

Música e psicanálise

Music and psychoanalysis

Pedro Sobrino Laureano

Resumo

O artigo busca traçar um paralelo entre música e psicanálise, através do tema comum da linguagem e de seus limites. Primeiramente, trata-se de investigar as relações entre psicanálise e arte para, em seguida, destacar a relação com a música. Procurou-se, então, apontar em ambas a importância da anulação do sentido em prol da forma e, a partir desta, do encontro dos próprios limites do formalismo. Desta forma, os limites formais na música e os limites da linguagem na psicanálise são relacionados.

Palavras-chave

Psicanálise, música, contemporaneidade.

**Pedro Sobrino
Laureano**

**Universidade Federal de
São João Del-Rei**

Professor adjunto do
departamento de psicologia da
UFSJ. Mestre e doutor em
psicologia clínica pela PUC-RJ.

pedro@laureanopsi.com.br

Abstract

The article seeks to draw a parallel between music and psychoanalysis, through the common theme of language and its limits. Firstly, it is about investigating the relationship between psychoanalysis and art and then highlighting the relationship with music. It was then sought to point out in both the importance of the annulment of meaning in favor of form and, from this, the meeting of the very limits of formalism. In this way, the formal boundaries in music and the boundaries of language in psychoanalysis are related.

Keywords

Psychoanalysis; music; contemporaneity.

Freud (2006 [1906]) declara em *Delírios e sonhos na gradiva de Jensen* que os poetas e escritores haviam antecipado, em larga escala e com mais facilidade, muito do que ele havia formulado através da invenção da psicanálise. De fato, Freud se utiliza fartamente, em suas obras, de seu repertório cultural, constituído principalmente por sua formação literária e seus conhecimentos em artes plásticas. Basta lembrarmos que um dos conceitos fundamentais da clínica psicanalítica, o de complexo de Édipo, ancora-se no teatro trágico Grego, e situa a psicanálise em uma espécie de meio caminho entre ciência e cultura.

De fato, a pista colocada já de saída pela tragédia do Édipo rei, de Sófocles, mais do que mera ilustração da teoria psicanalítica, situa a forma como a psicanálise pensará o sujeito como herdeiro de determinada genealogia que tem no teatro Grego uma de suas primeiras determinações. É que no teatro trágico, o problema do sujeito é sempre compreendido através da crise das leis sociais, fragilizadas devido ao crescente intercâmbio cultural entre os diversos povos que compunham o mundo helênico, mas também da crise das narrativas míticas, que possuíam papel determinante no mundo grego.

Por isto o teatro trágico, como uma das expressões desta crise, situa o herói no ponto em que as relações entre as leis humanas e as leis divinas são ambivalentes, contraditórias. Ao mesmo tempo justas e injustas, verdadeiras e falsas, a relação entre estas duas faces do mundo grego — a humana e a divina — é marcada pela impossibilidade de reconciliação, e pela contradição entre ação e intenção, verdade e ilusão. O espaço trágico será aquele em que o herói é sempre determinado como outro de si mesmo, pois dividido entre imperativos morais contraditórios, irreconciliáveis.

Desta forma, é marca da psicanálise constituir-se como saber que dialoga, ao mesmo tempo, com a arte e com a ciência, e isto através do ponto comum em que estas duas formas de expressão atingem seus limites. Na arte, o teatro trágico aparece como catalizador deste dilaceramento que Freud observa no sujeito, na medida mesmo em que o pensa como dividido entre inconsciente e consciente. Por outro lado, trata-se também de, através da arte, pensarmos as formas de “cura” deste dilaceramento, na medida em que o próprio ato artístico poderia ser capaz de reconhecer a divisão como parte constituinte do sujeito, oferece uma reconciliação que não pode ser pensada como retorno à identidade, mas sim como afirmação da contradição. Algo próximo àquilo que Lacan (1988), no seminário *A ética da psicanálise*, chama de “sublime”.

Já no caso da ciência, também será em suas crises, em seus pontos de ruptura, que a psicanálise buscará, na impossibilidade da constituição de uma ciência capaz de expulsar a negatividade, tecer seus diálogos com os limites do conhecimento.

Neste artigo procuraremos investigar as relações entre psicanálise e música, algo pouco pesquisado no campo das relações entre psicanálise e arte. De fato, as relações entre psicanálise e música, por qualquer ângulo que lhe tomemos, parecem marcadas por uma relativa indiferença.¹ Desde as peculiaridades do gosto pessoal de Freud, que privilegia, em suas investigações da arte, as artes plásticas, a literatura e o teatro, até os desdobramentos da psicanálise em suas diversas escolas e correntes, por toda parte, parece que encontramos a indiferença entremeada, aqui e ali, por algumas comentários, textos ou, mais raramente, livros dedicados ao assunto.

1

Uma notável exceção a esta relativa indiferença é a pesquisa do psicanalista Alain Didier Weill (1997; 1998).

