

Por uma metodologia psicanalítica para o estudo da obra musical

For a psychoanalytical methodology of musical artwork study

José Ribamar Lima Carneiro¹
UFPA

Resumo: Este artigo objetiva rever o modo pela qual a psicanálise observa o fenômeno artístico, em especial o objeto musical, sempre muito preterido pela psicanálise graças a suas especificidades. Através do recurso à obra de Adorno, podemos repensar o modelo psicanalítico da sublimação, utilizando em seu lugar aquele de expressão, o qual lida melhor com as qualidades estéticas da obra musical, coisa ignorada pela utilização da sublimação. Podemos assim, discutir o que pode a psicanálise responder em relação à estrutura da música em si sem sacrificar nem a ética da psicanálise, nem a arte a qual ela tenta explicar.

Palavras-chave: Musica, Psicanálise, Adorno, Lacan, Expressão, Sublimação.

Abstract: This article aims to revisit the way in which Psychoanalysis observes the artistic phenomena, the musical object in special, always renegaded by Psychoanalysis because of its specifications. Through Adorno's works, we can rethink the psychoanalytic model of sublimation, utilizing in its place that of expression, which will better undertake the task of understanding the musical work's aesthetic qualities, this being overlooked if one uses the concept of sublimation. This way, we can discuss what can psychoanalysis answer in respect to the formal structure of music, without sacrificing psychoanalysis' ethics neither the art work which it tries to analyze.

Keywords: Music, Psychoanalysis, Adorno, Lacan, Expression, Sublimation.

Tentaremos neste artigo uma aproximação possível entre as elaborações psicanalíticas, em particular sintonia com os escritos freudianos e lacanianos, e a estética da música e o ato da composição e percepção neste campo, vistos pela ótica da filosofia de Adorno. Será possível uma articulação da teoria psicanalítica para abranger uma crítica da música e da composição em seus aspectos formais – ou seja, naquilo que se reduz à própria obra e a articulação dos elementos constituintes do objeto, aqui notadamente, o ritmo, a textura, a harmonia, a melodia, e tantos outros.

A questão é antiga, mas nunca obteve destaque nos grandes textos psicanalíticos. Nestes, a música foi relegada a um papel secundário em relação às artes literárias e plásticas, nas quais foi investida grande parte dos esforços para se articular construções teóricas que auxiliassem o exame da obra artística. Tal preterimento é compreensível

¹ Possui Graduação em Psicologia pela Universidade da Amazônia (2010). É Mestrando em Psicologia (PPGP/UFPA). Trabalha na Secretaria de Saúde do Município de Belém. Tem experiência na área de Psicologia, em especial em Saúde. Lattes de [José Ribamar Carneiro](#). E-mail: jribamarlima@gmail.com

visto a atitude analítica ser de uma ordem da hermenêutica da palavra, como é entrevisto no conhecido aforismo lacaniano “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”. Considerando a música uma linguagem do inefável, do que só pode ser dito pela música e que resiste a toda e qualquer significação aquém dela mesma, temos um vislumbre da problemática em questão. Para além da arquitetura teórica psicanalítica, este problema parece também ter na gênese as dificuldades pessoais de Freud em relação à obra musical, um tópico que Theodor Reik citou amplamente em seu livro *The Haunting Melody* (1953), onde ele próprio tenta analisar como a música pode ser de certa valia na clínica freudiana. É justamente devido à carência de artigos sobre o tema, que recorreremos aqui ao trabalho de Vladimir Safatle (2006), uma vez que este autor discute as perspectivas utilizadas pela psicanálise para entender as obras musicais e aponta para uma nova perspectiva. Deste ponto de vista, nosso artigo toma como interlocução privilegiada o artigo de Safatle, que apesar de ser apenas um artigo, é a mais importante contribuição para o tema, no Brasil. Por outro lado, não recorreremos a todos os textos de Adorno, nos quais a psicanálise constitui suporte para a elaboração de sua teoria estética, mas apenas aos que no momento tornam possível o entendimento da questão básica deste artigo, qual seja, o da possibilidade de uma interlocução entre psicanálise e música que não abdique da análise do material musical propriamente dito.

