



A Estética da Interpretação dos Sonhos
La Estética de la Interpretación de los sueños
The Aesthetics of the Interpretation of Dreams

José Eduardo Costa SILVA¹
Ernesto HARTMANN²

Resumo: Trata-se de um estudo filosófico sobre as tensões e articulações entre a *Estética* e a *Lógica* na *A Interpretação dos Sonhos* de Sigmund Freud (1856-1939). Procuramos demonstrar como Freud, nesse texto que é estratégico para o estabelecimento da *práxis* psicanalítica e que repercute nos movimentos artísticos contemporâneos, estabelece um método amparado no rigor da observação e da lógica e, ao mesmo tempo, chama em auxílio a este método noções provenientes da *Estética*, quais sejam, as noções de *representação*, de *forma*, de *conteúdo* e de *unidade*, parecendo contrariar, desse modo, a tradição filosófica idealista, que estipulara historicamente a distinção entre o *inteligível* e o *sensível*.

Abstract: This paper presents a philosophical study of the tensions and interconnections between Aesthetics and Logic in *The Interpretation of Dreams* by Sigmund Freud (1856-1939). We wish to demonstrate how Freud in this text which is strategic for the establishment of psychoanalytic praxis and that resonates in contemporary artistic movements, establishes a method supported in the accuracy of observation and logic and, at the same time, invokes in aid to this method notions of representation, form, content and unit, seemingly opposing thus the idealist philosophical tradition, historically founded in the distinction between the intelligible and the sensible.

¹ Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) da UFES. E-mail: zed2004@gmail.com.

² Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) da UFES. E-mail: ernesto.hartmann@ufes.br



Keywords: Aesthetics – *The Interpretation of Dreams* – Freud.

Palabras-chave: Estética – *A Interpretação dos Sonhos* – Freud.

ENVIADO: 21.10.2014

ACEITO: 12.11.2014

I. Introdução

Saber se há uma relação imediata entre homem e *phýsis* e, por conseguinte, saber se a *phýsis* é tal como a vemos, mutável e perecível, são antigas e persistentes questões filosóficas. Em torno destas questões articulou-se a distinção que delimitou dramaticamente o pensamento anterior e posterior ao pensamento fundante de Platão: a distinção entre *apresentação* e *representação*. (BEAUFRET, 1978: 9) A grosso modo, as Escolas de Parmênides e Heráclito concebem a vinda da *phýsis* à consciência como apresentação, isto é, como produto do *desvelamento* propiciado pela *alétheia*.

Vinda à consciência como *apresentação*, a *phýsis*, seja ela considerada mutável ou imutável, não tem sua existência condicionada pelo homem. O homem colhe com o *lógos* as informações da *phýsis* que são apresentadas na abertura da *alétheia*. Sendo assim, o homem é (*co*)pertencente à *phýsis* que para ele se constitui como objeto. Essa unidade entre homem e *phýsis* é expressa pelo *hipokéimenon*; na apropriação latina do termo: *subiectum* (HEIDEGGER, 2007, vol. 1: 393-394).

Diferentemente, Platão concebe a vinda da *phýsis* à consciência como representação. No conjunto da filosofia de Platão, representar é uma ação derivada da visão: é trazer à presença o ser de algo que foi visto como ideia. Representar envolve um produzir (*herstellen*), isto é, um deixar e um fazer aparecer o ser (HEIDEGGER, 2007, vol. 1: 159). Por exemplo, o Demiurgo organiza o caos em um mundo porque ele um dia viu a ideia de mundo (Cosmos). Por conseguinte, representar pressupõe uma ação do *lógos* que vai além de colher; justamente: o produzir algo a partir do que foi visto. Representar é então o exercício de uma atividade teórica que, na filosofia de Platão, adquire o significado de conhecer (HEIDEGGER, 2007, vol. 1: 159).

A determinação da *phýsis* como representação está articulada à determinação do ser como ideia, que, como Heidegger observa, expressa uma cisão entre o inteligível e o sensível. O ser, como ideia, está no plano do inteligível. Ele se revela como unidade e permanência que foi inferida da multiplicidade e mobilidade da própria *phýsis*. É o ser, entendido como síntese conceitual da multiplicidade e da mobilidade, que dá acesso à *phýsis* (HEIDEGGER, 2007, vol. 1: 155).

O desdobramento histórico do idealismo platônico perpetuou esta cisão entre o inteligível e o sensível, que, frequentemente, aparece como questão para diversas correntes filosóficas. Esta questão é presente, por exemplo, no empirismo de Hume, nas filosofias de Descartes e Nietzsche, na fenomenologia de Husserl, e, mais recentemente, na hermenêutica de Heidegger e, sobretudo, em Freud, de quem nos ocupamos no presente artigo.

