

## Os sonhos de Adorno

### RESUMO

Os sonhos de um filósofo não são considerados importantes para a elucidação de sua filosofia. Após a crítica (filosófica e literária) contemporânea do psicologismo das intenções autorais, justificam-se as precauções contra as reduções biográficas. Para que ler os “Relatos de sonhos” de Adorno? Talvez para tentar apanhar, em estado nascente, o palco de uma experiência intelectual marcada pelo confronto com o irracional na história.

**Palavras-chave:** Theodor W. Adorno; sonho; violência; história; pensamento.

### ABSTRACT

The dreams of a philosopher are not usually considered relevant to the clarification of his own philosophy. After the contemporary critique of the psychologism of author's intentions carried out by literary criticism and philosophical interpretation, the objections rose against biographical explanations seems to be justified. Why to read Adorno's "Dream notes"? It could be justified as an essay to apprehend *in statu nascendi*, the inner dynamic of an intellectual experience drove by the confrontation with the irrational rooted in history.

**Keywords:** Theodor W. Adorno; dream; violence; history; thinking.

---

\* Doutor em Filosofia. Professor Associado do Departamento de Filosofia da UFOP. Email:dougarcia@rocketmail.com.

Eu tocava piano no tampo da mesa, como costumava fazer quando criança. E fazia música. Posso me lembrar claramente de acordes poderosos e vívidos em Mi bemol maior, do tipo que teria gostado de ser capaz de produzir. Disse a G.: “Veja bem, quando se está em boa forma artística, como eu, não faz diferença se você está tocando piano ou um velho tampo de madeira”. Ao meio-dia, desperto, discuti o sonho com ela. Ela me disse que o sonho parecia uma paródia de uma de minhas teorias, que eu poderia facilmente ter produzido uma teoria desse tipo para os meus alunos. Ela me perguntou por que eu ria de mim mesmo, nos sonhos. Sem pensar duas vezes, respondi: para me defender da paranoia<sup>1</sup> (ADORNO, 2005, p. 61s).

Este é um sonho transcrito por Theodor W. Adorno, datado de 20 de Março de 1955. Faz parte da sua coletânea *Traumprotokolle*, “Relatos de Sonhos”, publicada postumamente<sup>2</sup>, que contém registros de 109 sonhos. Ele já havia publicado três desses sonhos antes, na revista *Der Aufbau*, em 1942, sob o título *Träume in Amerika. Drei Protokolle*. Em 1986, o editor Rolf Tiedemann publicou esses mesmos três sonhos, juntamente com uma seleção de dezesseis outros sonhos, feita por Adorno em 1968. Eles estão no volume 20.2 das suas *Gesammelte Schriften*.

Tudo indica que os relatos de sonhos de Adorno eram feitos à mão, assim que ele acordava. Gretel Adorno, sua mulher, os datilografava, e, Adorno, por fim, fazia pequenas alterações ou adicionava notas. A versão publicada pela Suhrkamp segue esses registros<sup>3</sup>.

O próprio Adorno, na seleção publicada por Rolf Tiedemann, havia deixado escrita a seguinte indicação:

Estes *Relatos de Sonhos*, que foram escolhidos de uma coleção muito maior, são autênticos. Eu os escrevi todos imediatamente depois de acordar e, ao prepará-los para publicação, apenas corrigi alguns erros de redação mais evidentes. (ADORNO, 2005, p. 93).

Jan Philipp Reemtsma, no posfácio à edição abrangente de 2005, da Suhrkamp, assevera que:

Não há qualquer indicação de que Adorno tenha pretendido, no volume planejado, adicionar comentários ou interpretações teóricas de qualquer gênero aos sonhos. Pode-se pensar que Adorno planejara simplesmente uma coletânea de sonhos, e que ela teria se parecido bastante com a presente publicação. (ADORNO, 2005, p. 93).

Conjeturas à parte, há que se concordar com Reemtsma de que não há como saber qual o significado que Adorno teria dado a um livro de *Relatos de Sonhos*, “no contexto de sua obra, como um todo”. E aqui encontramos a principal dificuldade deste ensaio hermenêutico. Simplesmente: *como ler* os sonhos de Adorno? Não assumi uma hipótese prévia a esse respeito. Desde o início de meu

<sup>1</sup> Sonho de 20 de Março de 1955.

<sup>2</sup> Editado por Christoph Gödde e Henri Lonitz. Posfácio de Jan Philipp Reemtsma. Frankfurt, Suhrkamp, 2005.