Por outro lado, a análise adorniana traz diversas inovações à estética musical e uma proeminente parte de seu programa estético foi articulada com conceitos psicanalíticos. Isso é visível na sua “Filosofia da Nova Música” e em outros ensaios, tais como aqueles sobre Wagner (1998), Mahler (1992) e Berg (2010), os quais compõem as chamadas “Monografias Musicais” ou já no programático ensaio, “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938/1980). Tais inovações se dão justamente no ponto em que a análise se estrutura a partir da obra em si, e não a partir do que supostamente estaria por trás dela, esperando decifração, o que parece ser o caso da maioria das análises psicanalíticas da obra de arte, inclusive mesmo no livro anteriormente citado de Reik (Safatle, 2006). Mas a filosofia de Adorno contém sua própria agenda, diversa muitas vezes daquela da psicanálise. Analisaremos estes conflitos e se possível sua configuração numa mesma constelação conceitual.

Pesquisa em psicanálise – do objeto de estudo psicanalítico

Apesar da imensa variedade das matrizes disciplinares que surgiram na psicanálise pós-freudiana – nomenclatura sugerida por Renato Mezan (1990) em artigo sobre o paradigma psicanalítico – é possível dizer que a teoria psicanalítica encontra certa unidade naquilo em que o seu objeto de estudo é o “inconsciente”, tal qual sistematizado por Freud durante a sua obra. No entanto isto traz todo tipo de consequências tanto para a recém-chegada ciência freudiana quanto para a própria ideia do sujeito cartesiano, à qual aquela se opôs.

O inconsciente foi concebido por Freud para dar conta dos sintomas histéricos sofridos principalmente por mulheres no final do século XIX. Partindo da ideia defendida por Charcot, de que os sintomas físicos das histéricas tinham mais a ver com

traços afetivos esquecidos que necessariamente com aflições físicas, Freud constrói a noção da existência de materiais cuja natureza era tão intolerável para a consciência que esta precisava defender-se recalcando tal material para uma camada inacessível da psique. Esta camada, ainda que inacessível ao acesso sensível, continuava a exercer funesta influência sobre a vida consciente do sujeito, sendo esta influência de tal ordem que o inconsciente tinha um peso decisivo nas ações e decisões do sujeito.

Isto por si só já é responsável pela crise da concepção moderna do sujeito *cogito ergo sum*, retirando-o de local privilegiado e controlador da vida psíquica do sujeito para relegá-lo a um papel secundário na formação do psiquismo. Mas é possível dizer que foi Lacan que levou a descoberta freudiana ao seu extremo epistemológico. Apesar do teor das teorias de Freud, ele sempre teve o desejo de incluir a psicanálise no panteão científico da época. Lacan rompe definitivamente com este desejo, apesar de manter o vínculo entre ciência e psicanálise (Fuller, 1983).

Para Lacan, segundo Elia (2000), a psicanálise opera num sujeito que foi inaugurado junto com aquele da ciência. Explica-se: ao operar o corte entre objeto e sujeito, o positivismo imediatamente excluiu este sujeito, que não podia interferir no objeto, dito puro. Este corte inaugura o sujeito da psicanálise, no que este sujeito é justamente aquele do inconsciente, sem qualidades empíricas, sujeito do inconsciente, por estar relegado às entrelinhas do discurso da consciência e da ciência.

Esta questão é cabal para o entendimento psicanalítico da relação com nosso objeto de estudo. A dissolução do sujeito cartesiano e, por conseqüente, o do objeto puro a ser dominado e manipulado ao bel prazer do *Eu* do pesquisador reinaugura o tradicional antagonismo entre os pares da pesquisa em psicanálise. Nesta, o sujeito é reintroduzido no discurso de forma a não coincidir com um sujeito suposto-saber. Não é pelas vias do conhecimento que a Psicanálise atua, mas de um saber que surge da interação entre significantes, pondo o psicanalista não como aquele que maneja e bem fala sobre o objeto, mas como o que permite a emersão do conhecimento, tal como a pergunta da esfinge permite o *enigma* – a pergunta que exige do seu interlocutor uma elaboração na direção de uma verdade, uma enunciação em falta do enunciado (Lacan, 1969-70/1992).

A psicanálise, portanto, não deve sujeitar o objeto à dominação narcísica do mestre. E isto não é mais verdade em qualquer outro campo que naquele da música, pois esta resiste a todo esforço de transforma-la em objeto “desvendado” e “dominado”. E, ora, não foi esse mesmo o esforço feito em textos sobre as pinturas de Da Vinci feitas por Freud? Ao tentar desvelar o texto que determinava a forma daquela arte, Freud o reduziu a mero conjunto sintomático que transportava o verdadeiro texto do artista, esse sim devendo ser considerado em seu estatuto psicanalítico. A obra de arte era deixada de lado, como mera casca que encobria a mensagem cifrada do artista. A herança que Freud trouxe de seus antigos tutores científicos, como Peter Fuller (1983) já comentou, é muito forte naquilo que toca a arte.