Refletimos sobre o modo peculiar e original como Freud enfrenta a questão da cisão entre o inteligível e o sensível em uma obra fundante da psicanálise, qual seja, o texto: *A Interpretação dos Sonhos*. Em nosso entendimento, a presença estruturante de conceitos da estética nesse texto desvela um pensamento em que a representação onírica é pensada como representação artística. Desse modo, Freud articula dois mundos aparentemente antagônicos, justamente: aquele da correção lógica (inteligível), onde imperam as relações de causalidade, e o outro, associado a (*des*) razão, própria da livre ação dos sentidos.

II. A presença dos conceitos da estética na *Interpretação dos Sonhos*

A tese de que o sonho é a realização de um desejo perpassa o texto: *A Interpretação dos Sonhos* de Freud. O pensamento que a sustenta é metódico e reveste-se do cuidado que antecede aos pronunciamentos polêmicos. Nesse caso, não é mera imposição de estilo, o autor sabe que deve falar aos poucos, levar a concluir, mais do que enunciar proposições, em suma, fazer com que o leitor reconheça sua responsabilidade na condução do pensamento que sabidamente incomoda.

Primeiro, Freud descreve o pensamento corrente sobre os sonhos, insinuando, a partir da colocação estratégica da dúvida, que seus pressupostos são insuficientes. Depois a descrição e a interpretação dos sonhos; um processo de reconstituição de nexos simbólicos causais, que sugerem que ao

final de cada cadeia há o desejo sexual, espécie de *causa primeira* do mundo onírico, das fantasias e das neuroses.

Assim, constitui-se um pensamento que está amparado no rigor da observação articulada ao método, que permite perscrutar os “equivocos” e os “escondidos” da linguagem. Entretanto, a preocupação de Freud com o rigor científico não inibe a emergência de um pensador que, comportando-se como um artista, chama ao auxílio da razão noções provenientes da “estética”³, quais sejam as noções de *representação, forma, conteúdo e unidade*.

Desse modo, Freud parece contrariar a *tradição filosófica idealista*, até aquele momento de marcante presença no mundo germânico, que estipulara a clara distinção entre os universos intelectual e sensível, este último, não ajustável às exigências da correção lógica. Assim, nos advém a hipótese de que a analítica freudiana esteja em mútua solidariedade com noções que pertencem à estética. Porquanto seja, propomos como guia para a presente discussão a sentença: o sonho é a realização *estética* de um desejo.

Atentamos inicialmente para a discussão introduzida no capítulo 2 de *A Interpretação dos Sonhos*. Freud menciona brevemente alguns trabalhos que tentam explicar a origem da “crença” nos sonhos, reconhecendo que esses, amiúde absurdos e aparentemente inverossímeis, necessitam de se apresentar ao sujeito como objetos dignos de credibilidade. A esse respeito, Freud oportunamente observa que, embora, algumas vezes, saibamos que estamos imersos no mundo onírico, creditamos a esse mundo um patamar de realidade.

Porém, apegando-se ao procedimento metodológico que se estende no decorrer do texto, Freud avisa que a compreensão sobre a “crença” nos sonhos será alcançada adiante (FREUD, 1900, vol. IV: 57). Evidentemente,

³ Submetendo os conceitos tradicionais da estética à sua hermenêutica, o filósofo Luigi Pareyson elabora um oportuno compêndio dos mesmos, não obstante, a obra deste pensador em muito ultrapasse uma tal finalidade classificatória. No texto “Os problemas da estética”, o autor dispõe os conceitos da estética tradicional, sobretudo a hegeliana, em pares contrapostos, tentando, porém, comprovar a falibilidade desta lógica de contraposição. Em nosso entendimento, Freud é um esteta tradicional no sentido proposto por Pareyson. Ele pensa os conceitos e noções da estética por pares de opostos, por exemplo: conteúdo-forma, unidade-fragmento, junção-disjunção. Por conseguinte, a estética que tentamos compreender articulada ao todo da argumentação freudiana só pode ser esta, e não uma outra que já derive de sua posterior crítica.

Freud aposta que seu leitor, no momento oportuno, fará a relação entre a tese de que os sonhos realizam o desejo e a crença nos sonhos; afinal, nada que pareça mais real ao sujeito do que aquilo que responda à sua demanda volitiva primordial.

O texto transcorre sem que a questão da origem da crença nos sonhos seja claramente retomada. É nesse aparente lapso, que o caráter estético da descrição dos sonhos prevalece, sobretudo porque o sonho é definido por Freud como *representação*, um conceito que se tornou central na estética tradicional. A comparação entre sonhos e obras pictóricas é mais de uma vez feita em *A interpretação dos Sonhos*, sendo que de tal procedimento derivam consequências metodológicas; ao analisar os sonhos, Freud age igualmente ao observador que monta e remonta os significados do que está representado de maneira não naturalista na tela. Nesse contexto, os conceitos e noções articuláveis à noção de representação são frequentemente evocados.