Arte e psicanálise

Fato é que a psicanálise em linhas gerais privilegiou, nas artes, literatura e artes plásticas, além do cinema, como interlocutores privilegiados. A escolha faz sentido, já que, como notou Lacan (1998), a matéria prima da clínica psicanalítica é o discurso, a linguagem, o que corresponderia à afinidade quase imediata entre a psicanálise e a literatura. Esta afinidade marca as relações entre ambas em um arco que vai desde o teatro trágico, como já foi observado, até a escrita modernista de James Joyce, passando por todos os matizes do romance moderno, do conto, teatro, etc.

A relação com as artes plásticas, por sua vez, é acompanhada pelo privilégio que a psicanálise confere ao problema das imagens inconscientes, à questão dos sonhos tal como Freud (2006[1900]) a inaugura em sua obra de 1900. Já no caso do cinema, como arte que emerge no século XX através do dispositivo técnico da fotografia, temos uma mistura singular destas duas formas (literatura e artes plásticas), além da presença de uma terceira: justamente, a música.

Por um lado narrativa, por outro imagem e, finalmente, música, o cinema como síntese de diversas manifestações artísticas também ganha a atenção da psicanálise; ainda mais se lembrarmos que a data considerada por Freud como aquela da invenção da psicanálise, 1900, é também a data em que os irmãos Lumière passam, em uma feira de Paris, o primeiro filme, o famoso A chegada de um trem na estação. Conforme conta o mito, uma mulher haveria parido em plena sala de reprodução, tamanho o choque causado pela força da imagem em seu ineditismo. E, ainda que admitamos que tal narrativa seja mítica, não deixa de ser interessante constatar que no começo do cinema e também da psicanálise se coloca a questão do poder das imagens sobre o corpo, na experiência histérica.

Ambos, psicanálise e cinema, causam um choque na sensibilidade de sua época, através da exploração que fazem de temas como aquelas do simulacro e do inconsciente— as fantasias inconscientes nos pacientes de Freud e o poder da imagem para simular o real, no cinema. De fato, o cinema, desde cedo, percebeu-se como arte de massas capaz de um potencial de captura do sujeito que o aproximaria da hipnose e dos procedimentos de rebaixamento da consciência e da racionalidade “normais”.

Em ambos nos deparamos com procedimentos que exploram, ao mesmo tempo, aquilo que há de mais contemporâneo e de mais arcaico na subjetividade, procedimentos que liberam potenciais criativos e destrutivos inéditos. Basta pensarmos, neste sentido, nos polos denegados da subjetividade que são trazidos à luz por Freud, como suas tendências assassinas, parricidas, incestuosas, etc., e toda a potência investida no cinema como arte de massas, capaz de mobilizar e manipular os afetos inconscientes. Potência cujo exemplo privilegiado podemos identificar na obra de Leni Riefenstahl, cineasta do nazismo e, ao mesmo tempo, um dos nomes fundamentais na invenção da linguagem do cinema.

As comparações tornam-se mais flagrantes se lembrarmos que um dos sobrinhos de Freud, Edward Bernays, se constituirá como um dos inventores da publicidade moderna, ao aplicar as ideias do tio sobre o inconsciente, a sugestão e a autoridade simbólica dentro do campo publicitário. A constatação de que o sujeito não é mais “senhor sem sua própria casa”, como dizia Freud (2006[1917]) em seu artigo de 17, Dificuldades no caminho da psicanálise, nos coloca diante de um campo extremamente ambíguo.

Por um lado, o cinismo daqueles que ainda prometem, mesmo que de forma irônica, a restauração narcísica da subjetividade; por outro, o gesto subversivo de se liberar o sujeito de suas amarras narcísicas e identitárias, e

a possibilidade deste de se reconhecer em toda sua ambivalência, em sua divisão mesma, liberando-se do julgo à autoridade que promete curá-lo de sua ferida narcísica. Afinal, a ferida já foi impingida, e não pode ser curada; pelo contrário, a liberação prometida pela psicanálise é a do reconhecimento desta negatividade intrínseca do sujeito, sua liberação a respeito de qualquer “tentativa de cura”, no sentido de expulsão do negativo.

Tal potencial de “liberdade negativa”, para parodiarmos a ideia de Adorno de uma “dialética negativa” (2009), é sempre contraposta, portanto, pela descoberta do apego “infantil” do sujeito a seus fantasmas de gozo narcísico, encarnados nas instâncias de autoridade e mestria. E a qualificação de “infantil” para tal apego serve mais como uma metáfora de um estado psíquico de total passividade em relação às promessas do Outro do que como a representação da infância *stricto sensu*. Trata-se do apego do sujeito à autoridade, seu “complexo paterno” que o leva a erigir mestres, ídolos, sejam estes erguidos na fantasia inconsciente neurótica ou na “realidade” social, não menos fantasmática, por isto, que o espaço inconsciente do psiquismo.

