

O SONHO DA INTERPRETAÇÃO – O SENTIDO COMO RECONSTRUÇÃO EM FREUD E ADORNO

THE DREAM OF INTERPRETATION: MEANING

AS RECONSTRUCTION IN FREUD FREUD AND ADORNO

Ângelo Martingo*

angelomartingo@ilch.uminho.pt

Carla Alexandra Paiva**

cpaiva@braga.ucp.pt

Partindo da teorização do inconsciente, dos processos do sonho e da técnica psicoanalítica em Freud, bem como da hermenêutica crítica que elabora Vieira de Carvalho da conceção adorniana de obra, notação, e performance, é evidenciado nas áreas distintas da música e da psicanálise um comum entendimento de interpretação enquanto construção de sentido a partir, e apesar do que é dado (notação/conteúdo manifesto), em função de um objeto indeterminável (obra/conteúdo latente).

Palavras-chave: Adorno, Freud, interpretação.

Drawing on Freud's theorization of the unconscious, dream-work, and psychoanalytic technique, as well as of Vieira de Carvalho's critical hermeneutics of the Adornian conceptions of work, notation, and performance, a common understanding is shown to underlie the two distinct areas of music and psychoanalysis, insofar as interpretation is thought of as reconstruction of meaning based on, and in spite of, what is given (notation/manifest content), in relation to an undeterminable object (work/latent content).

Keywords: Adorno, Freud, interpretation.

* Universidade do Minho, Portugal.

** Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos – UCP-Braga, Portugal.

Embora tenha marginalmente teorizado sobre arte (Freud, 2007), Freud preferiu consistentemente o silêncio à música (cf. Jones, 1981; Roth, 1986). Por outro lado, se considerarmos o carácter negativo, crítico e utópico, do pensamento de Adorno, a psicanálise desenvolvida por Freud pareceria afastada deste quer nos meios quer nos objetivos. Freud não é, porém, estranho a Adorno, como recorda Paddison (1993: 128ss, 147ss), devendo a psicanálise, e Freud em particular, sem prejuízo da sua receção crítica, ser tomados em conta na compreensão dos desenvolvimentos da, assim designada, Escola de Frankfurt, dos anos 1920-1930, e emergindo, como caso particular, no recurso de Adorno (2008) a conceitos como sublimação, regressão, ou psicose, na teorização de Schönberg e Stravinsky. Paralelamente, seria de relevar o consistente, metucioso, e continuado interesse de Adorno (2007) na notação dos seus próprios sonhos (cf. Reemtsma, 2007), recolhendo-se no volume publicado postumamente um conjunto de registos de sonhos datados de janeiro de 1934 a 12 de abril de 1969 (Vieira de Carvalho, 2012).

Sem explorar a receção adorniana de Freud, o presente ensaio procura antes evidenciar um paralelismo estrutural na conceção de interpretação nos distintos domínios da música, em Adorno, e do sonho, em Freud, de modo a mostrar que em ambos os campos se configura a construção de sentido na recuperação de um conteúdo indeterminável, através de uma distanciação crítica relativamente ao objeto e ao conhecimento prévio do intérprete. Exporemos brevemente para esse efeito a teorização do inconsciente e do sonho em Freud (1953; 1956a; 1956b; 1957), bem como a teorização da interpretação musical de Adorno (2001) na hermenêutica crítica que dela produz Vieira de Carvalho (2009b).

Da natureza do inconsciente, do sonho, e da interpretação em Freud

O inconsciente, de acordo com Freud (1953: 613), constitui o núcleo da vida psíquica sendo anterior ao sistema secundário, consciente (Freud, 1953: 603). Sumariando o funcionamento do inconsciente, Freud (1957: 186-7) avança como aspetos essenciais (1) ausência de contradição – os conteúdos divergem apenas na intensidade, não se verificando processos de negação, certeza ou dúvida; (2) os processos primários (mobilidade do investimento); (3) a atemporalidade – não há uma ordenação temporal de conteúdos, nem estes são alterados com o tempo; e (4) a substituição da realidade externa pela psíquica (intensidade do investimento, e relação

prazer-desprazer). O inconsciente, em todo o caso, impõe-se não porque o conheçamos positivamente, mas porque somos levados a inferir a sua existência a partir de outros elementos (Freud, 1957: 166), revelando-se, designadamente, através do sonho e da neurose, em que o pré-consciente regride na vigilância (Freud, 1957: 187-8).