Primeiramente, o par conceitual conteúdo e forma, que estrutura a noção tradicional de *representação*. Seria, segundo Freud, da ordem do conteúdo da representação onírica, o *pensamento do sonho*, ou seja, o concentrado de significação que está diretamente articulado ao desejo sexual recalçado, e que está, nos modos da forma, escamoteado. O *pensamento do sonho* é, por conseguinte, a primeira e mais essencial expressão do pensamento inconsciente:

Em geral, não estamos em condições de interpretar um sonho de outra pessoa, a menos que ela se disponha a nos comunicar **os pensamentos inconscientes que estão por trás do conteúdo do sonho** (o grifo é nosso). A aplicabilidade prática de nosso método de interpretar sonhos fica, por conseguinte, severamente restrita (FREUD, 1900, vol. IV: 207).

O *pensamento do sonho* é o conteúdo latente, distinto do *pensamento manifesto*, que é da ordem da forma. Ele carrega a carga afetiva do sonho, precisamente, aquela que primordialmente reveste o desejo sexual da criança, e que se desdobrará nos afetos em geral, os quais são menos inconfessos à censura consciente (*distorção*). Desse modo, na lógica proposta por Freud, os afetos se dispõem topograficamente e, por conseguinte, esteticamente no sujeito; eles vão do mais profundo ao mais visível, ou melhor, do latente ao manifesto:

Convém notar que o afeto vivenciado no sonho pertence a seu conteúdo latente, e não ao conteúdo manifesto, e que o conteúdo afetivo do sonho



permaneceu intocado pela distorção que se apoderou de seu conteúdo de representações (FREUD, 1900, vol. IV: 207).

A noção de *pensamento do sonho* comporta a articulação entre sentido (intelectivo) e base afetiva, que é própria da topografia do sujeito. Destarte, o local onde se constrói o mais genuíno sentido, justamente, aquele portado pelo *pensamento do sonho*, é a proximidade ao universo das pulsões, onde, ante ao desejo, os sentimentos são configurados como representação onírica e quiçá linguagem:

Somos os únicos a levar algo mais em conta. Introduzimos uma nova classe de material psíquico entre o conteúdo manifesto dos sonhos e as conclusões de nossa investigação: a saber, seu conteúdo latente, ou (como dizemos) os “pensamentos do sonho”, obtidos por meio de nosso método. É desses pensamentos do sonho, e não do conteúdo manifesto de um sonho, que depreendemos seu sentido (FREUD, 1900, vol. IV: 236).

A representação onírica resulta da unidade entre conteúdo e forma, que dá estatura à sua aparência, onde a expressão do inconsciente é obnubilada na *forma de conteúdo manifesto*. E uma tal obnubilação ocorre em função das forças psíquicas que atuam na *composição* dos sonhos: o desejo que é identificado por Freud como causa dos sonhos, provendo-os de seu conteúdo latente, e a censura ao desejo, que causa as distorções modeladoras da forma do sonho, ou em outros termos, do *conteúdo manifesto* (FREUD, 1900, vol. IV: 131).

Ao alcançar esta compreensão dos sonhos, a interpretação freudiana ganha os contornos inequívocos de uma apreciação estética, posto que são as noções desta disciplina que agora fornecem os elementos de julgamento do valor da própria interpretação. Não se avalia mais com os elementos da lógica, pois a causa primeira já é conhecida, a saber: o desejo. O que se busca é o desvendamento do jogo entre os conteúdos latente e manifesto, precisamente pelo desvendamento da ação dos elementos condicionadores da forma, quais sejam: o *deslocamento* e a *condensação*, constituindo-se assim a própria interpretação do sonho:

O deslocamento do sonho e a condensação do sonho são os dois fatores dominantes a cuja atividade podemos, em essência, atribuir a forma assumida pelos sonhos. Não penso tampouco que teremos qualquer dificuldade em reconhecer a força psíquica que se manifesta nos fatos do deslocamento do sonho. A consequência do deslocamento é que o conteúdo do sonho não mais se assemelha ao núcleo dos pensamentos do sonho, e que este não apresenta

mais do que uma distorção do desejo do sonho que existe no inconsciente (FREUD, 1900, vol. IV: 262).

O *deslocamento* é a expressão formal da *distorção*, isto é, daquele ato de censura dissimuladora que o sujeito dirige ao conteúdo de seu próprio desejo, em um processo que implica na hierarquização do que é mais ou menos significativo ou, melhor dizendo, mais censurável (FREUD, 1900, vol. IV: 144). Logo, o deslocamento é uma força configuradora e também um modo de organização topológica do sonho, trazendo mais à superfície da aparência o que é menos importante e deixando mais obscuro o que se quer esconder, constituindo-se, assim, como linguagem:

Portanto, parece plausível supor que, no trabalho do sonho, está em ação uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade, e, por outro, por meio da sobredeterminação, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho. Assim sendo, ocorrem uma transferência e deslocamento de intensidade psíquicas no processo de formação do sonho, e é como resultado destes que se verifica a diferença entre o texto do conteúdo do sono e o dos pensamentos do sonho. O processo que estamos aqui presumindo é nada menos do que a parcela essencial do trabalho do sonho, merecendo ser descrito como o “deslocamento do sonho” (FREUD, 1900, vol. IV: 262).

