



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA – PPGP  
MESTRADO EM PSICOLOGIA

**JOSÉ RIBAMAR LIMA CARNEIRO**

***NARCISSUS IN MUSICA***

Considerações Psicanalíticas e Filosóficas sobre a *Sonata* Op. 1 de Alban Berg

Belém - Pará

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA – PPGP  
MESTRADO EM PSICOLOGIA

**JOSÉ RIBAMAR LIMA CARNEIRO**

***NARCISSUS IN MUSICA***

Considerações Psicanalíticas e Filosóficas sobre a Sonata Op. 1 de Alban Berg

Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará para obtenção do título de mestre. Orientado pelo Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves.

Belém – Pará

2014

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**  
(Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPA, Belém-PA)

---

**Carneiro, José Ribamar Lima**

*Narcissus in musica* : considerações psicanalíticas e filosóficas sobre a Sonata Op. 1 de Alban Berg / José Ribamar Lima Carneiro - 2014.

Orientador (a): Ernani Pinheiro Chaves

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Belém, 2014.

1. Berg, Alban. Sonata Op. 1. 2. Psicanálise e música. 3. Música - Filosofia e estética. I. Título.

**CDD - 22. ed. 781.11**

---

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA – PPGP  
MESTRADO EM PSICOLOGIA

**JOSÉ RIBAMAR LIMA CARNEIRO**

***NARCISSUS IN MUSICA***

Considerações Psicanalíticas e Filosóficas sobre a *Sonata* Op. 1 de Alban Berg

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves

---

Prof. Dr. Gilson Ianini

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Roseane Freitas Nicolau

---

Prof. Dr. Mauricio Rodrigues de Souza

Belém – Pará

2014

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Ernani Chaves, sem o qual este projeto teria permanecido no limbo das ideias não realizadas. Sua boa vontade em razão deste projeto foi uma agradável surpresa cuja impressão é duradoura em minha memória; e seus efeitos em minha forma de ver o cosmos, persistentes.

Ao professor Marcos Cohen, que ofereceu o mais valioso suporte musical que eu pude angariar para este trabalho. Sem suas indicações, receio que este projeto padeceria justamente daquilo que critica: a consciência antimusical.

Aos amigos Diogo Bendelak e Alessandro Bacchini. É exclusivamente a eles que posso creditar a descoberta de que o pensamento é algo móvel, espírito que não sobrevive quando anulado o seu movimento. Se não basta agradecer-lhes a pura presença e o alívio do verdadeiro contato humano, será mais que suficiente lembrar que não permitiram, por meio de nossos vivos debates, a morte de meu espírito.

Aos meus pais, gérmen da minha existência e mantenedores de sua permanência. Por meu intermédio, viverão eternamente em amorosa lembrança de seus esforços em prol da minha plena vivência.

Nenhuma lista de agradecimentos é exaustiva demais e, por isso mesmo, é sempre portadora da maior das injustiças. Nunca será esquecido o pequeno suporte que a mera presença de amigos, conhecidos e de tudo aquilo que permite uma existência mais plena proporciona. Agradeço a todos que não cito aqui, mas guardo de todo coração, porque me fazem mais humano. Seu calor, vividez e transitoriedade são a essência daquilo que começo a entender mediante esta pesquisa.

Obrigado a todos.

*Esses sonhos eram eloquentes, mas, além disso, eram belos. Esse é um aspecto que escapou a Freud na sua teoria dos sonhos. O sonho não é apenas uma comunicação (às vezes uma comunicação codificada), é também uma atividade estética, um jogo da imaginação, e esse jogo tem em si mesmo um valor. O sonho é a prova de que imaginar, sonhar com aquilo que nunca aconteceu, é uma das mais profundas necessidades do homem. Eis aí a razão do pérfido perigo que se esconde no sonho. Se não fosse belo, o sonho poderia ser rapidamente esquecido. Mas ela voltava incessantemente a seus sonhos; repetia-os em pensamento, transformando-os em histórias fantásticas. Tomas vivia sob o encanto hipnótico da beleza angustiante dos sonhos de Tereza.*

MILAN KUNDERA

## RESUMO

CARNEIRO, José Ribamar L. *Narcissus in Musica: Considerações Psicanalíticas e Filosóficas sobre a Sonata Op. 1 de Alban Berg*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

A sonata de Alban Berg desafia qualquer apreensão tradicional de seu conteúdo – seu lugar enquanto uma das grandes obras da modernidade também advém de seu posicionamento que, em vez de confirmar, desafia e provoca o conhecimento por meio de uma forma musical que visa a própria aniquilação. Este trabalho pretende empreender um esboço de sua interpretação, mas em seus próprios termos. Conjugando conhecimentos psicanalíticos (especialmente aqueles de índole lacaniana) e a filosofia dialética de Theodor Adorno, faz-se uma análise da estrutura formal e interna da obra, análise essa que é cotejada com diversos trabalhos de teóricos da análise musical, como Antony Pople e Douglas Jarman. Ao seu fim, este trabalho analisa não somente a música, mas as próprias possibilidades de apreensão de uma obra de arte através da psicanálise e qual o papel crítico que tal leitura pode possuir.

Palavras-chave: Freud, Lacan, Adorno, Dialética, Psicanálise, Música, Berg, Estética.

## ABSTRACT

CARNEIRO, José Ribamar L. *Narcissus in Musica: Psychoanalytical and Philosophical Notes on Alban Berg's Sonata Op.1.* 2014. Thesis (Master) – Faculdade de Psicologia. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

Alban Berg's *Sonata* defies all traditional capture of its contents – its place among the great works of modernity also comes from its stance that, instead of confirming, challenges and provokes all knowledge with a musical form that aim its own annihilation. The present work pretends to draw an outline of the *Sonata* interpretation, but in its own terms. Conjugating psychoanalytical knowledge (specially those of lacanian orientation) and the dialectical philosophy of Theodor Adorno, we make an analysis on the *Sonata*'s form and content, comparing it with musical theorists as Antony Pople and Douglas Jarman. In its end, this work analyses not only the music itself, but the very possibilities of understanding an artwork through psychoanalysis and the critical role that such research might have.

Key-words: Freud, Lacan, Adorno, Dialectics, Psychoanalysis, Music, Berg, Aesthetics.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Citação do <i>Acorde Tristão</i> na <i>Sonata</i> de Berg .....	87
Figura 2: Exemplos de harmonia flutuante na <i>Sonata</i> .....	96
Figura 3: Compassos iniciais da <i>Sonata</i> .....	101
Figura 4: Coleção de tons inteiros formada pela sobreposição de acordes maiores aumentados.....	102
Figura 5: Elementos motivicos do consequente .....	103
Figura 6: Tema A2 (c. 11) .....	105
Figura 7: Reaparições de motivos básicos em B1 e B2 .....	106

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Quadro da estrutura básica de uma sonata .....	90
Tabela 2: Estrutura geral da <i>Sonata</i> de Berg .....	94

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

c.: Compasso

ESB: Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud

U.E. : Universal Editions

## SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO .....	12
2.	DISSOLUÇÃO DO EU .....	17
	2.1. Sublimação .....	17
	2.2. Morte Enquanto Princípio .....	24
	2.3. Identificação e o Reino do Narcisismo .....	33
	2.4. Morte Enquanto Dissolução do Eu .....	45
3.	MÍMESIS .....	55
	3.1. Contradição Enquanto Motor da História (Musical) .....	56
	3.2. Entre o Sujeito e o Objeto:	
	Mímesis .....	64
	3.3. Expressão .....	74
4.	RECONCILIAÇÃO .....	79
	4.1. Viena .....	80
	4.2. Forma Sonata Enquanto Ruínas .....	88
	4.3. Variação Progressiva e a Dissolução do Eu .....	99
	4.4. Reconciliação .....	110
5.	CONCLUSÃO .....	116
6.	REFERÊNCIAS .....	121
7.	ANEXOS .....	126

## 1. INTRODUÇÃO

*Por que música, afinal?* Por um tempo indaguei sobre essa questão. Por que eu deveria envolver uma problemática que era de ordem privada, fruto da minha prática enquanto músico – *autodidata*, saberão bem que significa essa pontuação, os entendedores – e outra que era, ao menos para mim naquela época, de natureza bem oposta, a de uma formação acadêmica na psicologia e, algo que surgiu bem tardiamente, da psicanálise? Parecia-me um caminho incerto, um caminho que muitos consideravam antiprático, um estudo de difícil utilidade social, que não me garantiria qualquer *status* ou vantagem empregatícia entre outras coisas que me diziam. Alguns outros fatores contribuíram para que eu viesse a decidir apenas tardiamente o caminho que agora se objetiva nesta dissertação de mestrado, o mais proeminente sendo o de que eu não considerava ter a competência necessária em nenhuma das disciplinas que me parecesse autorizar tal empreendimento.