É algo a se discutir, já que, se pretendemos falar de forma musical, não devemos sujeitá-la às implicações da psicanálise – o objeto fala por si só, pelos meios que lhe são iminentes. Safatle (2006) expõe isso muito bem ao lidar com a questão tomando como referência a reforma pulsional objetivada por Lacan, segundo a qual, deixaríamos a

questão de “vir a ser em um objeto” para nos referirmos a um objeto cujo autor não mais se vê nele – uma aparente exogênese com a qual Adorno também chegou a lidar quando tratou da questão daquilo que supera o sujeito numa obra de arte, de tal modo que aquilo que se cria é algo alheio ao compositor.

É interessante também notarmos que a relação com o inconsciente que fala pelo objeto nos leva a outra questão fundamental da epistemologia da psicanálise. Como nota Renato Mezan (1990) a psicanálise é uma *atividade a dois*, pois não fala de seu objeto, mas com ele dialoga. A emergência daquilo que foi reprimido exige a colaboração do repressor, a análise só poderá render seus frutos caso esta relação transferencial se estabeleça entre os aparentemente antagônicos entes que parecem se hostilizar na fronteira do divã. Isto implica que toda pesquisa em psicanálise é também uma pesquisa clínica (ou seja, porque lida com o objeto não alienado do sujeito ao qual se dirige), mas, para além disso, implica que a prática analítica é um amálgama inseparável entre teoria e práxis. O que se coloca em destaque é que a relação com o objeto é o que media teoria e prática, tornando a clínica não uma *aplicação* do conhecimento teórico na prática, mas de um trabalho que só pode vir *depois e durante* aquilo que vem do objeto.

Longe de ser leviano, este ponto é essencial para se considerar uma análise da verdade inerente ao objeto musical. Não é uma *tradução* que devemos operar neste, mas devemos ouvi-lo naquilo em que fala por si próprio, pois apenas desta forma existe escuta clínica, não implicando que a pesquisa psicanalítica se restrinja às quatro paredes do consultório, mas sim que ela somente se configura como tal se estabelecer esta modalidade de escuta. Portanto, analisar psicanaliticamente é transpor relações de dominação de um objeto, fazê-lo falar e ouvi-lo através de sua própria forma, para além da relação do objeto científico. Como coloca Safatle:

Através do recurso psicanalítico às artes, um modo de subjetivação da pulsão, para além dos esquemas clássicos de rememoração, simbolização e verbalização se esboça aqui. Notemos que neste caso, o recurso psicanalítico à arte não é interpretativo (como se a função da arte fosse legitimar a consistência do quadro analítico de interpretação, o que é o caso em vários estudos freudianos), ele é indutivo. Ele consiste em ver a arte como um campo privilegiado de indução de dispositivos clínicos. (Safatle, 2006, pg. 172)

No mesmo texto, Safatle ainda acrescenta que a interpretação destas formas de arte (especialmente a música) coloca o sujeito diante de uma forma de subjetivação em relação ao objeto. Esta relação teria por base processos de identificação, diferenciação, unidade entre outros, que permitem ao sujeito uma identificação com características miméticas ao que se põe como Outro. Pode-se, portanto, estabelecer relações entre um programa terapêutico analítico e o trabalho que é realizado mediante certa forma estética da obra artística, onde se é capaz de observar estruturas da clínica na relação com a obra, como o fetichismo na obra musical (que leva o culto à parte que é tomada pelo todo) que leva a *imagem* a ser projetada no objeto, ou mesmo de formas musicais que levariam o sujeito à anulação do próprio Eu daquele que analisa a obra, numa relação onde a forma ganha primazia sobre conteúdos reificados sobre a música. Isso levando Safatle a falar que o processo terapêutico em Lacan é similar às formas de

destituição subjetiva que existiriam nas obras de John Cage, nas quais os processos de identificação com o objeto são levados a seus extremos, onde a forma própria da música é levada à quase obliteração, exigindo comportamento semelhante do ouvinte.

A questão, portanto, parece também residir em perguntar *quais são estes elementos da forma musical onde tais processos de subjetivação podem ser observados*. Pergunta esta que resiste a todo esforço de atribuir uma resposta nos moldes de um catálogo relacional de estruturas da música e da clínica, pelos motivos já explicados acima, onde o objeto não pode ser meramente interpretado, e sim ouvido onde parece se calar.