Dentre as estratégias do *deslocamento*, destaca-se a *ação por semelhança*. É justamente esse tipo de ação que traz para a representação onírica um dos princípios fundamentais da *mimese*, tal como Platão a compreende, qual seja, o princípio de que as representações (das ideias) organizam-se por *semelhança (identidade)*, dotando-se assim do caráter da verossimilhança (PLATÃO, 2001, 27-a). Eis justamente o que, segundo Freud, dá valor de verdade ao que foi *deslocado*:

Assim, a identificação não constitui uma simples imitação, mas uma assimilação baseada numa alegação etiológica semelhante; ela expressa uma semelhança e decorre de um elemento comum que permanece no inconsciente. A identificação é empregada com mais frequência na histeria para expressar um elemento sexual comum. (...) O processo poderia expressar-se verbalmente da seguinte maneira: minha paciente colocou-se no lugar da amiga, no sonho, porque esta estava ocupando o lugar de minha paciente junto ao marido e porque ela (minha paciente) queria tomar o lugar da amiga no alto conceito em que o marido a tinha (FREUD, 1900, vol. IV: 136).

A *ação por semelhança* permite que o sonho se configure como uma estrutura complexa, onde os semelhantes podem conviver logicamente e um idêntico

pode ser suprimido em função da apresentação de outro. Deste modo a representação onírica poderá, inclusive, parecer absurda, embora, verossimilhante. Mas o fato é que Freud, ao referir-se a esse mecanismo, admite que a inteligibilidade lógica de um sonho seja precedida por uma disposição estética, justamente, a *disposição por semelhança*:

Uma e apenas uma dessas relações lógicas é extremamente favorecida pelo mecanismo da formação do sonho; a saber, a relação de semelhança, consonância ou aproximação – a relação de “tal como”. (...) A semelhança, a consonância, a posse de atributos comuns – tudo isso é representado nos sonhos pela unificação, que pode já estar presente no material dos pensamentos do sonho ou pode ser novamente construída. A primeira dessas possibilidades pode ser descrita como “identificação”, e a segunda, como “composição”. A identificação é empregada quando se trata de pessoas; a composição, quando as coisas são o material da unificação. Não obstante, a composição também pode aplicar-se às pessoas. As localidades são frequentemente tratadas como pessoas. (...) Na identificação, apenas uma das pessoas ligadas por um elemento comum consegue ser representada no conteúdo manifesto do sonho, enquanto a segunda ou as demais pessoas parecem ser suprimidas dele. Mas essa figura encobridora única aparece no sonho em todas as relações e situações que se aplicam quer a ela, quer às figuras que ela encobre (FREUD, 1900, vol. IV: 272).

Articulada ao *deslocamento*, há a *condensação*, precisamente, o outro elemento condicionador da forma. A condensação atua por *omissão* (redução), possibilitando uma síntese hierárquica e aparentemente incompleta dos pensamentos do sonho: “Os sonhos são curtos, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e riqueza dos pensamentos oníricos. Se um sonho for escrito, talvez ocupe meia página” (FREUD, 1900, vol. IV: 236). Não obstante, a *condensação* é concentradora de significados, a ponto de causar-nos a impressão de termos sonhado mais do que efetivamente sonhamos. Nesse sentido, a *condensação* projeta a percepção da forma em uma dimensão qualitativa do tempo, em que passado, presente e futuro se resumem em um instante, ou, como diria Heidegger a propósito desse tipo de percepção do tempo, em uma *ekstasis* (HEIDEGGER, 1988, vol. I).

Certamente, esse componente temporal, desvendado pelo trabalho da *condensação*, que possibilita a visão simultânea em uma representação de algo que efetivamente não é simultâneo, confere à representação onírica um mesmo tipo de poder que é dado às representações pictóricas, qual seja, o de dar valor de verdade aos absurdos do anacronismo e da topologia confusa.

Em primeiro lugar, os sonhos levam em conta, de maneira geral, a ligação que inegavelmente existe entre todas as partes dos pensamentos do sonho, combinando todo o material numa única situação ou acontecimento. Eles reproduzem a ligação lógica pela simultaneidade no tempo. Nesse aspecto, agem como o pintor que, num quadro da Escola de Atenas ou do Parnaso, representa num único grupo todos os filósofos ou todos os poetas. É verdade que, de fato, eles nunca se reuniram num único salão ou num único cume de montanha, mas certamente formam um grupo no sentido conceitual (FREUD, 1900, vol. IV: 267).