Ao fim, resolvi apenas o impulso subjetivo que me afastava de articular as duas disciplinas, mantendo todas as outras dúvidas em suspenso, sob risco de que um dia despencassem sobre minha cabeça. Creio que, em dois anos que venho me debatido com essa questão profundamente problemática, a riqueza de conteúdo o qual a pesquisa me proporcionou não somente respondeu as primeiras dúvidas sobre a viabilidade e utilidade da articulação, como avançou a possibilidade de compreensão de determinados fenômenos que não pareciam ter, *a priori*, muita relação com a questão da estética na psicanálise.

Na verdade, a pesquisa estética se revelou como um campo muito mais fértil à reflexão psicanalítica que outros temas abordados *ad nauseam* na academia. Sua relevância é mais que a possível utilidade do campo analítico se debruçar em mais um objeto para a decomposição dos seus elementos constituintes – pelo contrário, ela problematiza o próprio campo e lhe opõe, oferecendo obstáculos que denunciam contradições objetivas da lógica da psicanálise. Nada disso era desconhecido para Freud, que já brandia para quem quisesse ouvir que o artista, esse ser tão desvirtuado hoje em dia, ele está sempre um passo à frente. É só questão de levar isso a sério.

Essa problematização do campo psicanalítico, que seria isso? Não é certamente negar o legado psicanalítico e sua relevância, mas sim observar até onde ele pode sustentar seus preceitos face aos fenômenos da realidade, da cultura – enfim, de tudo que é realmente humano. Mais uma vez, Freud nunca hesitou em lançar mão desse procedimento para considerar cada nova categoria que introduzia em sua teoria; cada especulação freudiana era, muito logo, defrontada com fatos da realidade social, do cotidiano e da arte, em busca de

apoio empírico daquilo que era observado. Mas se não há nada de novo aqui, que *coisa* é essa que poderia introduzir algum elemento de incerteza sobre quaisquer questões dentro da ótica psicanalítica?

Não há dúvida de que é a especificidade de nosso objeto.

Ponto seguro: a música *resiste*. Comprova-se isso bem fácil, bem ligeiro, à moda de nossa civilização, que se entende muito agitada e imediata nos seus mimos. Qualquer um que se concentre um pouco mais em sua mesa para tentar articular o tema da música dentro da psicanálise logo estará bem desapontado com a dificuldade que lhe é oferecida. A literatura é relativamente escassa, os modelos de análise estética logo se demonstram de pouca ajuda. O modelo hermenêutico tradicional vê-se preso a um problema muito simples, que parece quase tolo – pois, ora, que pode significar uma música? Que a sintamos muito triste ou de um frenesi maníaco, todo aquele que já experimentou compor em um piano, digamos, sabe bem que a tristeza, por exemplo, dá-se menos por uma disposição subjetiva, inconsciente, do que pela correta posição dos dedinhos, tão mecânicos quanto disciplinados, sua disposição exata entre as teclas brancas e pretas, formando algo que parece triste, parece dizer algo. Mas não diz. Quer dizer, diz. No entanto, ao dizer, logo se desfaz em algo como *tônica, terça menor e quinta justa*. Tanto mais se repete a formação, tocando-a sucessivamente, mais absurda e metalinguística ela fica. O compositor é forçado a continuar, se quiser manter algo como um dizer triste – mas os dedos, eles não podem ir para qualquer lugar. A mão esquerda pula algumas casas brancas (mais que isso seria desastre), a mão direita não parece se mover tanto, apenas um ou dois dedos. Temos uma segunda formação, que, em conjunto com a anterior, parece ampliar a mensagem, parece querer dizer *mais*. No entanto, a música *resiste*.

Ela, então, volta ao absurdo. Que dizem essas duas formações, esses acordes aparentemente tristes? *Eu sofro*, se escrito repetidamente em todas as paredes da casa, não há muita dúvida do traço subjetivo que o criou. Mas se repetirmos nossos dois acordes, verão logo que eles não empilham nada, que, ao contrário do *eu sofro* das paredes, os dois acordes se cancelam e ascendem à condição de pura *nulidade*. Nada é verdadeiramente dito e cada repetição só consegue enfatizar seu caráter abstrato, uma autoafirmação da natureza lógica: no máximo, ao versado na teoria, novamente *tônica, terça menor e quinta justa*. O compositor sabe que necessita continuar e deve continuar mexendo seus dedos – às vezes um poucos mais para cá, algumas teclas pretas acolá –, sabe que parar a série de relações faz com que se perca esse aparente sentido, essa forma de mensagem triste, de mal com a vida, que parece ser sua ambição subjetiva transmitir. Contudo, agora percebe que as relações devem ampliar-se, que os dois acordes não são capazes de sustentar “o clima”. Outras formas de ajustar o dedo se

apresentam diferentes das anteriores. Sozinhos parecem dizer outra coisa, conjugados falam aparentemente *mais*. Porém, eles não podem ir e vir de qualquer jeito, é necessário encontrar algum equilíbrio, pois alguns acordes parecem pedir por uns e repelir outros. Sem esse equilíbrio, aquele aspecto de subjetividade parece cair em caos, em anarquia. E os dedos se movem e percebe-se que é necessário falar *mais*, caso contrário a música parece tombar em monotonia – a mão direita se lança em uma ligeira *melodia*, mas que não pode ser qualquer uma, os dedos esquerdos necessitam estar subordinados aos direitos de alguma forma. E percebe-se que se deve incluir não somente novos elementos, mas também lembrar os antigos, deve-se impor algo como *dinâmica, ritmos, timbres*, e na infinidade desses elementos, vejam como dançam esses dedos! E como é triste a música. Mas que diz, afinal? *Eu sofro?*

Eis o ponto de incerteza, de desafio àquele *desvelamento do sentido* que supostamente jaz por detrás da obra artística: obedecem os tais dedos a que mestre? Pois, se parece que inicialmente existe uma primazia da subjetividade do autor na escolha do material musical, não tarda para vermos que este não se deixa manipular tão fácil, ele não é tão dócil. É bem cedo que vemos o material lutar contra a intenção do autor e, muito sem perceber isso, o autor logo se vê conduzido não por seus impulsos, pelo seu desejo, mas por uma *lógica do material musical*, implicada no próprio movimento que a composição faz. E, no entanto, eis o paradoxo, sem essa condução pelo material, não existe a tão ambicionada aparência subjetiva, não existe nada. Em suma, *eu sofro*, muito bem, mas logo devo parar de sofrer, pois preciso bem escolher quais acordes devo usar, de outro modo nada funciona e a música que devia expressar a condição subjetiva revela nada senão a estrutura quebrada, exposta ou, como diria Lacan, “eis o osso”. Caso se obtenha sucesso em minha condição de artesão, a obra ganha esse aspecto subjetivo que merece, com todas as letras, aquilo que se chamou de *semblante*, a aparência ilusória concedida de alguma forma.

Mas se o sujeito é aprisionado pelo objeto no mesmo momento em que tenta manipulá-lo – algo que conhecemos na tradição marxista pelo nome de *alienação*, não muito distante do seu sentido analítico –, pode-se, então, perguntar: que *coisa* fala a música e que pode a psicanálise dizer disso? Eis a pergunta essencial que este trabalho pretende lançar.

Para tanto, devemos passar por uma análise de como a obra freudiana definiu a arte e quais foram as ferramentas conceituais que desenvolveu para com ela lidar. O conceito de *sublimação* será alvo de nossas primeiras considerações. Passaremos a algumas questões metapsicológicas que se tornarão relevantes no decorrer de nossa análise, como o tema da identificação, e tomaremos a teoria lacaniana para tentar abrir novos rumos de compreensão

no campo da psicanálise. Sua conceitualização da sublimação como formalização da *coisa* que nunca pode ser completamente representada será de especial interesse por sua capacidade de acusar uma formalização que não seja objetivação de elementos biográficos do autor, mas uma formalização que acusa a opacidade da aparência da obra e que se utiliza dessa brecha para denunciar a sua negatividade constitutiva, e, por meio da própria aparência, podemos compreender como pode a forma resistir a uma fetichização do material graças à manutenção de um *semblante* que não seja outra coisa senão ele mesmo. Neste sentido, a obra do filósofo Vladimir Safatle será de grande importância, pois ele articula precisamente este tema, sob a ótica da dialética que nos será de grande valia para os debates a seguir.

Mais que isso, Safatle possibilita o diálogo com o filósofo Theodor W. Adorno, conhecido teórico da escola de Frankfurt, pois os elementos dialéticos que encontramos na obra lacaniana apontam para um mesmo lugar – o que em Lacan surge enquanto a negatividade denunciada no *Real* que insiste nas formações do sujeito, surge em Adorno como a função da resistência do objeto frente à consciência reificada, que insiste em denunciar a desintegração do sujeito moderno. Por intermédio da crítica do idealismo hegeliano e do marxismo ortodoxo que regia a primazia do social sobre o indivíduo, Adorno chega a um projeto de filosofia que prevê a verdade do objeto no jogo de oposições objetivas e históricas que o objeto oferece em sua própria forma, fugindo de uma subjetivação que destrói a dimensão histórica do objeto e de um conceito de história que destrói o sujeito individual e transforma a especificidade do concreto em um fátuo acontecimento.