O que emerge no sonho, porém, não são os conteúdos enquanto tal, mas tão-somente ‘fragmentos de reproduções’ (Freud, 1953: 21), e numa configuração que resulta da distorção que lhe é imposta pela censura (Freud, 1953: 144). Esse trabalho do sonho (*dream work*) apresenta, designadamente, duas operações – condensação e deslocamento (*displacement*), que anulam uma relação linear entre conteúdo manifesto e conteúdo latente. Assim, se, através da condensação, um dado elemento (‘sobredeterminado’) pode remeter para vários conteúdos e vice-versa (Freud, 1953: 281-4, 399), através do deslocamento, a importância do que é latente aparece desproporcionada no que é manifesto ou vice-versa (Freud, 1953: 305). De acordo com Freud, os afetos não são sujeitos a deslocamento e substituição, sem prejuízo de serem representados pelos seus contrários (Freud, 1953: 472, 640). O mesmo não acontece com o material conceptual, porém – com exceção da similaridade (Freud, 1953: 319-20), e sem prejuízo do absurdo poder ser lido como contradição (Freud, 1953: 435), as relações lógicas (negação, exclusão, causalidade), estão, enquanto tal, ausentes do sonho, sendo que os opostos podem emergir com igual validade ou representados um pelo outro (Freud, 1953: 312, 316, 318, 596). Para além disso, as palavras são sujeitas às mesmas operações que as coisas (Freud, 1953: 293), os juízos devem ser tomados não enquanto tal, mas como objeto de análise (Freud, 1953: 445), e nada garante que a própria memória do sonho, ou por excesso ou por defeito, não seja falsificada (Freud, 1953: 512). O sonho é por isso, de acordo com Freud (1953: 507) qualitativamente diferente do pensamento acordado – não pensa, não ajuíza, representa essencialmente através de memórias visuais e acústicas, sendo estas equivalentes (Freud, 1953: 49-50), distorce através da condensação e deslocamento, e só através de alguns processos formais representa algumas relações lógicas. Apresenta assim um carácter regressivo, do pensamento para o sistema perceptivo, para a impressão de onde derivou o pensamento (Freud, 1953: 542-3).

Da natureza do inconsciente e das operações do sonho, e da correlativa diferença entre o conteúdo manifesto e o conteúdo latente, recuperável somente pela análise (Freud, 1953: 144), resulta a necessidade e o trabalho de interpretação. Desde logo, é avançada como regra fundamental da psicanálise a atenção dispersa (*evenly-hovering attention*) – recomendando-se

que a atenção não seja focalizada em nenhum aspeto em particular (Freud, 1956a: 324). É da associação livre do paciente que é inferido o que ele não consegue lembrar (Freud, 1956b: 366). A técnica, e por isso, a interpretação, estão direcionadas para identificar e tornar conscientes as resistências do paciente (Freud, 1956b: 366-7), de modo a que, tornando consciente o reprimido, se evite a repetição na ação (Freud, 1956b: 369).

Resulta do exposto que o inconsciente é por definição, incognoscível, inferindo-se a partir de outros processos, e que o conteúdo manifesto do sonho evidencia distorções (deslocamento, condensação). A importância da análise revela-se por isso como construção de sentido a partir de um texto fragmentário e distorcido, com vista à recuperação de um original que, em si, é incognoscível, tendo como regra principal uma atenção dispersa que evite que não seja encontrado apenas aquilo que era antecipado.

Como mostra Lyotard (1971), tal teorização do inconsciente e do trabalho do sonho pode fértilmente ser aplicada na leitura dos processos artísticos, nomeadamente, dos processos formais pelos quais a obra de arte se torna significativa.^[1] Quando juntamente com o inconsciente e o objeto de análise consideramos o trabalho do analista, a conceção freudiana de interpretação revela na sua globalidade uma analogia formal com a conceção de interpretação em Adorno (2001), designadamente, na elaboração que dela produz Vieira de Carvalho (2009a; 2009b) a partir da caracterização de obra, notação, e aspetos idiomáticos, e das relações por estes entretecidas.

Da interpretação musical em Adorno

Como ponto de partida para a aproximação a Freud, tomaríamos a caracterização de interpretação (*performance*) por Adorno (2001: 243) enquanto “cópia de um original inexistente”, sublinhada por Vieira

1 Lyotard (1971) explora a construção de sentido em variados domínios da produção artística a partir de um paralelo traçado com a relação entre processos primários (trabalho do sonho) e secundários (construção racional). Designadamente, e na leitura de Lyotard (1971: 231), em Klee, a disrupção de um suporte sistemático de sentido (*discours*) pelos processos primários (*figure*), é levada a cabo pelo diferimento das regras de perceção, pela afirmação de contrários, deslocamento e condensação de elementos. Na medida em que tal relação é teorizada enquanto desconstrução, e portanto como adiamento de um modo de significação que esgote, e totalize, a construção de sentido, Martingo (2009) evidencia um paralelo entre a teorização de Lyotard, por referência aos mecanismos identificados por Freud na teorização do sonho e do inconsciente, com a crítica de Adorno à racionalidade totalizante (cf. Wellmer, 1984; 1985).

de Carvalho (2009b: 89) (cf. Dierks, 2009: 78). Como mostra Vieira de Carvalho (2009b), tal entendimento resulta da tensão gerada, quer pela relação entre os domínios da obra, da notação, e da *performance*, quer pela dialética entre as dimensões racional e expressiva (mimética), presentes em tais elementos, quer pelo confronto de horizontes (na aceção de Gadamer) decorrente da historicidade própria do intérprete e dos materiais e processos musicais.