A ação formativa da *condensação* é conjunta à ação do *deslocamento*, algo que pode acentuar o referido caráter absurdo da representação onírica, em função dos vários tipos de metamorfoses espacial e temporal. Porém, a percepção de algo como absurdo esvai ante ao fato de que a representação possui *unidade*, justamente o qualitativo fornecido pela *condensação*. Por possuir unidade, a representação acede à ordem do verossimilhante, e, por conseguinte, entendemos, acede à ordem do crível. Parece-nos claro que Freud suspeitasse, desde o início do texto, de que a crença nos sonhos é a crença na representação, que, não obstante seus conteúdos fragmentários, impõe-se como *unidade*, o mais tradicional dos princípios estéticos:

Se no decorrer de um único dia tivermos duas ou mais experiências adequadas à provocação de um sonho, este fará uma referência conjunta a elas como um todo único; ele é forçado a combiná-las numa unidade. (...) Muitas experiências como essas levam-me a afirmar que o trabalho do sonho está sujeito a uma espécie de exigência de combinar todas as fontes que agiram como estímulos ao sonho numa única unidade no próprio sonho (FREUD, 1900, vol. IV: 157).

A unidade permite a crença nos sonhos a ponto de também permitir a crença na realização aparentemente mais absurda dos mesmos, a saber: a *composição*. Trata-se de um livre jogo associativo, pelo qual a junção de imagens diversas configura outras de caráter não realístico. A propósito, esta *techné* onírica encontrou sua realização histórica no *surrealismo*, um movimento estético sabidamente relacionado à psicanálise. Conquanto seja, nada mais justificável de que uma tal aproximação tenha ocorrido devido à compreensão comum dos processos de *composição*, os quais trazem às vistas a relação entre imaginação e fantasia. Esta relação, segundo Freud, é ao mesmo tempo própria dos sonhos e da vigília:

A possibilidade de criar estruturas compostas destaca-se como a mais importante entre as características que tantas vezes emprestam aos sonhos uma aparência fantástica, pois introduz no conteúdo dos sonhos elementos que nunca poderiam ter sido objetos de percepção real. O processo psíquico de

construir imagens compostas nos sonhos é, evidentemente, o mesmo de quando imaginamos ou retratamos um centauro ou um dragão na vida de vigília. A única diferença é que a que determina a produção da figura imaginária na vida de vigília é a impressão que a própria nova estrutura pretende causar, ao passo que a formação da estrutura composta num sonho é determinada por um fator estranho à sua forma real — a saber, o elemento comum nos pensamentos do sonho. As estruturas compostas nos sonhos podem ser formadas de uma grande variedade de maneiras. O mais ingênuo desses procedimentos representa meramente os atributos de uma coisa, acompanhados pelo conhecimento de que também pertencem a uma outra coisa. Uma técnica mais elaborada combina os traços de ambos os objetos numa nova imagem e, ao proceder assim, utiliza com habilidade quaisquer semelhanças que os dois objetos acaso possuam na realidade. A nova estrutura pode aparecer inteiramente absurda ou causar-nos a impressão de um sucesso imaginativo, conforme o material e a habilidade com que seja aglutinada (FREUD, 1900, vol. IV: 275).

A impressão de que a representação onírica é absurda esvai-se face à descoberta de sua poeticidade. Nesse caso, Freud atenta-nos para o caráter associativo da representação, que, como num jogo de rébus, permite o desdobramento imaginativo e aparentemente inesgotável das associações entre imagens e palavras:

Um barco não tem nada que estar no telhado de uma casa e um homem sem cabeça não pode correr. Ademais, o homem é maior do que a casa e, se o quadro inteiro pretende representar uma paisagem, as letras do alfabeto estão deslocadas nele, pois esses objetos não ocorrem na natureza. Obviamente, porém, só podemos fazer um juízo adequado do quebra-cabeças se pusermos de lado essas críticas da composição inteira e de suas partes, e se, em vez disso, tentarmos substituir cada elemento isolado por uma sílaba ou palavra que possa ser representada por aquele elemento de um modo ou de outro. As palavras assim compostas já não deixarão de fazer sentido, podendo formar uma frase poética de extrema beleza e significado. O sonho é um quebra-cabeça pictográfico desse tipo, e nossos antecessores no campo da interpretação dos sonhos cometeram o erro de tratar o rébus como uma composição pictórica, e como tal, ela lhes pareceu absurda e sem valor (FREUD, 1900, vol. IV: 236).