Adorno foi, ele próprio, compositor, estudando na mesma escola que Hindemith se educou. Isso sempre marcou sua filosofia em muitos aspectos, mesmo na própria forma da sua escrita. Seu interesse pela questão da música é patente na grande quantidade de escritos referentes à crítica musical que deixou. Todos esses aspectos tornaram a obra de Adorno referência obrigatória àqueles que se aventuram no terreno da estética musical, pois sua competência em ambas as áreas permitiu que sua análise se dirigisse para além da intenção do compositor e repousasse na obra de arte ela mesma.

Queremos debater como pôde Adorno falar da forma musical enquanto contendo uma *verdade não intencional*, que se revela independente da intenção subjetiva do autor e se liga ao todo social, suas relações e suas obrigações. Mediante seus escritos sobre estética e suas conceituações dialéticas da apreensão da obra de arte pela consciência, iremos articular junto da psicanálise lacaniana uma constelação conceitual que permita desvelar a verdade de uma obra para além do intuito criador por trás dela.

Adorno foi, por alguns anos, aluno do compositor Alban Berg, com quem manteve uma longa amizade. A escolha de uma obra sua para análise deste trabalho não é, portanto, casual. Existem questões práticas, sem dúvida: Adorno tem uma quantidade imensa de trabalhos que falam da obra de Berg, inclusive sobre a *Sonata Op.1*, tema deste trabalho. A intimidade de Adorno com suas obras facilitará nossa análise, que de outra forma podia ser impossível. A *sonata* também é uma obra relativamente acessível de Berg, pois não contém certas complexidades que obras posteriores possuem. Ela se encontra em uma posição bem clara na tradição europeia da sonata e o fato de que é uma obra apenas para piano colabora para tornar a análise estrutural da forma musical mais fácil, o que poderia se mostrar impossível se escolhêssemos o *Wozzeck*, por exemplo, com sua orquestração densa e complexa.

A *sonata* também demonstra com grande clareza certas articulações que desejamos evidenciar. Sua utilização de material tonal e atonal colabora com a perspectiva de que não basta o material ser excluído para ser superado – ele precisa ser integrado dialeticamente e superado *nele mesmo*. Isso significa uma passagem por uma aparência mimética natural da obra – através do seu *semblante*, que permite-nos ir para além dos fantasmas do eu na obra de arte. Mesmo sua maneira de articular uma forma já muito utilizada na música europeia, a sonata, é exemplar desse tipo de passagem. Outros níveis da obra também demonstram a sua imanente necessidade de *não identificação*, especialmente no procedimento harmônico-melódico de Berg, que permite a nada uma clara articulação, tudo é decomposto em si, até a sua própria destruição.

Ao fim do trabalho, consideraremos o que conseguimos ao articular a psicanálise com certos conceitos filosóficos, a que isso se presta e que caminhos nos aponta. Não tencionamos, certamente, ser este um trabalho definitivo, seja sobre a *sonata*, seja sobre a articulação Lacan-Adorno, mas sim uma indução sobre um campo comumente negligenciado dentro do saber analítico, que permita o mesmo que a *sonata* parece permitir ao ouvinte atento: um olhar para fora do próprio umbigo.

## 2. DISSOLUÇÃO DO EU

Na obra freudiana não existem dúvidas de que um dos conceitos fundamentais para a compreensão do papel da arte no psiquismo foi o de *sublimação*. Ele foi articulado por Freud em diversos momentos da obra e em várias formas. A maneira como foi utilizado é igualmente variada. Na esperança de determinar a posição da sublimação na obra de Freud, faremos uma decomposição do conceito para tentar conhecer suas possibilidades e limites de aplicação à música enquanto objeto de estudo – a análise logo dará de frente com a necessidade do conceito freudiano de uma pacificação do sujeito, por meio da transformação do impulso libidinal em um impulso socialmente aceitável e da indissociabilidade das formações sublimadas de sua gênese no sintoma do sujeito.

Isso nos levará a uma crítica da sublimação via Lacan, mediante suas conceituações sobre a *coisa* freudiana e seu pensamento sobre o papel da estética no campo analítico. Alguns vários outros conceitos psicanalíticos intervêm aqui para fazer possíveis tais articulações. Ao fim, tudo remete a uma espécie de embate, no qual devemos perguntar, dentro da óptica analítica, o que é que está em jogo na arte? Sua capacidade de criar objetos nos quais nos perdemos e nos deixamos emergir por meio de identificações fantasmáticas ou, pelo contrário, uma experiência com um para além da obra, um ponto de *esquize*, que se levanta contra o sujeito da rememoração e, ao desafiar as formas básicas de apreensão do objeto artístico, leva-o a uma espécie de dissolução do Eu?

### 2.1. SUBLIMAÇÃO

Uma primeira aparição do conceito de sublimação na obra freudiana tratada como um mecanismo formal do aparelho psíquico pode ser remontada aos *Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade* (1996[1905]), no trecho onde se fala das perversões e da sua sobrevivência na vida sexual adulta – apesar disso, uma citação anterior à sublimação pode ser encontrada no “Caso Dora”, onde Freud utiliza o termo de forma menos circunscrita na tradição analítica, tomando certo parentesco com a tradição mesma da palavra sublimação: aquela de uma certa purificação dos elementos, de sua elevação espiritual (Nakasu, 2009, p. 14).

Mas na passagem do artigo de 1905, Freud usa o termo de forma muito específica. Vislumbremos tal trecho, onde Freud, sobre as perversões, afirma:

São o desenvolvimento de germes contidos, em sua totalidade, na disposição sexual indiferenciada da criança, e cuja supressão ou redirecionamento para objetivos assexuais mais elevados — sua “sublimação” — destina-se a fornecer a energia para um grande número de nossas realizações culturais. Portanto, quando alguém *se torna* grosseira e manifestamente pervertido, seria mais correto dizer que *permaneceu* como tal, pois exemplifica um estágio de *inibição do desenvolvimento*. (FREUD, ESB VII, p. 56)

Aqui, Freud desbrava a questão das perversões sexuais como um elemento obrigatório no desenvolvimento humano, este caminhando da sexualidade fracionada das zonas erógenas em direção a uma fase genital onde a sexualidade estaria estruturada em torno da primazia do princípio fálico que, no entanto, não exatamente excluiria as fases anteriores, mas as manteria na forma de pequenas perversões, geralmente organizadas ao redor da fase genital da sexualidade – a sobrevivência do ato de satisfação oral de uma criança (que chupa o dedo, por exemplo) na prática do sexo oral na vida adulta é um exemplo dado pelo próprio Freud nessa obra.

Portanto, num primeiro momento, a sublimação é menos um mecanismo do que um evento, no qual a libido sexual é reorientada completa ou em grande parte para um objeto não sexual, uma das formas de defesa do organismo contra a insatisfação e frustração do desejo libidinoso. Aqui vemos também um traço preponderante do pensamento freudiano, certo elogio da racionalidade em detrimento da sexualidade, onde se exige o abandono das práticas egoístas em favor de um bem-comum ao qual todos os homens dentro da cultura dependem, como é possível notar em um trecho do *O Mal-Estar na Civilização*:

É tão impossível passar sem o controle da massa por uma minoria, quanto dispensar a coerção no trabalho da civilização, já que as massas são preguiçosas e pouco inteligentes; não têm amor à renúncia pulsional e não podem ser convencidas pelo argumento de sua inevitabilidade; os indivíduos que as compõem apoiam-se uns aos outros em dar rédea livre a sua indisciplina. Só através da influência de indivíduos que possam fornecer um exemplo e a quem reconheçam como líderes, as massas podem ser induzidas a efetuar o trabalho e a suportar as renúncias de que a existência depende. (FREUD, ESB XXI, p. 17)

Tal elogio é por si um dos germes da noção de *sublimação*. Ora, não seria possível uma teoria da cultura em Freud sem que este pudesse ter desenvolvido uma forma para esta transformar os impulsos antissociais advindos da primazia do princípio do prazer. Apesar da agudez da teoria freudiana da cultura, esse primado do cultural (ou seja, do recalque) guardará certos problemas que irão despontar em momentos da obra freudiana os quais gostaríamos de apontar em momento vindouro do texto.

Freud amiúde colocou essa sublimação na cultura de forma precisa na atividade artística em geral, como um exemplo legítimo do processo sublimatório nos indivíduos, sendo estes uma minoria dentre a massa que teria capacidade psíquica e material para realizar tal modificação no objeto sublimado e a manutenção de uma tal abstinência sexual.