Adorno e a Música Contemporânea

Adorno foi um dos principais filósofos da famosa Escola de Frankfurt, à qual também pertencem figuras ilustres como Benjamin, Marcuse e Horkheimer, grupo de pesquisadores que utilizaram em larga escala a Teoria Crítica para estudar a sociedade e a cultura – sendo este o nome que se dá à teoria de cunho histórico-crítico que faz oposição à dita teoria tradicional positivista. No entanto, a obra de Adorno contém uma característica que o distingue dos seus pares do Instituto Frankfurtiano – a ênfase com a qual coloca a música no centro de sua teoria dialética.

Martin Jay (1988) ao fazer uma breve biografia de Adorno, bem situou o gosto longo de Adorno pela música. Precoce tanto intelectualmente quanto musicalmente, Adorno foi encaminhado nas duas direções. O seu trajeto musical o levou a ser aluno de Alban Berg, que por sua vez foi um dos alunos de Arnold Schoenberg, autor que sintetizaria um dos movimentos musicais que Adorno passaria a adotar, em sua maturidade conceitual, como o modelo no qual a música do futuro poderia se basear: o expressionismo – mais que isso, o próprio Adorno, enquanto compositor, fazia parte da tradição desta escola vienense de música, tendo criado diversas obras atonais e mesmo uma sinfonia in acabada (Jay, 1988).

Muito da obra adorniana é debitária de sua própria preferência musical – o modelo de escrita fragmentado e o modelo ensaísta, que dão a sua obra certa aura de inescrutabilidade, são análogos à composição atonal do início do século XX que Adorno tanto prezara. Segundo Jay (1988), isto reverbera por toda a obra de Adorno, que, tal qual o expressionismo, exige a compreensão de um todo para que qualquer parte possa se tornar compreensível.

Muito da teoria deste filósofo alemão reside na crítica daquilo que ele nomeou *Indústria Cultural*, que considerava como a última produção do capitalismo e efeito da decadência do sujeito burguês na modernidade. Esta crítica da cultura levou Adorno a repensar as formas com as quais a teoria crítica podia lidar com a ideologia subjacente à cultura. Se, segundo Adorno, na sociedade burguesa dos séculos XVIII e XIX era possível fazer uma crítica imanente da ideologia burguesa, na medida em que ela tentava uma operação de nivelamento com a realidade objetiva, aí residindo a sua própria capacidade crítica, no entanto na sociedade do século XX isto não era mais possível (Jay, 1988). O modelo anterior da ideologia clássica, que continha aspectos

racionais e que pretendia determinada autonomia da sua base social, era passível de ser combatido nesses mesmos aspectos da racionalidade que formavam o ideário da sociedade burguesa: liberalismo, individualismo, identidade e assim por diante. Mas a *irracionalidade* com a qual as massas passaram a ser agora controladas nos estados-fascistas que Adorno e Horkheimer analisaram em sua obra conjunta, *Dialética do Esclarecimento* (1969/1985), refletia um estado onde a ideologia havia se diluído a tal ponto que o que restara eram os comportamentos objetivos dos indivíduos, submetidos ao poder das circunstâncias que lhe moldam; sociedade onde os campos da cultura e do político haviam convergido para o domínio do econômico, fundando um sistema onipresente de repressão (AMARAL, 1997).

Esta natureza desnuda e *transparente* do novo modo de configuração da modernidade é bem descrito por Adorno (a quem esta parte da obra com Horkheimer é atribuída exclusivamente) numa passagem onde diz:

Toda cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceptual daquela, começa a delinear-se. Os dirigentes não estão mais interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida. O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (ADORNO e HORKHEIMER, (1969/1985), p. 8)

A imanência não podia mais ser suficiente para a análise da modernidade – e aqui Adorno emprega, em conjunto com a crítica imanente, a crítica transcendental, de onde o filósofo se interpõe neste ponto privilegiado de observação, fora deste todo opressor. Esta posição será fonte de toda uma hostilidade em relação ao empirismo das ciências sociais, que Adorno via com bastante desdém. A partir desta dupla posição das críticas imanente e transcendental, Adorno poderá colocar sua posição em relação ao objeto artístico da seguinte forma:

O significado social e estético objetivo de uma obra não é redutível a um processo externo de comunicação entre um produtor e um consumidor. Apenas uma investigação da obra teoricamente fundamentada das relações sociais mediadas *no interior* do próprio artefato cultural pode iluminar sua plena significação (Jay, 1998, p. 123).