Em sua “estética” (*sic*), Freud privilegia a observação dos elementos visuais da representação em detrimento dos elementos sonoros, algo comum ao espírito científico que bebeu nas fontes do Idealismo, que amiúde associou o conhecimento à visão.⁴ Destarte, mesmo reconhecendo a dimensão sonora

⁴ Vale a lembrança: o substantivo *theoría* significa, entre os gregos, a ação de contemplar, olhar, examinar, especular.

das palavras, Freud ressalta o caráter imagético/reificado destas.⁵ Na inventividade poética dos sonhos, as palavras, tal como as imagens, são associadas livremente, participando, desse modo, da composição poética do absurdo, ou da linguagem do inconsciente:

“Meissen” (uma figura de porcelana de Meissen [Dresden] representando um pássaro); “Miss” (a governanta inglesa de seus parentes acabara de partir para Olmütz); e “mies” (termo judaico de gíria empregado em tom de brincadeira para significar “repulsivo”). Uma longa cadeia de ideias e associações partia de cada sílaba dessa confusão verbal. (...) As malformações verbais nos sonhos se assemelham muito às que são conhecidas na paranoia, mas que também estão presentes na histeria e nas obsessões. Os truques linguísticos feitos pelas crianças, que, às vezes, tratam realmente as palavras como se fossem objetos, e além disso inventam novas línguas e formas sintáticas artificiais, constituem a fonte comum dessas coisas tanto nos sonhos como nas psiconeuroses (FREUD, 1900, vol. IV: 253-259).

Afora a discussão sobre o valor da sonoridade na representação onírica, Freud reconheceu a importância estratégica do mecanismo da associação livre (*freier Einfall*) para a construção da representação e dos sentidos, e, principalmente, para a constituição da própria *práxis* psicanalítica, desenvolvida através da fala:

Mandamos o doente dizer o que quiser, cientes de que nada lhe ocorrerá à mente senão aquilo que indiretamente dependa do complexo procurado. Talvez lhes pareça muito fastidioso este processo de descobrir os elementos reprimidos, mas, asseguro-lhes, é o único praticável (FREUD, 1976, Terceira Lição: 31).

Segundo Freud, o mecanismo da associação livre gera *cadeias de ideias* em que há, ao lado das relações de múltiplas determinações, a presença de elementos antitéticos, por conseguinte, tensos. Desse modo, revela-se a simbiose entre o intelectual e o sensível, justamente, na capacidade judicativa de perceber e, concomitantemente, avaliar racionalmente os elementos como contrários:

Estamos interessados, aqui, apenas nos pensamentos oníricos essenciais. Estes geralmente emergem como um complexo de ideias e lembranças da mais

⁵ Coube a Lacan lançar uma outra compreensão valorativa sobre o papel da sonoridade nas composições associativas que articulam a representação onírica e, mais essencialmente, a própria linguagem. Em artigo publicado na revista *Música e Linguagem*, o psicanalista e dramaturgo Antonio Quinet realiza um oportuno estudo sobre a dimensão musical (sonora) nas composições do inconsciente, partindo, sobretudo, da noção lacaniana de “lalação”. Em suma, o inconsciente estrutura-se como linguagem, diz a sentença lacaniana, inclui-se aí, completa-se, principalmente, como linguagem musical. (QUINET, 2013, p.10)

intricada estrutura possível, com todos os atributos das cadeias de ideias que nos são familiares na vida de vigília. Não raro, são cadeias de ideias que partem de mais de um centro, embora tendo pontos de contato. Cada cadeia de ideias é quase invariavelmente acompanhada por sua contrapartida contraditória, vinculada a ela por associação antitética (FREUD, 1900, vol. IV: 264).

É comum, sobretudo nas estéticas dos sécs. XVIII e XIX, que a percepção dos contrários, justamente a que estrutura os pensamentos dialógicos, seja tomada como uma chave para a abertura do diálogo com as obras. Disso sabiam e ainda sabem músicos, pintores e escultores que transformaram a oposição e, por conseguinte, a tensão em uma ferramenta de construção poética. Basta observar os pares que amiúde frequentam os gêneros e os estilos: consonância/dissonância; tonal/atonal; forte/fraco; escuro/claro; rarefeito/denso etc.⁶

Segundo Freud, a realização dos contrários na representação onírica pode alcançar a completa inversão dos sentidos. Assim, os sonhos, como entes da ordem da *alétheia*, mostram o desejo escondendo-o, deixando a entender o que Heidegger observou posteriormente no ensaio *A Origem da Obra de Arte*, a verdade (*alétheia*) é primariamente da ordem da sensibilidade:

Aliás, a inversão, ou transformação de uma coisa em seu oposto, é um dos meios de representação mais favorecidos pelo trabalho do sonho, e é passível de utilização nos sentidos mais diversos. Ela serve, em primeiro lugar, para dar expressão à realização de um desejo em referência a algum elemento específico dos pensamentos do sonho. “Ah, se ao menos tivesse sido ao contrário!” Esta é muitas vezes a melhor maneira de expressar a reação do ego a um fragmento desagradável da memória (FREUD, 1900, vol. IV: 278).