A partir de 1908, no texto *Moral Sexual Civilizada e Doença Sexual Moderna*, o conceito de sublimação ganha algumas características, notadamente: um fator *quantitativo*, pois a energia sexual desviada para o objeto sublime não perde sua grandeza quantitativa – não existe perda da libido, ou seja, “a pulsão sublimada conservaria a força original das pulsões sexuais e, neste sentido, o deslocamento da meta não implicaria a mudança de intensidade” (Nakasu, 2009, p. 18). Essa mudança de alvo da pulsão exige aquele seu caráter plástico, que permite a mudança na sua escolha de objeto, pois, para Freud, uma pulsão paralisada em um objeto sexual seria causa de “anormalidades” – o que nos leva a notar que, desta forma, Freud favoreceu a sublimação não só como meio de chegar a fins mais elevados, mas como propriamente medida da vida psíquica saudável, que poderia escapar das presilhas narcísicas e destrutivas da vida infantil para uma vida socialmente útil e valorizada.

A dualidade entre fins culturais de alto valor simbólico e impulsos sexuais de caráter essencialmente narcísicos é também uma característica grande do texto freudiano, pois são postos em uma relação proporcionalmente inversa, onde parece existir um, elide-se o outro. Mais que isso, a própria noção se apoia numa aptidão biológica para sublimar, o que se revela aqui:

O vigor original da pulsão sexual provavelmente varia com o indivíduo, o que sem dúvida também acontece com a parcela da pulsão suscetível de sublimação. Parece-nos que a constituição inata de cada indivíduo é que irá decidir primeiramente qual parte de sua pulsão sexual será possível sublimar e utilizar. Além disso, os efeitos da experiência e das influências intelectuais sobre seu aparelho psíquico conseguem provocar a sublimação de uma outra parcela dessa pulsão. Entretanto, não é possível ampliar indefinidamente esse processo de deslocamento, da mesma forma que em nossas

máquinas não é possível transformar todo o calor em energia mecânica. (FREUD, ESB IX, p. 174)

Ainda que a intelectualidade e outros fatores empíricos pudessem vir contribuir para a quantidade da energia sublimada, esses fatores seriam responsáveis por um valor limitado da quantidade geral passível de sublimação. A reduzida quantidade de pessoas capazes de tais renúncias parece ser decorrência desse fato.

Existem poucas formas, para Freud até então, dessa energia sexual achar escoamento no aparato psíquico. Ao fim, ou se encontra um caminho, por meio da análise, pela qual se reconheça o gozo insuportável ou as opções restantes serão sempre *recalque* do representante pulsional ou alteração do alvo para um representante socialmente elevado. Ouçamos Freud:

Há várias dessas soluções para levar a bom termo conflito e neurose, as quais, em determinados casos, podem combinar-se entre si. Ou a personalidade do doente se convence de que repelira sem razão o desejo e consente em aceitá-lo total ou parcialmente, ou este mesmo desejo é dirigido para um alvo irrepreensível e mais elevado (o que se chama sublimação do desejo), ou, finalmente, reconhece como justa a repulsa. Nesta última hipótese o mecanismo do recalque, automático e por isso mesmo insuficiente, é substituído por um julgamento de condenação com a ajuda das mais altas funções mentais do homem — o controle consciente do desejo é atingido. (FREUD, ESB XI, p. 42)

A análise de Freud sobre Leonardo da Vinci (1910) demonstra a articulação do conceito freudiano de sublimação. Esta era muito forte em Leonardo, no que Freud identificou uma reedição da curiosidade infantil sobre a pergunta primordial da origem dos bebês. No entanto, mesmo essa curiosidade pode se desenvolver naqueles três caminhos antes comentados: reprimida e banida do consciente, por intermédio da frustração infantil de sua pesquisa e dos aparatos repressores morais-religiosos da educação. Se a pulsão for suficientemente forte para que o desenvolvimento intelectual ligado a ela supere a repressão, a pesquisa sobrevive na forma do retorno do que anteriormente foi recalcado, uma ligação com a antiga pesquisa sobrevive numa compulsão à pesquisa e à interrogação intelectual. Ainda que uma forma de redirecionamento da pulsão, nesta ainda existe uma perda energética que é característica desse destino pulsional (*Retorno*), mas ainda possui força suficiente para impulsionar a atividade como signo substituto do prazer sexual – ainda que sob a problemática da repetição neurótica.

Por fim, a sublimação surge mais uma vez como um tipo “mais raro e perfeito, [pois] escapa tanto à inibição do pensamento quanto ao pensamento neurótico compulsivo” (FREUD, ESB XI, p. 88).

No caso de Leonardo parece ser predominantemente a sublimação, ao que Freud afirma não possuir todos os dados necessários para comprovar o fato, já que a vida de Leonardo carece de dados confiáveis, sendo envolta no desconhecimento que poucos parecem conseguir penetrar (Ibid.). Mas Freud parece já indicar que a mudança do objeto da pulsão não altera o caráter sexual da satisfação obtida da empresa intelectual de Leonardo, afirmando que mesmo certa atrofia na vida sexual parece comprovar esse “furto” de energia psíquica para a pulsão dominante no indivíduo, predominância que já se notaria desde tenra infância, mesmo Freud já tendo afirmado que a retração da vida sexual não é uma obrigatoriedade nos casos de sublimação, pois:

A relação entre a quantidade de sublimação possível e a quantidade de atividade sexual necessária varia muito, naturalmente, de indivíduo para indivíduo, e mesmo de profissão para profissão. É difícil conceber um artista abstinente, mas certamente não é nenhuma raridade um jovem estudioso abstinente. Este último consegue por sua autodisciplina liberar energias para seus estudos, enquanto naquele provavelmente as experiências sexuais estimulam as realizações artísticas. (FREUD, ESB IX, p. 181)

Essa utilização das experiências sexuais em favor das realizações artísticas em contraposição à canalização da pulsão sexual para fins intelectuais é um tanto quanto nebulosa – assim como o papel da “autodisciplina” na efetivação da sublimação. Em Leonardo, a primazia do desejo de saber – uma variação do desejo de ver infantil (NAKASU, 2009, p. 37) – e a sua força canalizadora advém da sublimação das pesquisas infantis sobre o pênis castrado da mãe, a qual Leonardo provavelmente teria tido intenso contato em sua infância longínqua. Esse vínculo, posteriormente esquecido, teria agido não somente a favor de uma supervalorização do objeto do conhecimento, como teria apoiado a própria opção sexual do jovem Leonardo, ainda que com algum déficit para suas atividades sexuais (FREUD, ESB XI, p. 106-107).

Portanto, a própria gênese psíquica de Leonardo havia criado um esvaziamento da pulsão sexual de seus fins primários. Aquele superinvestimento sexual comum aos

adolescentes não encontrou possibilidade de vazão, pois a criança que fora Leonardo havia sido, desde muito cedo, dominada pela sua curiosidade sexual, sublimada no seu desejo de saber. Parte da libido, represada na imagem da mãe terna que supostamente havia tido, foi direcionada a fins sexuais, mas por ser parte sobremaneira menor, foi responsável pela inibida vida sexual de Leonardo e determinara a sua escolha homossexual de objeto enquanto que a figura da mãe havia se fixado no inconsciente, retornando de um período de latência para a vida adulta (FREUD, ESB XI, p. 136-137). De qualquer modo, esse trio fixação, idealização e sublimação foi o responsável pelas fixações de Leonardo em suas obras e, ao fim, fonte mesma da força que estas possuem nos seus espectadores. Esse deciframento freudiano vemos condensado neste parágrafo:

Ficamos sabendo, assim, que ele começou sua carreira artística reproduzindo duas espécies de objeto; e estes infalivelmente nos fazem lembrar os dois tipos de objetos sexuais que deduzimos da análise de sua fantasia sobre o abutre. Se as lindas cabeças de criança eram a reprodução da sua própria pessoa, como ele era na sua infância, então as mulheres sorridentes nada mais seriam senão a reprodução de sua mãe Caterina, e começamos a suspeitar a possibilidade de que esse misterioso sorriso era o de sua mãe — sorriso que ele perdera e que muito o fascinou, quando novamente o encontrou na dama florentina. (FREUD, op. cit., p. 118-119)

Dessa análise, Freud reconhece os seus limites, deixando certas parcelas inexploradas da análise de Leonardo:

Ainda que o material histórico de que dispomos fosse muito abundante e os mecanismos psíquicos pudessem ser usados com a máxima segurança, existem dois pontos importantes onde uma pesquisa psicanalítica não nos consegue explicar por que razão é tão inevitável que a personagem estudada tenha seguido exatamente essa direção e não outra qualquer. [...] Assim, também, não podemos afirmar que a consequência dessa onda de repressão tivesse sido a única possível. É provável que uma outra pessoa não tivesse conseguido livrar da repressão a maior parte da sua libido sublimando-a numa sede de conhecimentos; sob as mesmas influências, teria sofrido perturbação permanente de sua atividade intelectual ou adquirido uma disposição incoercível para a neurose obsessiva. Deixamos, portanto, estas duas características de Leonardo que não podem ser explicadas

pela psicanálise: sua tendência muito especial para a repressão dos instintos e sua extraordinária capacidade para sublimar os instintos primitivos. (FREUD, op. cit. p. 139)

Logo em seguida, conduz-se um curioso parágrafo de Freud, no qual ele comenta a provável origem biológica da capacidade de sublimar a pulsão sexual sem, no entanto, deixar de relevar a importância das circunstâncias pessoais que Leonardo havia passado. Tanto num quanto noutro, a chave da questão artística jaz ou na mão canhota de Leonardo e a indicação do dom biológico da sublimação ou na chave interpretativa à qual Freud havia chegado, “como se a chave para todas as suas realizações e fracassos estivesse escondida na sua fantasia infantil sobre o abutre” (Ibid.).