Apego que pode ser explicado, também, pela dificuldade do sujeito em relacionar-se com a negatividade do desejo e o conseqüente investimento em figuras imaginárias de autoridade que, como Reich (2001 [1933]) tão bem pôde observar na Alemanha dos anos 30, encontram-se na raiz da pergunta direcionada pelo autor quando buscou compreender o enigma da autoridade: porque o povo alemão desejou o fascismo? Trata-se, em Reich, de colocar a pergunta pela sustentação do fascismo não em termos de desconhecimento, mas sim de desejo— o desejo neurótico de parar de desejar, encarnado aqui na busca pelo mestre perverso capaz de prometer a restauração do narcisismo “perdido”.

É este espaço ao mesmo tempo epistemológico e afetivo que é aberto, então, não apenas por Freud, mas pelo movimento psicanalítico como um todo. Afinal, a psicanálise depende tanto de seu pai fundador quanto de seus filhos rebeldes, estes que tantas vezes reencenaram o drama edípico do assassinato do pai, com todas as ambivalências implicadas nas relações de amor e ódio que unem pais e filhos, mestres e discípulos.

De forma mais ampla, poderíamos afirmar que se trata de uma “transformação da sensibilidade”, ou do Espírito do tempo (*Zeitgeist*), como diria Hegel (2007) a respeito das transformações que reconfiguram os aspectos mais íntimos da subjetividade, isto é, que dizem respeito a compreensão de nós mesmo. De fato, se seria pouco não colocar Freud como um dos principais arautos desta modernidade “radical,” ao mesmo tempo seria demais afirmar que ele é o único responsável por tais transformações, já que estas dependem da “contribuição milionária de todos os erros”, para utilizamos a ideia do Manifesto Antropofágico (1976) de Oswald de Andrade, outro grande modernista que, assim como Freud, enxergou a relação intrínseca entre a vanguarda e o arcaico. Da mesma forma como ambos puderam enxergar, nesta relação, a possibilidade de que esta não se apresentasse apenas como regressão e barbárie, como muitas vezes foi o caso no século XX, mas também como processo de cura e reconciliação, seja no âmbito da clínica ou da estética.

Dentre os movimentos modernistas, podemos dizer que o surrealismo foi um dos que melhor sintetizou todos estes aspectos ambivalentes que a psicanálise descreve a respeito do sujeito: por um lado, alta capacidade de sugestibilidade, necessidade inconsciente de fiar-se à figuras de autoridade paterna para escapar ao desamparo “infantil”, fascínio fantasmático pelo “não castrado”, isto é, pela perversidade em todos os seus desdobramentos privados ou sociais, etc.; por outro, a capacidade de, justamente, reconhecer-se nisto tudo e “atravessar o fantasma”, como coloca Lacan, fiando-se a uma liberdade que não atém-se a qualquer promessa neurótica de cura e resolução da “ferida narcísica”.

Ao mesmo tempo literário, cinematográfico e pictórico, o surrealismo enxerga em Freud um antecessor digno de suas experimentações, buscando na psicanálise os elementos do processo primário da escrita, tais como na escrita automática de escritores como André Breton, das imagens arcaicas do inconsciente, tal como nos quadros de Salvador Dalí, e das narrativas oníricas, tal como encontramos nas obras de Luiz Buñuel. Neste sentido, o surrealismo também expõe a ambiguidade constituinte da arte, na medida em que esta, principalmente na modernidade, irá cada vez mais revelar os recantos escuros, as fendas abertas da subjetividade.

Entre dor e prazer, a arte irá constituir-se como gozo deste “outro lado”; gozo por vezes mortífero — basta pensarmos no romantismo e seu cortejo de tuberculosos — mas, por vezes, também, afirmativo de sua própria ambivalência; pensemos em movimentos como o próprio surrealismo, mas também nos movimentos que afirmam todo este campo barroco e trágico (no sentido Grego) da subjetividade, como no caso do já citado movimento antropofágico no modernismo brasileiro.

Ademais, neste diálogo que procuramos entreter entre psicanálise e arte, cabe não privilegiar um ou outro, apresentando a psicanálise ou a arte como chave de leitura. De fato, no terreno da história, supomos que as descobertas se fazem ao lado, em diálogo, por vezes tenso, por vezes harmônico, mas nunca a partir de uma única fonte. Retornando à ideia de Freud com a qual iniciamos nosso artigo, afinal não são os poetas e romancistas os antecipadores da psicanálise?

É o que argumenta, por exemplo, Jacques Rancière (2009) em seu livro *O inconsciente estético*, em que busca mostrar como muito do que Freud diz e descobre por seus próprios meios já se encontrava presente na arte do século XIX, principalmente na literatura e no teatro de nomes como Ibsen, Strindberg, etc. Constatação, portanto, absolutamente freudiana. A singularidade do psicanalista não é ameaçada, pensamos, mas, pelo contrário, reforçada, pela singularidade de seus “companheiros de viagem” que, historicamente, também contribuíram para a transformação de nossas percepções sobre nós mesmos. Poderia parecer que explorar estas questões seria algo exterior a nosso tema, mas, como veremos, trata-se justamente de pensar as relações entre psicanálise e música de forma imanente, destituindo qualquer hierarquia interpretativa de um sobre outro.