<sup>3</sup> Essas informações são devidas ao posfácio de Jan Philipp Reemtsma à edição da Suhrkamp.

contato com esses relatos de sonhos, suspeitei da ideia, aparentemente razoável, de que este material *devesse* ser interpretado em uma chave psicanalítica, filosófica, literária ou biográfica. Como leitor de Adorno, vi-me motivado a tentar pensar a respeito da relação desses sonhos com a obra de Adorno como um todo, sem ter um modelo prévio à disposição. Desse modo, o que se segue é uma tentativa de encontrar, no comentário de alguns sonhos de Adorno, elementos que pudessem sugerir hipóteses interpretativas provisórias, a partir do material que eles contem.

Volto ao sonho transcrito na abertura deste texto. O leitor pode perceber uma série: música, infância, fantasia, paródia, teoria, humor auto-relativizador e paranóia. Pode-se tentar organizar essa série: a fantasia da criança está na base da capacidade para a música. Ela é ameaçada pela coerência de pedra da teoria, essa mesma, no entanto, um alvo fácil para a paródia cômica. O teórico, ao despertar, reforça a identificação com a fantasia musical e potencialmente derrisória da criança, e toma distância da imobilidade paranóica que se insinua em toda teoria. A capacidade de fazer soar o velho tampo de madeira é a mesma, no fundo, que seria desejável na teoria. A rigidez da madeira vencida pela flexibilidade e movimento da fantasia é índice para o desejo de uma teoria capaz de precaver-se de enrijecimentos paranóides.

Em outro sonho, Adorno registra: “A vida é mito. Prova: a raiz βί em βίος, vi em vita, é idêntica a μν” (ADORNO, 2005, p. 63)<sup>4</sup>. Essa etimologia fantasiosa, de sonho, faz depender a qualidade da vida humana (bíos, em oposição a zoé, a vida meramente animal) da capacidade para o mito, entendido como potência de fabulação, de criação de *mithoi*, narrativas. Há uma ambiguidade aqui, é certo. Por um lado, o *mithos* cria um sentido para a origem e a destinação dos mortais, separando-os dos deuses e dos animais, e marcando-os fortemente com uma ligação essencial à comunidade humana e à linguagem. Por outro lado, o *mithos* encerra os mortais em um ciclo de ações propiciatórias e reparatórias, ações cujo sentido não pode ser inteiramente discernido, nem discutido ou transcendido. “A vida é mito” encerra os processos de constituição do sentido em uma imanência e em uma opacidade radicais, a da linguagem e das ações humanas.

Selecionei, para os meus ensaios de interpretação, uma série de sonhos de Adorno relacionados com as temáticas da tortura, da morte e da execução. Essas temáticas não recobrem a totalidade dos sonhos reunidos em *Traumprotokolle*, nem mesmo uma parte majoritária, mas constituem um núcleo suficientemente definido e recorrente para chamar a atenção do leitor. No final de Março de 1944, em Los Angeles, Adorno registrou o seguinte sonho:

Em um estádio, sob meu comando, um grande número de nazistas estava prestes a ser executado. Eles seriam decapitados. Havia algum obstáculo, por uma razão ou outra. Para simplificar as coisas, foi decidido que os crânios de cada um dos criminosos (*Delinquenten*) seriam esmagados um por um, com uma picareta. Fui informado, então, que um terror indescritível tomou as vítimas (*Opfer*), com a expectativa dessa forma de execução incerta e torturante. Eu próprio me senti tão enojado com essa atrocidade que acordei me sentido fisicamente nauseado. (ADORNO, 2005, p. 33).

<sup>4</sup> Sonho de 5 de Setembro de 1955.

Há aqui, sem dúvida, a presença angustiante do mito. O ciclo das torturas e execuções praticadas pelos nazistas é reencenado como desejo de retaliação. A morte por decapitação indica não um anseio esclarecido por justiça, mas um desejo de vingança mítica. Um subtexto cômico-grotesco se insinua, na forma de uma dificuldade técnica que teria surgido no processo “racional” das decapitações, fazendo com que, “para simplificar as coisas”, a forma mais antiga de execução, por simples esmagamento, fosse escolhida, como que reforçando o aspecto mítico da situação. Há aqui, contudo, a presença de certa tendência esclarecida, de rejeição do aspecto atroz da execução. Os “criminosos” (*Delinquenten*) são considerados também “vítimas” (*Opfer*), e o terror percebido nos destinados à execução – note-se que a decapitação reforça a condição de objeto da vítima, ao negar-lhe a preservação da integridade/identidade do cadáver – transmite-se ao sonhador/comandante do campo, que desperta aterrorizado. “Para me defender da paranóia” (*zur Abwehr der Paranoia*): o teórico filosófico-social encena a sua impotência em evitar a sedução do horror mítico, mas também a sua recusa a identificar-se plenamente com a onipotência mítica do senhor da morte.