Apesar do conceito de sublimação parecer sempre ligado às altas produções culturais e existir numa certa ambiguidade entre uma sublimação para poucos e outra que é parte essencial do desenvolvimento humano e social, é no texto *Psicologia das Massas e Análise do Eu* que Freud acrescenta uma questão fundamental ao conceito, que é a assunção de que o conceito sublimatório, dado a sua característica de mudar o caráter sexual da meta da pulsão, existe em *todas as funções de criação de vínculos duradouros*, já que as satisfações diretas da pulsão exigem um esvaziamento, ao contrário das metas inibidas, que conservam parte de sua energia e, por tal, é capaz de vincular-se a algo duradouramente, agindo a favor de *Eros* na criação de laços (NAKASU, 2009, p.40).

Esta forma de pensar a sublimação foi mais desenvolvida posteriormente em *O Eu e o Isso* de 1923, onde Freud vincula a sublimação a uma capacidade do Eu em dessexualizar a libido advinda do Isso e reutilizá-la a favor de fins sociais, por meio de uma complicada operação relacionada à inibição e à identificação:

Se essa energia deslocável é libido dessexualizada, ela também pode ser descrita como energia sublimada, pois ainda reteria a finalidade principal de Eros — a de unir e ligar — na medida em que auxilia no sentido de estabelecer a unidade, ou tendência à unidade, que é particularmente característica do Eu. [...] A sublimação pode efetuar-se regularmente através da mediação do Eu. Será recordado o outro caso, em que o eu trata com as primeiras catexias objetais do isso (e certamente com as posteriores, também), retirando a libido delas para si próprio e ligando-as à alteração do eu produzida por meio da identificação. (FREUD, ESB XIX, p. 58)

A própria identificação viria a ser uma espécie de sublimação, mas ambas as coisas não seriam concomitantes. Na verdade, neste texto de Freud, parece ser possível diferenciar entre três tipos de sublimação ou processos nos quais ela está implicada – identificação, libido narcísica e Eros dessexualizado:

Ora, a identificação pressupõe uma espécie de sublimação das pulsões sexuais na medida em que dessexualiza a libido objetal. A libido narcísica é, segundo Freud, Eros dessexualizado pelo fato de ser mais plástica e susceptível de ser deslocada que as pulsões de destruição. Eros dessexualizado faz alusão igualmente à inibição da meta sexual. Sua importância para a sobrevivência da cultura está longe de ser negligenciada por Freud; favorece as relações ternas de meta sexual inibida e a manutenção do laço social. (NAKASU, 2009, p. 44)

Desta forma, podemos chegar a formar um quadro mais específico da sublimação, o qual vai aparecer de forma mais estruturado em *Mal-Estar na Cultura*, onde vemos que Freud coloca a sublimação como defesa do indivíduo contra a privação da libido pela cultura. Mediante os processos já citados, a sublimação é capaz de fornecer ao artista uma forma de satisfação, por meio de certa *fantasia* materializada em sua obra de arte (a qual, por ser socialmente aceita, dribla um pouco seu caráter próprio de fantasia), satisfação essa que o artista disponibiliza mesmo para aqueles desprovidos de meios de criação, mas que satisfaria impulsos semelhantes ao do artista, na fruição da obra.

Essa sublimação, portanto, depende não só da dessexualização da pulsão do Isso, mas também da dessexualização e da aceitação social do objeto da criação e fruição artística ou da atividade social valorizada – a pesquisa científica, por exemplo. A dessexualização da energia do Isso em direção ao Eu remete a um *narcisismo secundário*, pois foi tirado dos objetos para o Eu (FREUD, ESB XXI, p. 58).

## 2.2. MORTE ENQUANTO PRINCÍPIO

Parece ser necessário neste instante discorrer sobre as consequências dessas articulações freudianas sobre pontos que consideramos importantes – notadamente, o que é *sublimar*, afinal. Ao que pareça uma necessidade redundante, dada a exposição conceitual anterior, só podemos apreender as implicações e alcances da sublimação ao analisarmos mais detidamente algumas produções de *psicanálise aplicada*, especialmente aqueles trabalhos que

fazem incursões nos campos artísticos, trabalhos realizados não só por Freud, mas como também por outros contribuintes da psicanálise.

Primeiramente, ponderemos, junto com Laplanche (1989, p. 99), quando este questiona: “será que há um destino não sexual da pulsão sexual, mas um destino que não seja da ordem do sintoma?”. A crítica do psicanalista francês refere-se à problemática da dependência do conceito freudiano de uma catexia da libido que, ao atingir o objeto dessexualizado, deveria se portar de alguma forma como um destino diferenciado a outros destinos pulsionais. No entanto, segue Laplanche, parece ser tremendamente difícil conceber esse não sexual na teoria freudiana que escape à definição de sintoma do sujeito (idem). Colocando em outras palavras, como poderíamos diferenciar um sintoma histérico (que surge justamente como não sexual, onde a pulsão, em seu objeto, estaria dessexualizada) daquele objeto sublimado? Parecemos cair aqui sempre em uma espécie de elaboração do sujeito que se metaboliza em construtos formais, seja o sonho com Irma, seja uma pintura de Manet.

Nesse caso, aquilo que chamamos antes de “primado da cultura” em Freud ganha uma estranha forma antianalítica, “um conceito que tem certo cheiro de teoria dos valores” (idem). Referimos a nossa discussão anterior, no qual o conceito de sublimação ganhou contornos conceituais mais rígidos ao longo da obra de Freud, mas estas articulações continuaram submetidas ao domínio do valor social e das identificações projetivas do Eu.

Ambos os campos se relacionam mutuamente. No entanto, o segundo se relaciona de perto com a última citação de Freud na nossa exposição anterior do conceito de sublimação, no qual este afirma que o Eu utiliza a energia de Eros, dessexualizada para criar catexias com as alterações do Eu em favor desse último. Essa é a forma relativamente definitiva que o conceito ganha em Freud e nele podemos ver um número de questões que já se apresentavam em suas primeiras concepções. Analisemos mais detidamente esse estágio da formulação freudiana.

Primeiramente, que viria a ser Eros dessexualizado? É impossível prosseguir sem citar o famoso ensaio de Freud, *Além do Princípio de Prazer* (1920), onde é esboçado pela primeira vez o último dualismo freudiano, a dinâmica entre pulsão de morte e pulsão de vida. O argumento inicial é de que se, sendo o princípio de prazer soberano na vida inconsciente do sujeito e, conseqüentemente, a busca pela descarga da energia acumulada sob o regime de satisfação pulsional, como é possível que em situações classicamente compreendidas como satisfações de desejos recalcados – os sonhos em especial – o sujeito é levado a experienciar insistentemente situações traumáticas que não parecem possibilitar qualquer tipo de satisfação do tipo anteriormente previsto pela teoria dos sonhos, como os sonhos angustiantes de ex-

combatentes que, amiúdes, revivem momentos intensamente desprazerosos?

O avanço na teoria dualista pode ser compreendido em função da dominância que o princípio de prazer exerce sobre o princípio de realidade. Queremos dizer com isso que, mesmo quando a pulsão é obrigada a desviar da descarga completa e é levada a um circuito maior e que possibilita o adiamento da satisfação libidinal, ainda é claro que, ao fim, o princípio de prazer sai vitorioso da escaramuça com o recalque, mesmo onde uma situação desprazerosa (como sonhos de angústia) é revivida, esta se encontra em perfeita concordância com o princípio de prazer. Parece então que um novo dualismo se faz necessário para manter o motivo bipolar do aparelho psíquico na teoria psicanalítica.