Por outro lado, ainda na ordem da inversão onírica, vê-se o mesmo recurso das narrativas que tecem o sentido ao sabor das variações cronológicas. Na literatura, como um todo, existem exemplos em demasia de como a inversão do tempo, por exemplo, começar uma história pelo fim, converte-se em um poderoso instrumento de construção e elucidação de um sentido que se quer destacar, contrariando, desse modo, uma pretensa necessidade de obedecer a lógica da exposição do tempo em sequência “normal”:

⁶ A presença concomitante do princípio dos contrários na arte e filosofia é tematizada pela filósofa Gisele Brelet. Em artigo publicado pela Revista *Kriterion*, Gisele Brelet argumenta que tal princípio é o mesmo que serve como elemento estruturante das Sinfonias de Beethoven e da dialética de Hegel. Entenda-se: um mesmo princípio estrutura tanto uma representação poética e um pensamento filosófico. (BRELET, 1986, p.211-220)

E, independentemente da inversão do assunto, a inversão cronológica não deve ser negligenciada. Uma técnica bastante comum da distorção do sonho consiste em representar o resultado de um acontecimento ou a conclusão de uma cadeia de ideias no início de um sonho, e em colocar em seu final as premissas em que se basearam a conclusão ou as causas que levaram ao acontecimento. Quem quer que deixe de ter em mente esse método técnico adotado pela distorção onírica ficará inteiramente perdido quando se deparar com a tarefa de interpretar um sonho (FREUD, 1900, vol. IV: 278).

Freud completa sua “estética”, ao tematizar sobre as texturas e colorações (timbres) da representação onírica. Tais parâmetros, que são constituintes de qualquer obra de arte, surgem nos sonhos como diferenças de intensidade e nitidez, alcançadas, evidentemente, pela disposição das imagens em planos e pela própria coloração destas:

Se desejarmos levar mais avante nosso estudo das relações entre o conteúdo do sonho e os pensamentos do sonho, o melhor plano será tomar os próprios sonhos como nosso ponto de partida e considerar o que certas características formais do método de representação nos sonhos significam em relação aos pensamentos subjacentes a elas. As mais destacadas dentre essas características formais, que não podem deixar de nos impressionar nos sonhos, são as diferenças de intensidade sensorial entre imagens oníricas específicas e as diferenças na nitidez de certas partes dos sonhos ou de sonhos inteiros quando comparados entre si (FREUD, 1900, vol. IV: 279).

Atentamos para a radicalidade da experiência propiciada por esses parâmetros; é plausível supor que qualquer pessoa seja capaz de identificar imediatamente um plano, isto é, se algo está disposto em composição com outros elementos, e se este algo localiza-se à frente, atrás ou em qualquer outro lugar do tecido que constituiu a própria obra; assim como é plausível supor que uma pessoa seja capaz de identificar uma cor ou um som, por exemplo, se o som ouvido é da voz de alguma pessoa querida ou de um instrumento conhecido. Em uma palavra: textura e timbre são parâmetros que expressam uma proximidade radical entre o sujeito e o universo físico que o constitui e também que o circunscreve. Desse modo eles propiciam a constituição inequívoca do caráter corporal e categórico das relações entre os sujeitos e suas representações.⁷

⁷ Em suas descrições fenomenológicas de obras de artes, Heidegger tematiza sobre a proximidade a qual nos referimos, deixando-nos concluir que as representações artísticas oferecem uma oportunidade privilegiada de uma experiência com as categorias. Por exemplo: o templo grego revela a dureza da pedra e o quadro de Van Gogh deixa a cor ser mais cor. (HEIDEGGER, 1988, p.206/210) É importante observar que Heidegger interpreta a categoria como o ente em sua primeira acepção, por exemplo: o tamanho, a

A discussão sobre os desdobramentos desta experiência que entendemos ser categórica e corporal revela, em um primeiro momento, algo sobre os mecanismos de hierarquização dos elementos dentro de uma representação onírica. Para que um elemento se destaque dos outros, mais do que um suposto valor de realidade, este elemento há de se impor como *dominância*, ou seja, como algo que é capaz de sustentar-se e se destacar-se como *sensação*, tal como a sensação de dominância e atratividade de um som sobre outro em muitas obras musicais:

Não se constata que os elementos de um sonho derivados de impressões reais no decorrer do sono (ou seja, de estímulos nervosos) se distingam, por sua nitidez, de outros elementos que surjam de lembranças. O fator da realidade não tem importância alguma na determinação da intensidade das imagens oníricas. (...) A intensidade dos elementos de um não tem nenhuma relação com a intensidade dos elementos do outro: o fato é que ocorre uma completa “transposição de todos os valores psíquicos” [na expressão de Nietzsche] entre o material dos pensamentos oníricos e o sonho. Muitas vezes, um derivado direto daquilo que ocupa uma posição dominante nos pensamentos do sonho só pode ser descoberto, precisamente, em algum elemento transitório do sonho, que é muito ofuscado por imagens mais poderosas (FREUD, 1900, vol. IV: 280).