Psicanálise e música

Pois bem, e a respeito da música? Ora, como apontamos anteriormente, quando nos debruçamos sobre as relações entre psicanálise e música o que encontramos é, paradoxalmente, o silêncio, justamente a respeito de duas manifestações que primam pelo som e pela fala. Silêncio não absoluto, mas, ainda assim, um silêncio relativo como, de qualquer forma, é todo silêncio, como mostra John Cage na célebre obra *4, 33*, em que pede simplesmente para o pianista levantar o piano e não tocar nada. Para Cage, tal gesto faria emergir todo fundo de ruído que compõe a “música” de um auditório de concerto—pigarros, cadeiras se mexendo, o desconforto de uma plateia incrédula, tosses, etc. (WISNICK, 1999, p. 209).

Uma primeira pista para pensarmos nas relações entre psicanálise e música encontra-se no tema da linguagem. Sabemos como a ideia de Lacan (1998), quando retorna a Freud, é pensar o inconsciente, a sintaxe do “processo primário” que compõe o inconsciente, como uma linguagem fora do sentido, isto é, a linguagem significante. O que nos interessa reter, por ora, da questão do significante é justamente seu caráter de imagem acústica, tal como este é apontado por Saussure, em seu curso de linguística estrutural.

O caráter acústico do significante é paradoxal: ao mesmo tempo material e imaterial, já que constituído por sons, mas sons que não possuem uma unidade empírica, mas sim que se constituem através da propriedade imaterial que Saussure (2006) chama de “diferencialidade”; isto é, o significante é pura diferença acústica, ou como coloca o linguista, a unidade do fonema apenas pode ser dada pela sua diferença em relação a todos os outros no sistema da língua. Não seria esta, então, uma definição possível da escala musical, do ordenamento imposto pelo sujeito à pura materialidade do som: pura diferença acústica?

Outra propriedade que emerge do significante na linguística, propriedade que será inteiramente assumida por Lacan (1998), é a de que ele não se organiza conforme um sentido prévio — seja esta sentido dado pela representação e pela referência ao objeto, ou seja, ainda, pela interioridade psicológica de um sujeito. Isto é, o significante produz sentido puramente a partir da combinatória linguística — a linguagem é sistema, e não representação empírica ou psicológica. Além disto, dada sua característica de sistema, ela não se organiza conforme uma totalidade estática — trata-se de um sistema incompleto, falho.

Não pretendemos discutir exaustivamente as características do significante na linguística e na psicanálise, mas sim apontar uma característica comum — ou um isomorfismo, como coloca Lévi-Strauss (1982) — entre o sistema significante e o sistema musical: ambos implicam em uma anulação relativa do sentido e uma autonomia da forma a respeito do conteúdo.

Podemos tomar aqui uma via aberta por Lacan (1998 [1964]) em seu escrito *Posição do inconsciente*. Em uma passagem breve, Lacan salienta que o dinheiro constituiria o significante por excelência, já que se trata de um significante capaz de anular qualquer sentido — o dinheiro não possui representação privilegiada, ele pode até mesmo representar a si mesmo, como se vê, hoje em dia, no frenesi dos mercados financeiros. Entretanto, Lacan parece ter se esquecido, neste breve comentário, de outro significante que é igualmente capaz de anular qualquer sentido, qualquer referência, parecendo gravitar em torno de si mesmo — justamente, o “significante” musical. De fato, o destino histórico da música repete, como veremos agora, grande parte das transformações que observamos na história do dinheiro.

Música e dinheiro: significantes puros.

Deleuze e Guattari (2010), em *O anti Édipo*, apresentam uma genealogia do dinheiro, retracando seu papel a partir de três formas de sociedade, ou, como colocam os autores, de socius: o tribal, o despótico e o capitalista. Nas sociedades tribais, segundo os autores, o dinheiro era fortemente codificado pelo meio social, o que impedia a criação de agentes autônomos que pudessem manipular seu poder simbólico, isto é, impedia a emergência da figura do capitalista. O dinheiro como unidade contábil absolutamente separada de qualquer mercadoria empírica parece ter emergido, antes, naquilo que Deleuze e Guattari chamam de sociedade despóticas, o que, na perspectiva dos autores, é qualquer sociedade organizada em torno de uma figura central de poder — desde os impérios romano e bizantino até a Europa feudal, passando pelas formações asiáticas e as monarquias absolutas europeias.