O exemplo explorado no início do ensaio, a brincadeira do *Fort-Da*, é uma exploração freudiana dessa dominância da descarga do estímulo desprazeroso. Resumidamente, o que poderia nos deixar perplexos por vermos uma criança simbolizar e repetir compulsivamente um evento normalmente tão doloroso ao infante – a súbita ausência materna –, é interpretado por Freud como a dominação da criança do próprio evento e dos seus personagens. Esse controle propícia ao jovem formas de afastar o desprazer da *passividade* do acontecimento e conseguir prazer ao tornar-se *ativo* no processo, deivendo, por meio da linguagem (*Fort* simbolizando o afastamento e *Da* o retorno do objeto), satisfação do retorno do objeto amado.

Nosso interesse se dirige a outro ponto. A criança não pode ter sentido a partida da mãe como algo agradável ou mesmo indiferente. Como, então, a repetição desta experiência aflitiva, enquanto jogo, harmonizava-se com o princípio de prazer? Talvez se possa responder que a partida dela tinha de ser encenada como preliminar necessária a seu alegre retorno, e que neste último residia o verdadeiro propósito do jogo. Mas contra isso deve-se levar em conta o fato observado de o primeiro ato, o da partida, ser encenado como um jogo em si mesmo, e com muito mais frequência do que o episódio na íntegra, com seu final agradável. (FREUD, ESB XVII, p. 26)

Se a fase preliminar, pela sua redundância naquilo que mais traumático na experiência parece se adivinhar, parece exigir algo *além* do princípio de prazer, essa impressão Freud não tarda a desfazer, alegando que o domínio na fase do afastamento é característico daquela apropriação simbólica do ato que comentamos, no sentido de vingar-se do ato perpetrado contra si – a criança que arremessa os objetos para longe como protótipo da mensagem “vá, parta! Pois assim agora quero eu”. Se Freud dividiu o ato infantil em “atos”, não o foi em vão.

Cedo ele lança mão da comparação entre o jogo infantil e a experiência teatral trágica, que, por mais dolorosa que seja, causa ao fim o maior dos prazeres estéticos. O princípio de prazer ainda demonstra-se inexpugnável.

Lição importante, a relativização do desprazer diante de um prazer posterior e mesmo uma *tópica do prazer*, na qual a satisfação deve ser relativizada para além do cronológico (adiamento), mas também entre os níveis do sistema psíquico – onde o consciente sofre, o inconsciente goza. O que parece ser novo aqui é a assunção de uma experiência onde forma alguma de prazer pode ser encontrada, como afirma Garcia-Roza (2005, p. 135).

Existe então algo mais primordial que o princípio de prazer, que já opera antes deste vir a tornar-se aparentemente hegemônico. Freud deriva tal conclusão da análise do caráter insistente, da *compulsão à repetição* que a pulsão apresenta. Não somente voltamos, então, aos sonhos traumáticos anteriormente citados, como também a um grande campo de fenômenos que Freud enumera, onde uma compulsão de destino parece recair sobre os homens e mulheres, os quais, independente da atividade ou passividade desses sob tais eventos, parecem se repetir incessantemente: o homem cujos relacionamentos sempre findam sob o mesmo pretextou que sempre eleva a altas graças uma figura de autoridade, entre outras situações (FREUD, ESB XVIII, p. 33).

Essa repetição seria o sinal do movimento orgânico a querer retornar ao estado de menor excitação, de repouso absoluto das energias – claramente, a morte. A insistência em repetir a experiência dolorosa é consequência direta do desejo de aniquilação das energias que um dia perturbaram o repouso do não orgânico.

Nesse ponto, não podemos fugir à suspeita de que nos deparamos com a trilha de um atributo universal dos instintos e talvez da vida orgânica em geral que até o presente não foi claramente identificado ou, pelo menos, não explicitamente acentuado. *Parece, então, que um instinto é um impulso inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas*, impulso que a entidade viva foi obrigada a abandonar sob pressão de foras perturbadoras externas, ou seja, é uma espécie de elasticidade orgânica, ou para dizê-lo de outro modo, a expressão da inércia inerente à vida orgânica. (FREUD, ESB XVII, p. 47)

Segue nesta obra uma série de análises onde Freud faz inúmeras analogias com teorias biológicas e seus correlatos orgânicos; com isso, tenta demonstrar que esse princípio primitivo, contrário à vida, está em concordância com as observações em diversos campos, da embriologia até a biologia transcendental de Weismann.

Freud chega, portanto, à conclusão inicial de que existe uma oposição entre as pulsões

de vida (intituladas aqui *Eros*) e as de morte, num delicado dualismo que se equilibra na tendência da pulsão de vida (que abarca a antiga oposição entre pulsões do Eu e pulsões sexuais) de *manter o organismo vivo, para que este conclua o seu caminho até a morte* e na oposição da pulsão de morte que *tende à satisfação imediata do retorno ao inanimado e à hostilidade em relação à vitalidade da matéria*. Em última instância, parece que a tendência à morte é predominante, já que Eros é nada mais que um avatar para os objetivos de morte do organismo e apenas adia o inevitável.

Podemos resolver esse impasse mediante atribuição às pulsões sexuais do verdadeiro trabalho de Eros, enquanto que é por meio dela que se dá a necessidade de unir os gametas sexuais, o ato da reprodução, que determina aquilo que é de imortal no sujeito, em uma divisão debitária daquela de Weismann, onde se separa o individual e perecível do imortal (GARCIA-ROZA, 2005, p. 137).

Então, tais pulsões estariam mescladas em diferentes proporções através do aparelho psíquico. Esse mecanismo não é desenvolvido, mas apenas sugerido no *Além do Princípio de Prazer*. É no capítulo IV de *O Eu e o Isso* que Freud avança nessa ideia, partindo do princípio de que ambas as pulsões agem em todos os aspectos da substância viva. Mas com a hipótese da fusão das pulsões, segue-se em pouco tempo a possibilidade de defusão pulsional.

Uma vez que tenhamos admitido a ideia de uma fusão das duas classes de instintos uma com a outra, a possibilidade de uma “defusão” – mais ou menos completa – se impõe a nós. O componente sádico do instinto sexual seria o exemplo clássico de fusão instintual útil; e o sadismo que se tornou independente como perversão seria típico de uma defusão, embora não conduza a extremos. (FREUD, ESB XIX, p. 54).

O caráter dessa fusão é complexo. Há que se salientar a dissimetria entre os dois tipos de pulsão; no que toca Eros, ela é uma força que tende à ligação e à variedade dos objetos; no que consta à pulsão oposta, existe uma certa fixação em relação ao objeto, que é essencialmente constante, existindo apenas variações na força de sua tendência desintegradora (LAPLANCHE & PONTALIS, 1986, p. 267). Seria essa a essência do par amor-ódio, onde cada qual parece destacar as características de cada pulsão: na primeira, a tendência à união e ligação a objetos; na segunda, indiferença em relação ao objeto (no mesmo sentido do conto dos alfaiates de Freud) e a necessidade de descarga imediata e apazigação da tensão.

Mas, ao analisar as mudanças do amor ao ódio, Freud adicionou a hipótese de uma determinada energia neutra que poderia ser adicionada a certa catexia, no caso, que se deslocaria do impulso amoroso para o destrutivo e vice-versa. Essa energia, logo Freud deduz, é Eros dessexualizado – e é essa energia que encontramos no cerne da sublimação na última tópica (FREUD, op. cit., p. 57).

Como visto anteriormente, Eros dessexualizado é essencialmente energia sublimada que será ligada a alterações do Eu. Essa dessexualização seria fruto do trabalho do próprio Eu, que “roubaria” as energias do Isso investidas em catexias objetais ao se colocar para o Isso como objeto de amor – canalizando as energias para fins não sexuais.

A transformação da libido do objeto em libido narcísica, que assim se efetua, obviamente implica num abandono de objetivos sexuais, uma dessexualização – uma espécie de sublimação, portanto. Em verdade surge a questão, que merece consideração cuidadosa, de saber se este não será o caminho universal à sublimação, se toda a sublimação não se efetua sob a mediação do eu, que começa por transformar libido objetual sexual em narcísica e, depois, talvez, passa a fornecer-lhe outro objetivo. (FREUD, ESB XIX, p. 54)

Começa, neste ponto, a se ver certas implicações das articulações freudianas. Por exemplo, como a identificação – mecanismo integral do processo de sublimação, como vimos anteriormente – é essencial para religar a energia extraída das catexias objetais às alterações do Eu. O papel do Eu é central na teorização freudiana, mesmo quando esse último esquema ainda não está esboçado. É por isso que podemos ver as marcas desse predomínio do Eu mesmo em momentos anteriores a 1920 e à última teoria da libido, como no seu artigo “O poeta e o fantasiar” (FREUD, ESB IX). Aqui temos o protótipo da análise estética que Freud empreenderá em momentos futuros, a saber, que a obra de arte consiste em grande parte de um trabalho que retira forças das tendências infantis do brincar e do devaneio (e mesmo da curiosidade) e que a obra em si é derivada desse processo identificatório de materiais inconscientes e estruturas formais, como os contos onde o herói fatalmente coincide com autor e público, um lugar ideal de projeções identificatórias no qual orbitam todas as relações da trama, e, pelo veredito freudiano, demonstra afinal “Sua Majestade o Eu, o herói de todo devaneio e de todas as histórias” (idem, p. 140).