Portanto, a consciência dos consumidores mergulhados na cultura de massa é inadequada, enquanto dado empírico, para avaliar qualquer valor de verdade de um objeto artístico. Algo escapa, mas que apenas o objeto em sua estrutura radical – na sua forma e nas suas próprias leis e linguagem pode transparecer.

Adorno e a Psicanálise – Sobre ética e clínica

A crítica adorniana tem, portanto, ponto central no fato de que a modernidade e o primado da técnica e do conhecimento científico, ao contrário do que é propagado, servem primeiramente à escravidão do próprio homem, demolindo sua capacidade crítica, afogando-o em uma objetividade radical na qual a repressão assume um caráter interno – os sujeitos são domados desde seus processos mais antigos, transformando o que era anteriormente um movimento repressor externo ao sujeito (advindo do ditador, do imperador, do estado, etc.) em um processo interno. A repressão transfigura-se em liberdade, a dominação do natural é nada senão naturalização da dominação (DUARTE, 2008).

É nesta internalização daquilo que tem por função solapar toda liberdade individual que o recurso à psicanálise é possível em Adorno. A sociedade moderna apresenta este tipo amorfo de controle, o qual recorre, diferente das ideologias anteriores (como a do liberal burguês dos séculos XVIII e XIX), a um apelo às qualidades irracionais do sujeito, sendo ela própria de caráter extremamente irracional. Adorno várias vezes se utilizou do termo *Psicanálise às Avessas* para nomear o processo pelo qual os líderes fascistas utilizavam características inconscientes das massas contra elas mesmas, apesar da total ignorância de qualquer teoria psicanalítica por parte dos ditadores (AMARAL, 1997).

Adorno irá, com todo rigor, iniciar uma exploração destes aspectos irracionais das massas, ao qual irá identificar os apoios psicológicos onde se erguem as novas estruturas de poder sobre as massas. Esta exploração teve grandes influências de textos freudianos como *Psicologia das Massas e Análise do Eu* (1921/1996) e *O Mal-Estar na Civilização* (1930/1996). Nestes textos, Freud coloca a oposição entre psique e cultura em foco, denunciando a relação litigiosa e repressiva existente entre ambas, situando as mazelas humanas neste inevitável choque entre o sujeito e a sociedade. Adorno, no entanto, vê a maior ameaça não somente na cultura, mas na sua versão administrada e padronizada – aquilo que anteriormente chamamos *Indústria Cultural* (DUARTE, 2008).

É aqui que a teoria de Adorno e o seu recurso à psicanálise recaem sobre a música – pois a música não estaria excluída deste contexto repressor social, mas seria, na verdade, local no qual as contradições da sociedade transpareceriam mais fortemente, não obstante seu aparente caráter de distanciamento do todo social. No *Filosofia da Nova Música*, Adorno comenta a questão:

A admissão de uma tendência histórica dos meios musicais contradiz a concepção tradicional do material da música. Este se define fisicamente, em todo caso, segundo critérios de psicologia musical, como conceito essencial de todas as sonoridades de que dispõem o compositor. Mas o material de composição difere destas do mesmo modo que a linguagem falada difere dos sons que dispõe. Esse material é reduzido ou ampliado no curso da história e todos os seus rasgos característicos são resultados do processo histórico. Carregam em si a necessidade histórica com tão maior plenitude quanto menos podem ser decifrados como resultantes históricos imediatos. No momento em que já não se pode reconhecer a expressão histórica de uma acorde, este exige obrigatoriamente que tudo

que o circula leve em conta a carga histórica implicada e que se converteu numa qualidade sua. (ADORNO, 2009, pg. 35)

Portanto, da mesma forma que a sociedade havia internalizado a dominação, através do apelo a seu material psicológico mais profundo, a música sofreu tão mais fortemente do mesmo mal, pois não somente ela se mostra capaz de vir a ser por uma ideologia embrutecedora, mas, graças à suas características específicas, é sobremaneira *resistente* à identificação destes materiais sociais no seio da sua própria estrutura. Apenas a análise da obra musical em sua função última pode levar o objeto a revelar pela sua própria língua e o que o levou a tomar a sua forma.