Tal emergência ou desterritorialização¹, nas sociedades despóticas, é acompanhada de uma reterritorialização, isto é, da sobre codificação do dinheiro a partir do símbolo despótico — imperador, rei, senhor feudal, etc.—como aquele que serve como lastro, ou indexador do poder financeiro, utilizando-se deste para a cobrança de tributos e para a compra de

2

Os conceitos de desterritorialização, reterritorialização e sobre codificação são correlatos na obra de Deleuze e Guattari. Eles dizem respeito aos códigos de cada formação social em determinado momento histórico. Desterritorialização significa, neste sentido, o aumento da indeterminação, ou a perda de códigos; reterritorialização é o movimento em que tal perda é compensada pelo surgimento de novos códigos; finalmente, sobre codificação diz respeito, na obra dos autores, a esta reterritorialização realizada sobre a transcendência, típica, de acordo com Deleuze e Guattari, de sociedades despóticas. Cf. *O anti-Édipo* (2010), pp. 142-238.

exércitos, as trocas com o estrangeiro, etc. Trata-se do papel do dinheiro não como mercadoria, mas como índice do poder, religioso ou laico, do Estado, encarnado na figura de sua máxima autoridade.

Ora, na emergência do capitalismo moderno, o dinheiro se autonomiza em relação a este corpo despótico (ao menos parcialmente) e passa a comandar a sociedade a partir de sua apropriação por agentes privados. Este movimento adensa o caráter abstrato do dinheiro, já que agora ele parece, como nas descrições marxistas do capital, flutuar acima da sociedade, como um puro fluxo indeterminado que se concretiza nos agentes sociais particulares. Movimento em que o dinheiro ganha em abstração e autonomia, repetindo, com isso, as transformações da sociedade e da ciência moderna, também caracterizada pelo amplo uso da matemática como meio de inteligência do mundo físico e pela abstração do indivíduo em relação aos códigos socioculturais.

Ora, a histórica da música também parece obedecer a parâmetros próximos a este que vimos brevemente como constituindo o movimento de contínua abstração financeira. E José Miguel Wisnick, utilizando-se do anti-Édipo em seu estudo clássico da música, *O Som e o Sentido* (1999), de fato permite que façamos este paralelo. Primeiramente utilizada de forma ritualística, na vasta tradição do universo modal, que inclui culturas tão díspares quanto a africana, a chinesa, indiana, etc., a música eleva-se às alturas transcendentais no medievo, sendo abstraída de sua ligação material com a terra, com os rituais pagãos nos quais a terra constituía a unidade primordial sobre a qual se constituía a vida social.

Na tradição medieval, a música, já principiando sua marcha que a conduzida a tonalidade da música erudita moderna, abstrai-se do corpo da terra, torna-se canto votado à transcendência divina. O que se reflete, como coloca Wisnick, em todo achatamento da tradição rítmica da música modal a partir do uso privilegiado do modo dórico, constituindo por sete notas, e a partir do qual a moderna concepção de harmonia irá nascer, em negação relativa do ritmo. Como ainda argumenta Wisnick, o modo dórico será capaz de dramatizar todo jogo ocidental de tensão e distensão, conflito e resolução de conflito, e no medievo sua presença relaciona-se à ascensão da alma cristã, purificada de todo ruído e de toda pulsação rítmica característica do modalismo pagão.

Finalmente, a ascensão da música de concerto moderna, através de Bach, adensa a abstração da música a respeito de qualquer sentido exterior, de qualquer referência que não ela própria. A obra de Bach, de certa forma, desempenha o papel de um mediador evanescente, para utilizarmos o conceito que Jameson (1997) desenvolve para se referir ao protestantismo, na passagem do medievo para o capitalismo moderno. De fato, esta obra, ao mesmo tempo em que surge indexada aos elementos teológicos que lhe são característicos, já desdobra uma teologia interior, relacionada ao luteranismo, uma religiosidade autorreferida que, no limite, dispensa os rituais litúrgicos e as mediações do sacerdócio; isto é, a música de Bach surge como um marco na construção da música pura, música que sustenta-se por si mesma independente de ritual exterior conferido pelo contexto cerimonial.

Ademais, o temperamento da escala diatônica operado por Bach e genialmente exemplificado em sua obra “O cravo bem temperado”, transforma as linguagens modais, fazendo abstração das diferenças entre intervalos menores que os de um semitom, e reconstrói a escala “bem temperada” a partir destes intervalos equalizados. Mais uma vez, temos aqui um processo de abstração sonoro, relacionado, também, a uma perspectiva científica no manejo da música, e que adensa as características formais da matéria musical, criando o terreno da odisseia que Wisnick (1998, p. 81) chama de “fãstica” na música do ocidente moderno.

Trata-se da autonomia da composição, da música em sua qualidade puramente abstrata e independente do poder eclesiástico ou monárquico. Busca de autonomia tão bem expressa pelos recorrentes conflitos dos compositores com seus mecenas e patronos, e cujo ápice talvez seja a relação entre Beethoven e os membros da nobreza que patrocinavam sua carreira. Sabe-se, de fato, que o compositor alemão debate-se constantemente contra as genealogias teológico-políticas encarnadas por seus benfeitores, em nome da pura expressão musical romanticamente relacionada à figura fáustica e então nascente do gênio criativo.