Eis o nó górdio da sublimação, no qual converge o elogio da valorização social da

obra com a característica regressiva que esta possui, ou seja, de se apresentar como sintoma que parece simplesmente não ser considerado como tal pela sua utilidade pessoal e pública – pela sua capacidade de reforçar o laço social, convergindo aqui também os impulsos de agregação de Eros, cujos recursos são empregados na sublimação dos materiais em detrimento da pulsão de morte, que parece ser menos flexível para tais operações.

Na verdade, se desconsiderarmos a elevação social da obra – que já é, por si só, uma questão nebulosa –, existe muita dificuldade em ver a diferença entre a sublimação e outros destinos pulsionais descritos por Freud. Laplanche pergunta-se:

(...) qual é o valor da distinção entre o sintoma, por um lado, e a sublimação, por outro? Se ambos podem ser interpretados, se ambos têm sua mola em última análise, nas fantasias e nas fantasias sexuais, seria então a diferença, pura e simplesmente, uma apreciação de “valor”? Não utiliza Freud termos que introduzem a instância do Eu e, precisamente, no quadro de uma certa oposição de valores? (LAPLANCHE, 1989, p. 107-108)

Na verdade, o conceito inteiro de sublimação parece sempre apontar para essa frágil harmonia do sujeito e suas necessidades pulsionais para com a sociedade, no sentido de que a realidade permite apenas determinadas satisfações para o desejo, e o desejo satisfeito em conformidade para com a realidade é o desejo sublimado por excelência (CASTIEL, 2007, p. 103).

Tal argumento está em estreita relação com a identificação e a dessexualização de Eros. Creio poder tirar algumas conclusões destes mecanismos: a) a dessexualização de Eros não significa uma mudança de suas características, propriamente falando. Ela parece reter suas propriedades sexuais (que, afinal, significa essa tendência agregadora de Eros) e o seu vínculo essencialmente simbólico com o alvo da pulsão que em muito pouco difere do sintoma tradicional, que também escorre a libido através de uma substituição significativa – ou, como o colocou Laplanche (op. cit., p. 20), a pulsão sublimada é a faca de Jeannot: quando todas as suas partes foram trocadas (cabo, bainha, etc.), ela permanece a faca de Jeannot, não pelas suas alterações, mas pelo caminho, pela história que traçamos de volta a ela.

Isso nos leva a compreender, em certa perspectiva, que: b) a identificação é uma escolha lógica para um processo sublimatório tal como o descrevemos. Dizemos isso porque a identificação visa essa introjeção complexa de elementos externos, ao mesmo tempo que expulsa partes de si no mundo externo (vide o processo de formação do superego em

Freud, que ele próprio vê como um processo sublimatório no artigo *O Eu e o Isso*) e, portanto, corrobora com uma justaposição do pulsional com a realidade, com um equilíbrio entre as exigências internas e externas.

A crescente importância da identificação na teoria freudiana, que de mecanismo marginal transformou-se na operação fundante do sujeito humano (LAPLANCHE & PONTALIS, 1986, p. 296) parece explicar a sua igual predominância no conceito final de sublimação para Freud. Mas isso nos remete a algumas duras críticas feitas ao conceito de sublimação que gostaríamos de nos ater, no tocante a essa prevalência da realidade sobre o mundo pulsional do sujeito.

Essa dominância do real é tão forte em Freud que ele próprio reconhece seu imperativo quando escolhe, no texto *O poeta e o fantasiar* ([1907] 2013, p.139), não falar daqueles autores mais aclamados pela crítica, mas sim daqueles mais abraçados pelo todo social, com maior projeção na massa. Esse ponto não passou despercebido, Duarte (2008, p.55) também chega à conclusão de que, se a obra artística, afinal, retira grande parte de sua força dos materiais inconscientes advindos do autor, que, por meio desses, consegue tintilar no espectador os mesmos complexos elementares, não tarda para que realmente escolhamos a obra de arte por excelência como aquela que causa os maiores efeitos emocionais e que se dissemina mais violentamente pelas massas: a obra de arte de baixa qualidade.

É, portanto, de notar que essa estética freudiana parece colocar de lado um sem número de outras obras que não se enquadram tão facilmente nesta dinâmica – como a própria sonata de Berg que, aqui, escolhemos como nosso objeto de estudo. Tal discrepância será melhor visualizada ao fim deste trabalho. Neste instante, no entanto, gostaríamos de frisar essa dissolução do objeto estético em Freud, que se torna mero precipitar de complexos inconscientes na obra de arte. É dessa forma que, para Freud, as obras de Leonardo se transformam em repetições obsessivas do sorriso de sua mãe e da perfeição de sua infância, pois basta, em Freud, encontrar a chave hermenêutica que revele esse outro lugar que a obra elide. Tanto faz a palheta de cores usada, a progressão da perspectiva ou qualquer outro elemento da forma da obra; a interpretação alcança, amiúde, seu objetivo.

Outra crítica pertinente neste instante é aquela dirigida por Adorno quando diz que “artistas não sublimam” (1951, Aforismo 136) – afirmação tão mais severa quanto mais pensamos no ideal de harmonia que vimos advir das evoluções conceituais da sublimação. Artistas não sublimam porque não existe exatamente paz de espírito e redenção na atividade artística. Em suma...

Parece existir um paradoxo inicial. Se os artistas experimentam o zênite da capacidade de sublimação, o equilíbrio perfeito entre os instintos sexuais e a expressão criativa, por que eles parecem querer tanto sexo e quase sempre um sexo insatisfatório e cruel? Talvez porque os artistas raramente saibam o que é equilíbrio – na verdade, mais um clichê do artista ou do cientista é o de “louco”. (KALU, 2005, p. 39-40)

Continuando a citação anterior de Adorno (op. cit., idem), ele fala que a transformação dos apetites pulsionais do artista em construtos socialmente desejáveis é uma ilusão psicanalítica. Obras de arte verdadeiras dificilmente são concordantes com aquilo que as circunda, com o *status quo*. Essa noção sobre o artista e sua obra não pode ser compreendida plenamente sem remeter à sua ampla produção filosófica sobre o tema – o que faremos no capítulo seguinte.

A visão freudiana não é propriamente enganada, mas elide um fator importante da obra de arte, uma consideração do seu estatuto de qualidade estética, sua expressão. Pois ainda que as obras de menor valor estético tenham certamente algo de importante a acrescentar em relação ao psiquismo, a postura de Freud não se utiliza desse material de forma melhor que mera tábua de projeção dos problemas da psicanálise. Assim, Freud ignora os fatores propriamente materiais da obra de arte em virtude de uma confirmação da teoria no campo das artes.

Talvez seja esse caráter da teoria freudiana que Adorno tão duramente criticou no aforismo n. 34 do *Minima Moralia*, onde diz-nos o filósofo que na psicanálise freudiana sempre existe certa primazia do *princípio de realidade* sobre o psiquismo, na forma da incessante estima da moral sobre a pulsão, da necessidade, afinal, de controle sobre o caráter sexual do humano (nada exemplifica melhor essa posição do que o conceito de sublimação e sua imensa valorização do não sexual) ou como diz Adorno: “ele se coloca entre a vontade de uma total emancipação do oprimido e uma apologia pela total opressão” (op. cit., p. 51).

Na verdade, Adorno sempre colocou em questão outros impulsos nas grandes obras de arte, impulsos que parecem ir de encontro com o ideal sublimatório da primazia de Eros em agregar e complexar as relações. Nas obras de Berg, por exemplo, cita o predomínio de uma tendência à morte, mediante “uma técnica particular que conduz as figuras temáticas de volta ao nada” (ADORNO, 2010, p. 37) ou em Stravinsky, cujas obras são mergulhadas no infantilismo e na regressão através de rígidos *shocks* rítmicos, que não deixam “nem um único dos mecanismos esquizofrênicos de que trata a Psicanálise (...) deixar de encontrar aqui seus equivalentes mais convincentes” (Id., 2009, p.135).

Parecemos esboçar uma forma diferente de compreender, pela psicanálise, a obra de arte – uma que não pareça depender tanto desses mecanismos projetivos do conceito de sublimação. No entanto, é importante repassar ainda o que é, afinal, essa identificação na teoria psicanalítica, que parece ter hegemonia sobre o processo de sublimação. Um panorama do conceito (que é intimamente ligado ao desenvolvimento das teorias sobre o narcisismo) se provará muito útil para tentarmos entrever uma saída diferente da sublimação para a arte e para a música.

O primeiro passo para tanto se dá ao dirigirmos nosso olhar ao ensaio *À guisa de Introdução ao Narcisismo*.