Não é de nosso interesse aqui demonstrar por extenso como Adorno articula a psicanálise com seu programa estético – que o levou, por exemplo, a delimitar certas tendências sadomasoquistas que, mesmo sendo identificadas em meio à estrutura do fascismo, podiam ser identificadas também nos produtos culturais, como o *jazz* (JAY, 1998) - mas devemos nos ater ao aspecto mais importante desta articulação: o fato de que Adorno fez uma importante reestruturação do conceito de *pulsão* para lidar com o fenômeno estético, especialmente a música.

O aparecimento do conceito de pulsão remete diretamente ao conceito freudiano de sublimação, sobre o qual Freud falará que, operando um desvio da pulsão do alvo sexual original para outro que teria valoração social, será possível todo o desenvolvimento técnico da humanidade – inclusive o desenvolvimento da arte, como expressa claramente Freud:

Outros instintos [além do erotismo anal] são induzidos a deslocar as condições de sua satisfação, a conduzi-las para outros caminhos. Na maioria dos casos, esse processo coincide com o da sublimação (dos fins instintivos), com que nos achamos familiarizados; noutros, porém, pode diferenciar-se dele. A sublimação do instinto constitui um aspecto particularmente evidente do desenvolvimento cultural; é ela que torna possível às atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas, o desempenho de um papel tão importante na vida civilizada. (FREUD, 1930/1996, pg. 54)

Se já podemos notar a capacidade do conceito freudiano para a descrição do fenômeno estético enquanto a realização sublimada da pulsão do artista, também não podemos deixar de notar certos problemas do conceito no tocante à análise estética de uma obra – crítica principal de Adorno a este conceito. Pois, como salienta Duarte (2008, pg.55), Freud não se preocupou exatamente com o objeto estético em si, preferindo mesmo se utilizar dos exemplos que satisfariam um maior número de pessoas já que estes poderiam revelar mais sobre o processo de criação.

Ora, pelos mesmos motivos já extensamente abordados aqui sobre a teoria adorniana, ignorar completamente a qualidade do objeto estético se configura no abandono da análise deste objeto, sobrevaloriza o momento subjetivo da criação da obra e elimina da equação o peso que o material e suas leis formais possuem (retirando também o peso histórico e social que estes possuem em si próprios). Não é à toa, portanto, que a análise freudiana da obra de arte muitas vezes tendeu a paradoxalmente

ignorar a obra em favor da tentativa de análise do autor através desta, igualando o funcionamento estético com aquele das produções oníricas (DUARTE, 2008, pg. 56). Mais impressionante é que o próprio Freud havia advertido contra esta suposta capacidade da psicanálise de chegar à “essência do desempenho artístico”, uma advertência que ele mesmo parece ignorar em certas análises, como as de certas obras de Leonardo da Vinci. O mesmo teor da teoria freudiana levou Safatle (2006, pg. 165) a comentar a existência de quatro grandes grupos de textos psicanalíticos sobre análise musical: aqueles que analisam os processos de investimento libidinal da escuta (processos que nada tem haver com a própria música quanto com memórias acionadas pela primeira), análises hermenêuticas de obras musicais (especialmente do texto musical, tendo preferência natural por óperas como as de Wagner) e psicobiografias que tentam observar na obra sinais do romance familiar do autor. Todos estes grupos, especialmente o último, guardam muito próximos de si esta característica do conceito de sublimação que o torna francamente hostil ao aspecto formal da obra de arte e tentam fazer do objeto mero campo de sublimação pulsional do autor.

Sensível a estes problemas, Adorno chegou a reestruturar o conceito de sublimação noutra que pudesse fazer frente à complexidade social do material musical sem deixar de levar em conta a vida pulsional do sujeito e, acima de tudo, pudesse também responder às questões da validade do material artístico. Ele afirmou que mais que o conceito de sublimação, o de expressão se adequaria melhor às vicissitudes do processo criativo. Este, similarmente ao recalque, infligiria à pulsão o confronto com o princípio de realidade, mas tanto não se subjugaria completamente, nem tanto tomaria o caminho da alucinação que substitui o material pulsional pela satisfação de uma *imagem*, mas se externalizaria enquanto projeção do próprio conflito, negando a realidade onde não existe igualdade entre ambas, dialeticamente. Não há negação da realidade, mas expressão desta naquilo que é objetivo, sem o apelo projetivo da imagem, da mesma forma que no sintoma (Duarte, 2008).