Em outro sonho com o tema da execução, datado de 14 de Julho de 1945, em Los Angeles, Adorno relata:

Cena de execução. Não estava claro se as vítimas (*Opfer*) eram fascistas ou antifascistas. Seja como for, era uma multidão de jovens atléticos, nus. No entanto, eles se pareciam com suas próprias estátuas: verde metálico. A execução acontecia como uma operação *self service*. Todos subiam até uma guilhotina automática, sem nenhuma ordem aparente, e saíam sem cabeça, cambaleavam alguns passos e então caíam mortos. Lembro-me de uma pessoa mais jovem, um garoto, que, como se estivesse brincando, se pôs à entrada da guilhotina, na frente de um homem maior que estava entrando de lado, como se estivesse ansioso para ser executado primeiro. Observei os movimentos dos sem-cabeça e pensei que devia tentar descobrir se ainda estavam conscientes e se, como a mim parecia ser o caso, tomavam o cuidado de evitar cair em cima uns dos outros. Observei de perto um jovem. Depois de alguns passos, ele veio rodopiando várias vezes, e, como num salto mortal, caiu em cima de outro cadáver. Tudo isso sem uma palavra ou som. Observei a cena impassível, mas acordei com uma ereção. (Eles vinham até a guilhotina, um depois do outro, como se estivessem se exercitando. De fato, minha principal impressão era de que se tratava de um exercício de ginástica). (ADORNO, 2005, p. 43).

Aqui o sonhador observa a cena impassível, destacado e curioso, aturdido pela confusão e pelo desejo sexual, que se torna tanto mais manifesto quanto mais a cena se tingem com o verde metálico de uma pulsão inconsciente e vizinha à morte. Há, portanto, uma ambigüidade na figura do sonhador: ele é distante e insensível e próximo e excitável. O tema da decapitação ressurgem aqui, borrando a separação entre a figura do sonhador e os “personagens” sonhados: fascistas ou antifascistas, conscientes ou inconscientes, sensuais ou impassíveis? Há uma assimilação obscura entre brincadeira, cambalhota, exercício de ginástica, execução e performance sexual. O procedimento da guilhotina *self service* remete à racionalização da crueldade da morte, mas a coreografia dos sem-cabeça é carregada de sexualidade. Enquanto no sonho anteriormente transcrito o so-

nhador se punha na cena como o chefe do campo e encarregado da execução de criminosos nazistas, aqui ele é um observador ambivalente, como o são as figuras sonhadas. Se são fascistas ou anti-fascistas – note-se que Adorno volta a empregar o termo vítima, *Opfer*, palavra que possui conotação sacrificial –, o que importa é a coreografia terrível e sedutora que executam depois de receber o golpe da morte. Essa zona cinzenta entre a morte e a vida, a inconsciência e a consciência, a sexualidade e o horror, avança sobre o sonhador. Sua excitação sexual, ao despertar, faz recordar a ambiguidade das pulsões que habitam os seres humanos, o que torna difícil a clareza a respeito “de que lado” os outros estão, e de que lado se está.

Essa intensa ambivalência das pulsões está presente em um sonho de 14 de Março de 1948, registrado em Los Angeles:

Uma criança me foi posta à disposição para torturas. Um menino encantador de doze anos. Ele foi posto deitado em um pequeno aparelho, em um ângulo tal que seu corpo delicado ficou todo à mostra. Primeiro dei-lhe um tapa na cara e beijei-o na boca. Depois bati em suas costas, até ele ficar todo vermelho. Ele não esboçou a mínima reação. Pensei: é para me desafiar que não quer mostrar ter sentido algo, e senti raiva. Eu o golpeei com força nos testículos. Nesse momento, ele finalmente esticou o braço a fim de apanhar algo. Era um monóculo, que colocou no olho, sem emitir qualquer som. (ADORNO, 2005, p. 54).