Essa tendência a abstração, embora sempre contraditada por movimentos de “reterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2010), como aquele realizado na figura do compositor como gênio romântico, ou herói fáustico, chega a seu paroxismo na música do século XX, em que a tradição ocidental moderna encontra seu ápice e seu limite no serialismo e no dodecafonismo (WISNICK, 1998, p. 121). De fato, a construção da música como sistema racional e autorreferido é um movimento que consiste na abstração contínua do musical, primeiramente da territorialidade ritual “pagã”, secundariamente da transcendência teológica e, depois, do indivíduo criativo.

O limite da experimentação atinge, no dodecafonismo e no serialismo, a concepção da música como sistema absolutamente autorreferido, sistema que evita o jogo de resoluções e tensões característico do tonalismo, ainda “manchado” pela marca narrativa. É quase como se, colocando um input qualquer, uma nota escolhida ao acaso, as máquinas harmônicas e melódicas criadas por Schoenberg, Webern e outros, pudessem no limite produzir música sem o auxílio incômodo da “subjetividade criativa”, este mito moderno.

Mas, de maneira paradoxal, como ainda afirma Wisnick, neste último estágio da música ocidental, no grande arco que vai do cantochão medieval ao serialismo, ocorre uma virada inesperada. Do impasse representado pelo formalismo absoluto, retornam os elementos da música modal, mas agora diferenciados pelos séculos de história tonal da música: retornam o ruído, como nas obras eletroacústicas de Stockhausen e no minimalismo de Jonh Cage, o ritmo e a polirritmia, como em Stravinski e Bela Bartók; retorna o ritual e o puro ritmo, como nas músicas populares e no rock...

Neste sentido, a canção popular emerge como gênero capaz de condensar o modalismo e o tonalismo. Através do blues, do rock e do pop, ela é marcada pelo cruzamento entre ambas as formas de expressão, pela experiência apocalíptica de implosão do tonalismo moderno nas obras das vanguardas do século XX e pela reabilitação do modalismo arcaico. É desta forma que, tanto na música como nas outras artes, autores como Fredrik Jameson (1997) e David Harvey (1992) tomam, quer problematizando o termo, a ideia de pós-modernidade como característica do contemporâneo, isto é, da mudança social e política que toma forma a partir do pós-guerra, e se adensa nos anos 60 e 70, constituindo a paisagem social do presente.

A pós-modernidade, neste sentido estético mínimo através do qual buscamos pensá-la aqui, pode ser relacionada ao sincretismo radical das formas de expressão, face positiva daquele outro fenômeno que é descrito por Jameson como sendo a esquizofrenização do laço social; no caso de Jameson, tal denominação busca pensar a relação entre a fragmentação extrema da experiência, por um lado, e o elemento narcísico que configura, por vezes, a experiência de criação de público, artista e obra na contemporaneidade.

Formalização e retorno ao arcaico: moderno e pós-moderno.

Neste microsboço da história da música que realizamos, com vistas a balizar nossa discussão, entrevemos algumas das chaves que podem, mais uma vez, chamar a psicanálise à discussão com a música. Pois não apenas a materialidade acústica do significante aproxima ambas, mas também a própria subjetividade tal como descrita pela psicanálise, já que esta é marcada pela crise, na modernidade, das referências teológicas e morais. E o descentramento do sujeito, do qual falava Freud, também opera no elemento de um retorno ao arcaico dentro da própria modernidade. Trata-se da lógica do processo primário, tão presente na escrita surrealista, assim como nas obras dos vanguardistas, como na referência cubista às pinturas rupestres, na utilização por Picasso de máscaras africanas e nos ritos tribais encenados por Stravinski.

Tal retorno pode ser pensado como regressão, tal como Freud observava na patologia: os rituais mentais do obsessivo, o corpo tocado pelo simbólico na histeria, a cosmologia narcísica da paranoia, etc. Mas também, tomando pelo avesso o patológico, podemos pensá-lo como uma estranha possibilidade de “propulsão”, isto é, possibilidade de reconectar a subjetividade a todo aquele polo recalcado pela modernidade, operando assim, um recorte barroco entre o arcaico e o moderno. Recorte capaz de não significar, portanto, apenas a tragédia e barbárie do século XX, tal como estas foram diagnosticadas por Adorno e Horkheimer (1985) quando analisam a lógica fascista, mas também como reconciliação, afirmação barroca e antropofágica da experiência de contradição.

Reconciliação que tornaria possível de questionar a ideia desencantamento do mundo (WEBER, 2005), de esvaziamento do sentido e racionalização da vida social como diagnósticos do moderno, mas que não propõe a ideia de reencantamento como regressão ou retorno ao fundamento da identidade, solução típica das respostas autoritárias. Trata-se, antes, de pensar este sincretismo barroco que identificamos como a virtude da música contemporânea, relacionado à convivência de opostos, isto é, à afirmação do arcaico e do moderno, do modalismo e do tonalismo. Sincretismo em que a divisão do sujeito nomeada pela psicanálise poderia ser reconhecida como elemento mesmo de sua recriação.