A importância primeira desta reconfiguração adorniana é a aproximação que ela permite entre a psicanálise – já que utiliza a pulsão como princípio básico da categoria de expressão – e as conceituações sobre expressão que são abundantes na filosofia, estreitando o vínculo entre ambas, ampliando o alcance da psicanálise sobre a obra de arte e abrindo discussões sobre algumas de suas formulações sobre estética, um passo essencial para qualquer projeto psicanalítico da obra de arte.

Conclusão – das respostas possíveis

Ao fim deste trabalho reservamos a pergunta que tem maior importância e permite o entendimento sintético da questão em voga: o que permite à psicanálise analisar a estrutura mais objetiva da obra artística; no caso musical, a sua estrutura, a inter-relação entre harmonia, melodia, ritmo; a polifonia, o timbre, ou seja, a própria organização artificial dos sons na qual se configura todo e qualquer sistema humano relacionado à manipulação dos aspectos físicos do som?

A pergunta já traz em si uma parte da resposta: à psicanálise, estão destinadas apenas certas possibilidades de análise do objeto estético. Estas possibilidades estão diretamente relacionadas com a própria ética da psicanálise que, como vimos no início deste documento, determina certo espectro de atuação da psicanálise. A relação desta com o inconsciente, seu objeto de estudo, estará sempre mediada pela postura do analista – a posição do analista, como coloca Lacan em seu seminário sobre a ética, esta a qual não se põem como detentora do conhecimento, mas no local de um saber que não se sabe, contra toda ideia de conhecimento total e fechado ou, como coloca Lacan:

O saber, então, é posto no centro, na berlinda, pela experiência psicanalítica. Isto, por si só, nos impõem um dever de interrogação que não tem razão alguma para restringir seu campo. Para dizer de uma vez, a ideia de que o saber possa constituir de algum modo, ou em algum momento, mesmo que seja de esperança no futuro, uma totalidade fechada – eis o que não tinha esperado pela psicanálise para parecer duvidoso. (LACAN, 1969-70/1992, pg. 31)

Esta posição implica também no remanejamento do objeto psicanalítico, pois este não pode mais ser entendido como o que deve ser decifrado por um conhecimento anterior e exterior a este, mas que coloca suas próprias questões e *fala* destas. A psicanálise se coloca dentro desta fala e opera dentro das possibilidades que são trazidas por ela. É necessário dialogar com o objeto – esta diferença em relação ao sujeito do conhecimento positivo é essencial aqui. Não se trata de considerar a psicanálise uma ciência humanista, caindo desta forma em todo tipo de logro que ela mesma critica, mas que mantêm a relação com o inconsciente, que não poderia se alcançada de outra forma, independente de qual seja o *locus* objetivo de sua aplicação: seja o paciente que atravessa a análise, seja da música que se propõe a analisar. Parte-se do mesmo princípio ético para ambos os exercícios: o da escuta do inconsciente pelo analista, o *ato analítico* em si.

A relação da psicanálise com a filosofia adorniana é muito estreita, especialmente na sua crítica a todo conhecimento dado com tal, impenetrável e onipresente. O respeito de Adorno pelo objeto radical da arte estabelece uma relação muito mais próxima das questões cabais da psicanálise que aquelas análises ditas psicanalíticas do objeto estético enquanto *mimesis* do criador. Através de Adorno, podemos novamente ouvir a voz musical que surge da própria música, por tanto tempo roubada dela mesma.

E na crítica adorniana à beleza musical, ao que apetece aos sentimentos e se dá como tal, numa imagem calorosa e representante dos próprios sentimentos exuberantes do compositor (e da humanidade, por extensão), crítica que vemos transparecer na sua apologia à frieza schoenbergiana, da verdadeira expressão na sua aparente falta (mas completamente constatável em sua estrutura), nela vemos imediatos correlatos desta posição do analista que mencionamos, como em parágrafo exemplar de Lacan:

A ideia imaginária do todo tal como é dada pelo corpo – como baseada na boa forma da satisfação, naquilo que indo aos extremos faz esfera –, foi sempre utilizada na política, pelo partido da pregação política. O que há

de mais belo, mas também de menos aberto? E o que se parece mais com o fechamento da satisfação? (Lacan, 1969-70/1992, pg. 31)