Aqui não há qualquer possibilidade de distanciamento, qualquer dúvida quanto a presença de uma pulsão erótica na crueldade. Os temas da tortura, do abuso sexual, da sujeição despersonalizadora (*quem é esse menino?*), do homoeotismo, da intensidade das paixões, atingem aqui o seu grau mais explícito, em toda a coletânea de sonhos de Adorno. Em nenhum outro sonho o sonhador aparece tão diretamente envolvido na violência. Como no sonho precedente, há a visão de um corpo masculino despido e desejável. Mas, diversamente, aqui esse corpo não porta os atributos da morte (o verde metálico, a falta de cabeça), ainda que, ao contrário dos corpos do sonho anteriormente transcrito, o corpo da vítima deste sonho não possa se mover. Ou quase, pois o menino do sonho manifesta sua negatividade em relação ao desejo cruel do sonhador/torturador por meio do corpo: primeiro, ao manter-se impassível diante do espancamento/abuso; segundo, ao estender o braço para apanhar um monóculo e usá-lo, certamente como gesto de desafio e revide ao olhar daquele que o submete. À primeira submissão – ficar deitado exposto ao olhar do outro – ele pode responder, olhando o sonhador/torturador através do monóculo. “Sem emitir qualquer som”, aquele que tem o corpo violentado manifesta o pouco de liberdade que lhe resta. Aqui o corpo fala, aquém das palavras. Ele indica claramente, ao olhar daquele que lhe olha, “de que lado” ele está.

Em um sonho de Julho de 1965, registrado em Frankfurt, Adorno se vê às voltas com o tema da proximidade com a morte e a crueldade, na cena da execução de um criminoso:

Kolisch me pediu para acompanhá-lo à execução na cadeira elétrica (*Hinrichtung*) de alguém que ele conhecia. Eu deveria estar presente, como um tributo ao criminoso (*Delinquent*), e também como um tipo

de protesto. Nossos nomes foram postos em uma lista de amigos do homem. Separadamente de nós, L. N. também veio. A execução tinha lugar em uma estação de rádio, em duas salas, o estúdio de gravação e o estúdio de audição, de onde se podia assistir, por uma janela. De lá pudemos ver P. S., que estava a par da situação. O criminoso era jovem e estava vestido com camisa, suspensórios e calças. Ele queria ter sido um estudante. Dissemos algumas palavras e ele foi então levado à sala de gravação-execução (*Hinrichtung-Aufnahme-Raum*). P. S. estava inquieto com o atraso. Várias crianças bonitas estavam brincando no corredor, rastejando ameaçadoramente, como caranguejos. Eram os sobrinhos do criminoso. A cadeira elétrica era parecida com uma cadeira de barbeiro comum. Ele foi amarrado e a corrente elétrica foi ligada. Levou algum tempo para funcionar. Quando estava funcionando plenamente, uma nuvem de fogo formou-se ao redor da cabeça do homem. Ela se espalhou por todo o seu corpo (*Gestalt*), e, enquanto isso acontecia, ouvi um murmúrio, ou canto, que parecia vir dele. Quando o fogo arrefeceu, ele estava cantando o mais alto que podia. Ele tinha sido queimado até o esqueleto, que continuava a arder. Para meu inominável horror (*namenlosen Entsetzen*), ele se levantou e, ainda cantando, foi levado ao meu estúdio de audição (*Abhörraum*). Eu recuei desesperadamente, para evitar qualquer contato. Alguém, provavelmente P, explicou-me que não havia nada de extraordinário nisso, que os criminosos (*Delinquenten*) muitas vezes sobreviviam uma semana nesse estado. Acordei aterrorizado (*mit Grauen*). (ADORNO, 2005, p. 80s).

O cenário do sonho, aqui, se distancia dos campos de extermínio nazistas, e se aproxima dos aparatos judiciais de alguns estados norte-americanos, com a cadeira elétrica e a sala de onde se assiste as execuções. A culpa jurídica do criminoso estaria supostamente estabelecida, mas permanece completamente abstrata, e digna de ansiosa preocupação. Predomina aqui a tensão de uma distância do sonhador/observador que desliza para a cumplicidade com uma forma cruel de morte. Há uma vaga proximidade entre o sonhador/observador da cena e o criminoso/vítima da execução, sugerida ao menos duas vezes: o sonhador foi levado por um amigo à cena, para prestar solidariedade ao condenado; o criminoso queria ter sido um estudante – como o próprio Adorno fora, na juventude, e como seus alunos. Há certos deslocamentos “cênicos”, que parecem suavizar o horror da cena, ou, talvez, fundi-lo a certas recorrências do cotidiano, tornando-o estranho: ao invés de uma prisão, a cena ocorre em uma estação de rádio; crianças brincam no corredor, como em uma escola; a cadeira elétrica se parece com uma cadeira de barbeiro. A mistura de objetos remete a uma indefinição de registros do dramático e do cômico. O sonho culmina na grotesca seqüência em que o sentenciado canta após ter sido “executado” na cadeira elétrica, e é levado para junto da figura do sonhador/observador, que recua com horror. Ele havia sido convidado/condenado a participar como testemunha/ouvinte do processo da morte do condenado, a ouvir o morto-vivo cantando, na segurança de uma cabine de audição, que, ao fim, não fora suficiente para impedir sua aproximação terrificante. O canto final do morto, menos que uma libertação no meio da morte, parece condenar os vivos a participar da substância incandescente da morte.