Seria desde logo de salientar a dialética gerada pela obra, do domínio do mimético, e pela notação, do domínio do racional, pois que, na conceção adorniana, de acordo com Vieira de Carvalho (2009b: 84ss), a notação, ao mesmo que resgata à efemeridade o gesto expressivo, ‘apaga’ a memória da experiência sincrética musical que lhe está na origem.^[2] Tal passagem do mimético ao racional apresenta um carácter necessariamente redutor – a notação é deficitária de sentido (Vieira de Carvalho, 2009b: 83-84; 90), permanecendo a obra como ‘enigma’ (cf. Paddison, 1993: 197ss; Dierks, 2009: 74ss). Ora, se o intérprete tem na notação um instrumento de aproximação à obra, a sua tarefa não se esgota aí (Vieira de Carvalho, 2009b: 84ss), construindo-se a interpretação na tensão, e mediação, entre os elementos sincréticos e miméticos da primeira (não-intencional), que procura recuperar, e o carácter racional (intencional) da segunda, que são os vestígios do primeiro (Vieira de Carvalho, 2009b: 89-90; 91ss). Assim, do mesmo modo que a obra é irredutível ao texto, a interpretação é irredutível à notação.

Para além da dialética presente entre as dimensões mimética e racional que se jogam na obra, no texto, e na inter-relação destes, o intérprete confronta-se com os elementos idiomáticos em que se configuram quer a prática interpretativa à época da escrita da obra, quer a tradição interpretativa em que esta se constrói. Com efeito, se, por um lado, da própria notação está frequentemente ausente um conjunto de convenções interpretativas interiorizadas ao momento da escrita, e por isso, sem necessidade de registo, por outro lado, do entendimento de que a significância da obra reside na crítica do materiais e convenções à altura da sua produção decorreria que a obra é necessariamente não idêntica com as práticas estabelecidas, o que liquidaria a ‘verdade’ reclamada pela interpretação histórica (Vieira de Carvalho, 2009b: 91ss). Paralelamente, há a considerar que, fruto do carácter deficitário da notação, a obra se revela na multiplicidade de interpretações que suscita, constituindo-se desse modo uma tradição interpretativa que configura

2 Cf. Vieira de Carvalho (1999) e Martingo (2010) para a tematização da racionalização nos domínios da notação, performance, e comunicação musical.

um elemento adicional sobre o qual é construída uma dada interpretação. Nesse contexto, resgatar a inconformidade que torna significativa a obra implicaria também mediar a tradição recebida em que, em todo o caso, esta se revela. Sumariando os elementos anteriores, Vieira de Carvalho (2009b: 94) aponta como tarefa do intérprete na concepção adorniana a mediação do racional, do mimético, e do idiomático:

The mission of the the performance would consist of realizing that immanent historicity against the tradition which conceals it: presupposing the capacity of mastering the analysis (the signification-constructive element), despite the idiomatic element, and the capacity for intuitive perception or experience (*Erfahrung*) of the mimetic element, despite the analysis; presupposing, in a word, the capacity for capturing the elements of music in their antithesis.

A obra permanece assim como objeto a determinar na interpretação, a partir, e apesar, da notação e da tradição interpretativa, mantendo-se como enigma. É nesse limite que situaríamos a elaboração de Vieira de Carvalho (2009b) do entendimento de Adorno (2001: 243) de interpretação enquanto “[...] cópia de um original inexistente”.

Contraponto

Resumindo o exposto, resultaria da teoria adorniana da interpretação musical, na leitura que dela produz Vieira de Carvalho (2009b), que à obra está subjacente um impulso mimético e que tal caráter é irreduzível à elaboração racional configurada na notação, permanecendo por isso a obra indeterminável e irrecuperável na sua completude. Decorre daí necessidade da interpretação, sendo a tarefa do intérprete recuperar a obra a partir, e apesar, do texto incompleto e da tradição interpretativa ao seu dispor.