Portanto, a própria lógica psicanalítica nos impulsiona em uma direção a qual muitas vezes a pesquisa analítica em relação à obra estética (especialmente aquela dirigida à música) divergiu, e nos aproxima de Adorno. Existem, claro, problemas com certas abordagens adornianas da obra freudiana, como sua indiferença em relação ao desenvolvimento pré-edípiano (ponto importantíssimo da teoria Lacaniana), sua exagerada valorização do masculino sobre a figura feminina e de sua tendência a entender a família burguesa como única possibilidade da criação do sujeito autônomo que tanto prezava e que via como solução para a sociedade administrada (JAY, 1988). Ainda assim, estes pontos não necessariamente tiram a importância daquilo que a teoria de Adorno traz de mais útil: uma utilização do conceito de pulsão, através do conceito de expressão, que consiga comportar as diferenças entre as obras estéticas musicais ao invés de lidar com estas como mero subproduto da sublimação e da estrutura psíquica do compositor, o que invariavelmente tornava qualquer diferença estética entre elas irrelevante aos olhos da psicanálise.

Seguindo os passos de Safatle (2006) em seu artigo sobre John Cage, podemos entender que esta reestruturação permite livrar a expressão da mera projetividade de sujeitos para pensá-la através de quadros de subjetivação da pulsão, da forma com a qual os sujeitos se relacionam com o Outro, através de suas identificações, relações de objetos, etc.

Este ponto é fundamental porque compreender as obras como formalizações de processos de subjetivação permite à psicanálise repensar os modos de subjetivação disponíveis à clínica a partir de uma certa configuração da reflexão estética sobre a arte. Esta confrontação com o estado das obras abre as portas para a psicanálise relativizar um quadro de modos de subjetivação classicamente pensado através da tríade rememoração, simbolização reflexiva e verbalização. (SAFATLE, 2006, pg. 170)

Destarte, podemos pensar a arte enquanto um campo privilegiado de modos da subjetivação na clínica. Safatle, ao dizer que o recurso à arte não é *interpretativo*, mas sim *indutivo*, leva-nos a pensar esta relação do sujeito com uma obra que é uma suposta externalização de si em um objeto, mas um objeto no qual já não se pode reconhecer, um objeto que possui toda a *opacidade* do objeto psicanalítico, um objeto que comporta toda uma série de identificações e antecipações imaginárias.

Assim, abre-se um campo novo (e pouco explorado) na qual o objeto da arte demonstra capacidade única de demonstrar aquilo que pareceu ser relegado apenas ao sujeito *humano* da psicanálise. Apesar de guardar as devidas proporções, a arte, ao falar, faz-nos repensar as relações inconscientes com a arte e permite uma discussão séria sobre a qualidade estética da obra artística, fato que se não for levado em conta, resultará não somente na elisão da arte, mas também na do próprio sujeito, que será silenciado junto com os mais caros objetos do seu espírito – mais uma vez.

Submissão: out/2012

Aceite: dez/2012

Referências

- ADORNO, T. W. (1980) O Caráter Fetichista na Música e a Regressão da Audição. In Coleção Os Pensadores: Adorno. São Paulo: Ed. Abril Cultural.
- ADORNO, T. W. (1992) *Mahler: A Musical Physiognomy* Chicago: The University of Chicago Press.
- ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. (1969/1985) *A dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar.
- ADORNO, T. W. (2009) *Filosofia da Nova música*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- ADORNO, T. W. (2009) *In Search of Wagner* Londres: Ed. Verso.
- ADORNO, T. W. (2010) *Berg: O mestre da Transição Mínima* São Paulo: Ed. UNESP.
- AMARAL, M. G. T. do. (1997) *O Espectro de Narciso na Modernidade: De Freud a Adorno*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade.
- DUARTE, R. (2008) *Dizer o que Não se Deixa Dizer: para uma filosofia da expressão*. Chapecó: Argos.
- ELIA, L.; *Psicanálise: Clínica & Pesquisa* In: ALBERTI, S. & ELIA, L. (2000) *Clinica e Pesquisa em Psicanálise*; Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos.
- FREUD, S. (1921/1996) Psicologias de Massa e Análise do Ego. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud vol. XVIII: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, S. (1930/1996) O Mal-Estar na Civilização. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud voll. XXI: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago.
- FULLER, P. (1983) *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Dom Quixote.
- JAY, M. (1988) *As Idéias de Adorno*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- LACAN, J. (1969-70/1992) *O Seminário livro 17: O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- REIK, T. (1953) *The Haunting Melody*. Nova York: Groove press Books.
- SAFATLE, V. (2006) *Destituição Subjetiva e Dissolução do Eu na Obra de John Cage* In SAFATLE, V., RIVERA, T. (Org.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Editora Escuta.