Temos apontado neste artigo algumas das relações possíveis entre psicanálise e música, e a identificamos a duas características que perpassam ambos os fenômenos. Por um lado, elas constituem linguagens formais, por outro, seguimos na evolução histórica da música uma tendência à abstração formal que repete àquela da ciência, mas que também pode ser relacionada à depuração que a psicanálise encontra nas leis do inconsciente, na medida em que Freud as descobre como operando no inconsciente como pura forma abstrata, cadeia ou sistema em que o sujeito aparece como resultado, e não como agente.

De fato, como qualquer outra forma de linguagem, a música possui uma história, uma evolução, no sentido formal, e tal evolução encontra, na passagem do século XIX ao século XX, alguns dos impasses que também a psicanálise encontrará na subjetividade. Nestes, o mais alto grau da experimentação vanguardista, sintetizado no serialismo e no dodecafonismo, parece fazer retornar, intrinsecamente, os elementos recalcados do modalismo. Desta forma, a música africana ritualística, trazida para o novo mundo pelos escravos, se transformará, nos EUA, no Blues, germe do rock (quanto é retomado pela classe média branca) e, no Brasil, no choro e no samba que, quando assimilados pelas classes médias, serão alguns dos responsáveis por toda música popular moderna brasileira.

Da mesma forma, na psicanálise, trata-se do paroxismo da aposta na racionalidade e no ideal da ciência, em Freud. Lembremos como Freud parte

da constatação de que qualquer evento pode ser compreendido à luz do inconsciente, até mesmo a escolha aleatória de um número, como o psicanalista mostra em *Psicopatologia da vida cotidiana* (FREUD, 2006 [1901]); ou, ainda, fenômenos aparentemente ilógicos como os sonhos, delírios e sintomas: todos possuem, para Freud, uma sintaxe, uma lógica, mesmo que esta seja um tanto quanto distinta das racionalidade clássica.

Entretanto, tal aposta na razão, que constitui a posição de Freud, parece levá-lo a encontrar o avesso intrínseco do próprio racional, isto é, seus limites imanentes. Não se trata de um limite pensado como exterior, seja como mera ausência de conhecimento ou como a preservação de uma irracionalidade fora do discurso. Pelo contrário, a negatividade do limite é, na psicanálise, interna, como nos exemplos do buraco do sonho, apontado por Freud como limite à interpretação, ou no conceito de real, extensivamente trabalhado por Lacan no final de sua obra como registro da subjetividade resistente ao jogo do sentido.

Desta forma, poderíamos dizer que o diálogo entre psicanálise e música deverá ser operado não apenas no jogo da pura forma, no deslizamento infinito entre significantes, mas sim através desse agonismo da forma em que esta reencontra seu próprio limite.

Trata-se de outra forma de dizer que toda expressão artística depara-se com seu avesso intrínseco — no caso da música, o ruído e o silêncio — e que tal negatividade não pode ser denegada, à custa de retornar em formas não reconhecidas. Desta forma, a potência de liberdade encontrada nas formas artísticas poderia ser relacionada a sua capacidade de reconhecimento desta negatividade interna que a psicanálise descobre no sujeito a partir de seus próprios meios, isto é, em sua clínica e teoria. Negatividade que, no caso da música, opera no confronto entre a estrutura sonora como linguagem ou sistema — sistema este que conhece uma história, como vimos anteriormente, isto é, que é passível de narrativa — e esta exterioridade imanente da ausência de forma, do caos, da não música.

São estes elementos que retornam, então, na chamada pós-modernidade musical. Como se, depois do drama fáustico das vanguardas do início do século XX, nos colocássemos perante a escolha entre duas instâncias do jogo formal. Por um lado, o deslizamento de simulacros, ao mesmo tempo esquizofrênico (no sentido de Jameson) e narcísico: a captação imaginária do público e do artista, em que a música serve de suporte à transferências que, apresentadas como libertadoras do gozo para o sujeito, na verdade o fixam em suas instâncias de autoridade paterna, em seu infantilismo, em que este continua a acreditar em um Outro onipotente e a submeter-se a suas promessas de gozo.

Por outro lado, entretanto, temos o adensamento do movimento de abstração em que o sujeito enquanto indivíduo é negado, em que tendencialmente desaparecem ao mesmo tempo autor e ouvinte enquanto instâncias narcísicas da audição; isto é, tratam-se de formas capazes de subverter a captação sedutora do sujeito ouvinte pelas formas que erigem ídolos e sustentam transferências imaginárias com a pessoa do autor, ou do Artista.