O tema da execução também aparece em um sonho de 01 de Agosto de 1944, transcrito em Los Angeles:

Mais uma vez eu devia ser executado – como o Pierrot Lunaire. Dessa vez, como um porco. Jogado em água fervente, para ser cozido. Foi-me assegurado que seria algo completamente indolor, uma vez que estaria morto antes de perceber o que está acontecendo. De fato, eu estava sem medo, apenas um pouco surpreso com um detalhe técnico: imediatamente após o esaldamento, água fria seria jogada, assim como se faz em um banho quente. Fui então jogado no caldeirão. Para o meu inominável espanto (*namenlosen Erstaunen*), contudo, não morri imediatamente, nem senti qualquer dor. Ao invés disso, provavelmente por causa da água adicional que foi despejada, senti uma insuportável pressão, que crescia. Percebi que, se eu não conseguisse acordar imediatamente, morreria de verdade. Consegui acordar após grandes esforços (em um estado físico muito ruim, com forte dor de cabeça, meio adoentado, depois de ter sonhado com uma visita de Luise Rainer<sup>5</sup> que teria durado até tarde da noite). (ADORNO, 2005, p. 34).

Eis um daqueles sonhos de que G. (inicial que indica muito provavelmente sua esposa, Gretel) poderia ter dito de que neles Adorno ri de si mesmo. Não é um riso fácil, evidentemente. O sonhador ri de si mesmo, ao comparar-se a um porco que vai morrer escaldado, como as lagostas são mortas, para apresentar um aspecto mais deleitável ao paladar humano. Há uma alusão à comida e cozinha, uma sugestão de que o sonhador, de modo cômico e grotesco, poderia vir a tornar-se o prato principal em um banquete. O aspecto mais inquietante está presente na questão da ausência de dor no processo, que cobre de indefinição a fronteira entre a vida e a morte. Há uma completa impessoalidade na execução, que é descrita em termos puramente operacionais. Aqui a condenação à morte parece desvinculada de qualquer responsabilidade criminal ou política. É notável que o tema da execução racionalizada tecnicamente, impessoal e indolor se repete nos sonhos de Adorno. Por fim, há um deslocamento do projeto inicial da execução: o sonhador não morre pelo cozimento na água quente, mas ameaça ser morto pela pressão insuportável da água fria despejada sobre ele. Há uma inversão da equação prometida pelos carrascos: ao invés de morte/ausência de dor, tem lugar para o sonhador o sofrimento prolongado /ausência de morte. Essa permanência indefinida na proximidade da morte é o mais penoso para o sonhador, que acaba por despertar com grande ansiedade física. A morte sem culpabilidade dos animais invade o terreno comum e ético dos humanos, para revelar sua fragilidade.

Talvez a potência crítica do sonho, sua faculdade de inclinar o sonhador a “defender-se da paranoia”, indique o desejo por uma vida em que a dominação seja cada vez mais reconhecida pelo nome, até mesmo aquela que se esconde na forma da “boa consciência”. Os sonhos de Adorno, então, poderiam ser lidos como os fragmentos de uma história coletiva, na qual a razão se reconhece não como o outro absoluto da crueldade, da loucura e do crime, mas, no melhor dos casos, como a vida que ri de si mesma, mito, música imaginária no tampo da mesa, a luta infindável contra a paranóia e a morte.

<sup>5</sup> Louise Rainer (1910 – 2014) foi uma atriz de cinema alemã, de origem judia, que se tornou famosa na Alemanha antes da Guerra e teve uma carreira de sucesso nos Estados Unidos depois que Hitler chegou ao poder. Ela ganhou dois Oscars (por *The Great Ziegfeld* e *The Good Earth*), e foi casada por um curto período com o escritor americano Clifford Odets.

## Referência bibliográfica

ADORNO, T. W. *Traumprotokolle*. Editado por Christoph Gódde e Henri Lonitz. Posfácio de Jan Philipp Reemtsma. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.

Data de recebimento: 13/12/2016

Data de aprovação: 16/02/2017.