.

GOPINATH, S. Comunicação pessoal, 2008

KANT, Immanuel. *The Critique of judgement* [Kritik der Urteilskraft]. Tradução de JC Meredith. Oxford: the Clarendon Press, 1952.

LOEWALD, Hans W. On the therapeutic action of psycho-analysis. *Int J Psychoanal*. Vol. 41, 1960, pp.16-33.

_____. Primary process, secondary process, and language [1978]. In: *Papers on Psychoanalysis*. New Haven: Yale University Press, 1980, pp.178-206.

_____. The waning of the Oedipus complex. *J Am Psychoanal Assoc*. n.27. 1979, pp.751-775.

_____. Psychoanalysis in Search of Nature Thoughts on Metapsychology, Metaphysics, Projection. *Ann. Psychoanal*. n.16, 1988, pp.49-54.

MELTZER, Donald. *Dream-Life*. Strathclyde, Perthshire: Clunie Press, 1984.

NICHOLSEN, Shierry Weber. *Exact imagination, late work:* on Adorno's aesthetics. Cambridge, MA: MIT Press, 1997.

REIK, Theodor. *Surprise and the psycho-analyst*. New York, NY: Dutton, 1937

SMITH, Henry F. Analytic Listening And The Experience Of Surprise. *Int J Psychoanal*. n.76, 1995, pp.67-78.

STEWART, Elizabeth. Catastrophe, suffering, and survival in the modernism of Bion, Beckett, and the Frankfurt School. Paper presented at the 5th annual Evolving British Object Relations conference, Seattle, November, 2008.

STOKES, Adrian Scott. Form in art. In: Klein, M, Heimann, P, and Money-Kyrle, RE, editors, *New Directions in Psychoanalysis*. New York: Basic Books, 1955, pp. 406-20.