Por outro lado, como inicialmente delineado, resulta da teorização freudiana (Freud, 1953; 1956a; 1956b; 1957) que o inconsciente, positivamente incognoscível, se caracteriza, por inferência, por processos primários e ausência de contradição, prevalecendo a intensidade dos conteúdos sobre a realidade exterior. O sonho, enformado pelo inconsciente, é, por seu lado, fragmentário, regressivo, e construído na distorção (*dream work*). Assim, embora o inconsciente irrompa no sonho, é irreduzível a este. Daí a necessidade da interpretação que, de modo a que não reproduza apenas conhecimento anterior, deve ser elaborada com uma atenção dispersa e com recursos à livre associação. Assim, a partir, e apesar, do relato do sonho, e

do seu conhecimento anterior, o analista tem como tarefa a recuperação de um conteúdo latente que é positivamente incognoscível.

Na medida desses pressupostos, emerge um paralelo entre a interpretação do sonho elaborada por Freud e a interpretação musical teorizada por Adorno, porquanto em ambos os domínios o caráter deficitário do enunciado exige uma mediação que, a partir e apesar do texto, do conhecimento anterior, e dos instrumentos racionais, tem como finalidade a recuperação de um objeto que, para além de indeterminável, tem uma natureza distinta do que é tornado manifesto ao intérprete.

Referências

- ADORNO, Theodor W. (2001). *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Ed. Henri Lonitz). Frankfurt A. M.: Suhrkamp.
- ____ (2007). *Adorno dream notes* (Ed. Christoph Gödde & Henry Lonitz; trad. Rodney Livingstone). Cambridge/Malden: Polity Press.
- ____ (2008) [1949]. *Filosofia da Nova Música*. S. Paulo: Perspetiva.
- DIERKS, Sonja (2009). Musical writing and performance – about Adorno's theory of musical performance. In Mário Vieira de Carvalho (Ed.), *Expression, truth, authenticity. On Adorno's theory of music and musical performance* (pp. 83-94). Lisboa: Colibri.
- FREUD, Sigmund (1953) [1900]. The interpretation of dreams. In Sigmund Freud, *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Vol. IV/IV (pp. 339-628). Londres: Hogarth Press.
- ____ (1956a) [1912]. Recommendations for physicians on the psychoanalytic method of treatment. In Sigmund Freud, *Collected Papers*, Vol. II (pp. 323-333). Londres: Hogarth Press.
- ____ (1956b) [1914]. Further Recommendations in the technique of psychoanalysis: recollection, repetition and working through. In Sigmund Freud, *Collected Papers*, Vol. II (pp. 366-76). Londres: Hogarth Press.
- ____ (1957). On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works. In Sigmund Freud, *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Vol. XIV. Londres: Hogarth Press.
- ____ (2007) [1916]. *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*. Lisboa: Relógio d'Água.
- JONES, Ernest (1981) [1953, 1955, 1957]. *The life and works of Sigmund Freud*. Nova York: Basic Books.
- LYOTARD, François (1971). *Discours, figure*. Paris: Klincksiek.
- MARTINGO, Ângelo (2009). 'Musique informelle' as postmodern thought: Adorno and Lyotard on the critical possibility of art. In Mário Vieira de Carvalho (Ed.), *Expression,*

- truth, authenticity. On Adorno's theory of music and musical performance* (pp. 209-19). Lisboa: Colibri.
- ____ (2010). História da interpretação como memória de civilização – gesto, corpo, e expressão na performance musical do barroco pós-modernidade. In G. Macedo, C. M. Sousa, & V. Moura (Orgs.), *Estudos performativos: Global performance, political performance* (pp. 285-298). V. N. Famalicão: Húmus/CEHUM.
- PADDISON, Max (1993). *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- REEMTSMA, Jan Philipp (2007). Afterword. In Theodor Adorno, *Adorno dream notes* (Ed. Christoph Göttsche e Henry Lonitz; trad. Rodney Livingstone) (pp. 79-107). Cambridge/Malden: Polity Press.
- ROTH, Nathan (1986). Sigmund Freud's dislike of music: A piece of epileptology. *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, 62(7): 759-65.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1999). *Razão e sentimento na comunicação musical — Estudos sobre a dialéctica do iluminismo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- ____ (Ed.) (2009a). *Expression, truth, authenticity. On Adorno's theory of music and musical performance*, Lisboa: Colibri.
- ____ (2009b). Meaning, mimesis, Idiom: On Adorno's theory of musical performance. Expression, truth and authenticity. In Mário Vieira de Carvalho (Ed.), *Expression, truth, authenticity. On Adorno's theory of music and musical performance* (pp. 83-94). Lisboa: Colibri.
- ____ (2012). Comunicação pessoal. Braga, Universidade do Minho, 21 de junho.
- WELLMER, Albrecht (1984). Truth, semblance, reconciliation: Adorno's aesthetic redemptin of modernity. *Telos*, 62: 89-116.
- ____ (1985). On the dialectics of modernism and postmodernism. *Praxis Internacional*, 4(4): 337-62.

[Submetido em 31 de janeiro de 2016 e aceite para publicação em 12 de agosto de 2016]