O sonho produz a sensação, isto é, a contrapartida do desejo que o alimenta. A sensação revela-se, portanto, como nexos imediatos entre o sonho e o desejo. É através da sensação que o sujeito se reconhece e se posiciona entre o desejo e sua criação. Por isso, concluímos, a sensação assegura a crença no sonho. E esta conclusão coaduna-se perfeitamente a tese de que o sonho é realização do desejo, tanto em sua forma positiva, quanto em sua forma negativa, quer dizer, o sonho pode expressar uma *contra volição*:

Em outros sonhos, nos quais a “não execução” de um movimento ocorre como uma sensação, e não simplesmente como uma situação, a sensação da inibição de um movimento dá uma expressão mais enérgica à mesma contradição – expressa uma volição que é contraposta por uma contra volição. Assim, a sensação de inibição de um movimento representa um conflito da vontade (FREUD, 1900, vol. IV: 286).

quantidade, a dureza, a substância, a causa. Repercute aqui um dos mais tradicionais problemas da filosofia: diante das categorias aparentemente não há como decidir se elas pertencem ao sujeito ou ao mundo que lhe é exterior. Parece que Heidegger decide pela segunda possibilidade: as categorias estão nas coisas em geral. (HEIDEGGER, 2007, p.23)



Porquanto seja o exposto, entendemos que a observação dos elementos estéticos de *A Interpretação dos Sonhos* constitui-se em uma via de compreensão do mesmo. Evidentemente, a “estética” proposta por Freud, assim como qualquer outra, assume os contornos do pensamento do qual é tributária, apresentando-se ora de maneira satisfatória face às questões que ela mesmo coloca, ou apresentando lacunas, sobretudo, as que são derivadas dos limites previstos em seus princípios.

Ao enveredar-se pela estética, Freud consegue articular duas instâncias de pensamento que muitas vezes pareceram contraditórias, quais sejam, a instância da sensibilidade, ligada ao universo volitivo das pulsões, e a instância do pensamento fundamentado na correção lógica. Porém, uma tal articulação está presa às concepções de princípio, principalmente, aquele que, próprio das estéticas dos sécs. XVIII e XIX, estipula que a representação tem função exclusivamente expressiva.

Certamente, pensar que a representação não é meramente um instrumento de expressão não ajusta-se completamente à tese que Freud defende no texto. Não obstante, parece-nos nítido que dialogar com o texto freudiano à luz de outras estéticas ou outros princípios pode ser um modo de desdobrar o pensamento que nele está contido.

Bibliografia

- ALTMAN, Fábio. *Sigmund Freud entrevistado por George Sylvester Viereck (Glimpses of the Great, 1930)*. In: *A Arte da Entrevista*. SP: Boitempo Editorial, 2004.
- BEAUFRET, Jean. *O Poema de Parmênides*. In: *Pensadores, Vol. Pré-Socráticos*. SP: Victor Civita, 1978.
- BRELET, Gisele. *Tempo Histórico e Tempo Musical em Hegel*, In: *Kriterion – Revista de Filosofia – ISSN – 0100-512 X – Vol. 76 – BH: UFMG, Janeiro a Junho de 1986, p. 211-220*.
- FREUD. *Die Traumdeutung (A Interpretação dos Sonhos) – Vol. IV*. Leipzig Und Wien: Franz Deuticje, 1900.
- FREUD. *Cinco Lições de Psicanálise (1910)*. RJ: Edição Standard Brasileira, IMAED, 1976, Vol. XI.
- HEIDEGGER. *A Origem da Obra de Arte, trad. de Maria José Rago Campos In: números 76,79,80 e 86 Revista Kriterion*. BH: Departamento de Filosofia da UFMG, 1986/1992.
- HEIDEGGER. *Nietzsche, Vol.1 & 2. Trad. Marco Antonio Casanova*. RJ: Forense Universitária, 2007.



Bento Silva SANTOS (org.). *Mirabilia 20 (2015/1)*
Arte, Crítica e Mística – Art, Criticism and Mystique

Jan-Jun 2015/ISSN 1676-5818

- HEIDEGGER. *Metafísica de Aristóteles – Livros 1-3. Sobre a essência e a realidade da força*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.
- HEIDEGGER. *Ser e Tempo*. Trad. de M. de Sá Cavalcanti (2 vol). RJ: Vozes, 1988.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. SP: Martins Fontes, 2001
- PLATÃO. *Timeu – Crítias – O Segundo Alcebiades – Hípias Menor* (trad. Carlos Alberto da Costa Nunes). Belém: EDUFPA, 2001.
- QUINET. *Psicanálise e Música: reflexões sobre o inconsciente equívoco*. In: *Música e Linguagem – Revista do Curso de Música da UFES*. Vitória: UFES, Vol. I, 08/2013, p.10.