O movimento da pura forma não sinaliza, entretanto, para um formalismo esvaziado, mas sim para o confronto da forma com ela mesma. Hegelianamente, diríamos que a forma torna-se seu próprio conteúdo, como na representação mítica da serpente que morde a própria cauda, ou na representação que nomes aparentemente tão distantes quanto o artista plástico Nuno Ramos (2013) e o psicanalista Jacques Lacan observaram como constituindo o elemento moebiusiano da arte e do sujeito: o retorno sobre o próprio avesso, a dissolução da transferência em prol da repetição e do impasse do real (LACAN, 1998).

Tempo de antecipar, talvez, a possibilidade de um crepúsculo dos ídolos no sentido nietzschiano (NIETZSCHE, 2006), mas que, ao contrário de Nietzsche, não se pense como afirmação da (oni)potência da vontade, mas sim como reconhecimento da precária potência que é relacionada ao caráter desamparado de um sujeito capaz de não mais ocultar, de si e dos outros, sua própria negatividade.

Trata-se, então, do desaparecimento de artista, autor e público enquanto instâncias imaginárias. De fato, a sociedade de massas é, como viu Adorno (2009), uma sociedade atravessada pelo fantasma enquanto instância de gozo imaginário (ou fetichista) relacionado ao narcisismo dos ídolos culturais. O problema, é claro, não é que vivamos em uma sociedade de massas, mas sim o tipo de relação que une as subjetividades que compõem as massas. Será o gozo perverso do ídolo fetichizado, este que cria uma série de seguidores sonambúlicos, e que parece ser tudo o que Adorno pôde enxergar da sociedade de massas moderna? Ou, então, o desamparo de uma identificação quebrada, realizada com a própria forma artística, e em que o artista, como suporte, é capaz de tornar-se imanente a seu público?

De fato, tornar o artista imanente ao público e, da mesma forma, à obra, parece ser um dos gritos de guerra dos movimentos de vanguarda na arte. Em música podemos pensar em manifestações tão díspares quanto o anarquismo punk e a intimidade de sala de estar do canto de João Gilberto, passando pela abolição do tonalismo em Schoenberg e até mesmo no lado “acessível” de grupos como os Beatles.

O problema, é claro, é que tal divisão da arte nestes termos é tão menos pobre quanto mais ela constata que não se trata de obedecer a qualquer critério de purificação e de nobreza “aristocráticos” da forma artística, estes que, à despeito das virtudes inegáveis de suas análises, ainda parecem atravessar a dialética de Adorno (2009) em sua apropriação de fenômenos como o jazz. Pelo contrário, nos parece que esta tensão atravessa qualquer estilo, qualquer manifestação e, principalmente, encontra-se implicada sempre quando encontramos as contradições das formas contemporâneas. Não se trata, portanto, de contrapor de maneira exterior uma cultura pop fetichista a uma séria de vanguarda, mas justamente de questionar tal impasse, em prol de uma linguagem que vive de seus próprios impasses—impasse, por exemplo, entre o “fetiche” pop e o vanguardista erudito.

Da análise adorniana poderíamos reter, entretanto, que a arte e, dentro dela, a música, é uma instância submetida ao fetiche e à ideologia tanto quanto qualquer outra; mas, da psicanálise, poderíamos argumentar que, contra o fetiche e o ideológico, não se trata de sustentar nenhuma verdade superior, mas sim a verdade do próprio conflito formal—este que antagoniza o popular e o erudito, o moderno e o arcaico, o novo e o antigo, etc. Conflito em que a arte devolve ao mundo que a concebe a representação fiel de suas contradições, e nos ensina o gozo, a fruição, desta própria divisão. Clivagem moebiusiana, portanto, em que o sujeito se reencontra em sua própria divisão, na destituição do narcisismo dos nomes e dos autores e mesmo das obras, e se apropria da fruição da pura forma, quando esta se confronta com seus impasses imanentes.

Sobre o artigo

Recebido: 06/04/2019

Aceito: 10/05/2019

Referências bibliográficas

- ANDRADE, O. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 82-90.
- ADORNO, T. W. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDIER-WEILL, A. **Nota azul**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.
- DIDIER-WEILL, A. **Os três tempos da lei** – o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FREUD, S. Interpretação dos sonhos (1900). In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. IV e V.
- FREUD, S. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana (1901). In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2006, vol. VI.
- FREUD, S. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen(1907 [1906]) In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. IX, p.3-72.
- FREUD, S. Uma dificuldade no caminho da psicanálise (1917). In: Uma neurose infantil e outros trabalhos. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XVII, p. 102-115.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.
- HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora ática, 1997.
- LACAN, J. **O Seminário**, Livro VII, A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, p.496-533, 1998.
- LACAN, J. Posição do inconsciente [1964 [1960]]. In: LACAN, J., **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 843-864.
- NIETZSCHE, F-W. **Crepúsculo dos ídolos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- RAMOS, N. No palácio de Moebius. **Piauí**. São Paulo, n. 86, p.15-23, Novembro/2013.
- RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- REICH, W. **Psicologia de Massas do Fascismo** (1933). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

STRAUSS, C-L. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

WISNICK, J. M. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.