### **2.3. IDENTIFICAÇÃO E O REINO DO NARCISISMO**

O texto de Freud foi publicado em 1914 e marca um período de transição da obra freudiana. Nele, Freud começa uma longa exposição experimental sobre o conceito de narcisismo, algo que nunca havia feito anteriormente, mas que agora lhe surgia como inevitável esforço, frente à situação que se encontrava.

Ora, nessa época, Freud enfrentava um grande cisma no movimento psicanalítico. A figura de Jung é importantíssima para ilustrar muitas das ações que o pai da psicanálise se viu obrigado a realizar nesse período. Muito do texto do narcisismo é dedicado à confrontação com as ideias de Jung sobre a pulsão, um tópico que suscitou grandes constrangimentos no seio psicanalítico. Adler foi também uma figura dissidente de Freud, que não deixa de mencioná-lo em seu trabalho.

A base do conflito Jung-Freud, que é o tópico principal das primeiras páginas do artigo, é uma disputa entre uma diferenciação entre duas energias ou a redução de ambas em uma energia não diferenciada que seria o motor de tudo no psiquismo. Jung viria a defender essa possibilidade, entrando em confronto direto com Freud e seus seguidores.

A defesa freudiana do dualismo entre pulsões de autoconservação e pulsões sexuais é um primeiro mote do texto. Sua relação com a questão do narcisismo é posta cedo:

O valor dos conceitos de libido do Eu e libido objetual reside no fato de que foram obtidos a partir do estudo das características íntimas dos processos neuróticos

e psicóticos. A diferenciação da libido em uma própria do Eu e outra aderida aos objetos é uma ampliação necessária do pressuposto anterior, que distinguiu as pulsões sexuais das pulsões do Eu. A análise das neuroses de transferência pura (histeria e neurose obsessiva) obrigou-me a esta diferenciação, e pelo que sei todas as tentativas de dar conta desses fenômenos com outros instrumentos fracassaram por completo. (FREUD, 2004[1914], p. 100)

Freud parece defender o seu dualismo pulsional (neste caso, uma de muitas versões, como já citado anteriormente) a partir de uma rígida “interpretação de dados empíricos”, no caso, a observação das neuroses reais. Mais que isso, o próprio dualismo seria a reedição da dualidade do sujeito dentro da própria história, sua luta individual e egoísta que sempre existe num pano de fundo coletivista, onde toda atividade sexual teria por finalidade última a imortalidade da raça humana. Creio que a palavra de Laplanche é clara sobre essa questão, pois ainda que o apelo freudiano a teorias biológicas como as de Weissman seja certamente suspeito, o monismo pulsional destruiria boa parte da qualidade da interpretação freudiana que, apesar de poder ser considerado um pansexualista – naquilo que a pulsão sexual habita tudo que porventura é humano –, não existe somente o sexual. Outras coisas podem se alojar nas atividades humanas e, afinal, a dissolução do dualismo da pulsão em sua gênese não pode ser de grande utilidade e que é certamente importante “distinguir o que é sexual do que não é” (Laplanche, 1989, p. 19).

Àquilo que aqui nos interessa, esse dualismo parece permitir algo tremendo que, ironicamente, aparece em um curto trecho, onde Freud aponta que algo precisa ser adicionado ao sempre presente autoerotismo para que este construto, o Eu, possa vir a surgir. Essa operação de síntese é um resultado direto do dualismo freudiano. A libido sexual, em contraparte à rigidez da libido do Eu, seria a responsável pela síntese do Eu (enquanto consciência-de-si) por meio de uma catexia da energia sexual em torno do corpo do próprio infante, que se estruturaria em torno desse princípio. Melhor exprime tal ideia Garcia-Roza:

No narcisismo, é o Eu que vai se colocar como objeto da libido narcísica. As pulsões autoeróticas que coexistiam de modo anárquico e sem um objeto específico reúnem-se numa unidade e dirigem-se a um objeto: o Eu. Tal como um objeto externo, o Eu passa a ser investido. (GARCIA-ROZA, 2005, p. 205)

Essa unificação do Eu é uma das consequências mais importantes do texto sobre o narcisismo e será responsável por desenvolvimentos posteriores cruciais. Seguindo no texto, Freud argumenta a necessidade do investimento da libido narcísica em objetos exteriores, baseando seu argumento na disposição da vida psíquica ultrapassar os limites do narcisismo para evitar um adoecimento – como no caso das parafrenias (FREUD, 2005[1914], p. 105).

Freud passa então a analisar o investimento objetal da libido e suas consequências no psiquismo. Local privilegiado para tal análise é a vida amorosa do ser humano, a qual divide o investimento da libido em dois tipos: aquele de escolha por veiculação sustentada, baseada no mecanismo do apoio, e aquele de tipo narcísico, no qual o indivíduo retoma o próprio corpo como medida para o objeto da pulsão (Ibid. p. 107).

Desses dois tipos, Freud estabelece seis subtipos de escolhas objetais. Dasquelas essencialmente narcísicas, haverá possibilidades de se escolher um objeto que remeta a) ao que se é b) ao que se foi c) ao que se gostaria de ser d) à pessoa que outrora fez parte de nosso Si-mesmo. Das outras realizadas por veiculação sustentada, temos a) a mulher que nutre e b) o homem protetor (Ibid. p.109). Os tipos narcísicos são de particular interesse aqui – vale ressaltar que o próprio Freud comentou que essa não é uma classificação categórica de tipos de pessoa, estando esses tipos de escolha objetal disponíveis a todos, os quais acabarão por se comprometer com uma delas (idem).

Conceitos importantes também são aqueles de ideal-de-Eu e Eu-Ideal. A partir destes, Freud irá considerar certa instância observadora, a própria consciência moral do indivíduo enquanto reedição do narcisismo perdido da infância. Ele chega a essa conclusão mediante o argumento de que o sujeito é acometido de um imenso amor a si próprio. Esse investimento da libido narcísica é dirigido ao Eu-ideal (Ibid. p. 112), aparentado daquele Eu nascido da centralização das pulsões no corpo unificado da criança. As intensas exigências sobre o indivíduo, primeiro pelos pais, logo depois pela cultura e seus dispositivos, força-o a abandonar o ideal do Eu magnânimo; resta-lhe erigir este sobre nova forma – uma escultura de si mesmo, um Ideal-de-Eu que possa rememorar o ideal perdido, baseado principalmente numa idealização do objeto (mais do que numa sublimação) (idem).

Essas são, em resumo, as bases da conceptualização freudiana sobre o narcisismo neste ponto da obra. Gostaríamos de remeter, agora, a algumas obras posteriores onde ele desenvolve a questão do narcisismo e nos referir a alguns comentadores da sua obra, em especial Lacan e suas construções do registro imaginário, amplamente ligado ao conceito de narcisismo.

Existem alguns elementos desse denso texto de 1914 que são muito importantes para nós. A sobrevivência da libido narcísica na vida posterior da criança – como um tipo de escolha objetal narcísica – abre a possibilidade da revivescência do Eu perdido em um outro que não o próprio indivíduo. Defendemos, desde já, que um tipo parecido de escolha (ou de regressão a ela) está envolvido na apreciação de determinados tipos de música, graças tanto a uma disposição do ouvinte quanto a uma possibilidade da estrutura musical que permite tal endereçamento libidinal.

É necessário visitar textos de Freud posteriores ao de 1914 para podermos considerar essa possibilidade apresentada. A libido objetal tem, por sua base, o processo da identificação. Tal identificação é descrita em alguns detalhes por Freud no capítulo VII do seu texto “Psicologia Das Massas e a Análise do Eu”. Em parágrafo esclarecedor, diz-nos:

O que aprendemos dessas três fontes pode ser assim resumido: primeiro, a identificação constitui a forma original de laço emocional com um objeto; segundo, de maneira regressiva, ela se torna sucedâneo para uma vinculação de objeto libidinal, por assim dizer, por meio de introjeção do objeto no Eu; e, terceiro, pode surgir com qualquer nova percepção de uma qualidade comum partilhada com alguma outra pessoa que não é objeto de instinto sexual. (FREUD, ESB XVIII, p. 117)

Isso torna mais claro o papel da identificação na própria formação do sujeito e de seu caráter. A identificação é diferente da escolha objetal narcísica na medida em que a primeira estaria relacionada mais proximamente às pulsões autoeróticas e a segunda estaria sujeitada à pulsão sexual diferenciada. Ainda que sejam processos referentes a estágios diferentes da constituição do sujeito, este tende a regredir à identificação em momentos estruturantes. Desde o texto sobre o narcisismo, Freud já salienta o papel da identificação na forma a qual se estrutura esta região autônoma do Eu que posteriormente denominou-se supereu. Esta instância, junção da idealização do ideal-de-eu com a identificação com a figura paterna (que é também o baluarte das exigências culturais), recupera a imagem narcísica de si neste ideal, agora aparentemente exterior ao Eu.

A identificação parece ser uma forma de relação com o objeto que remonta à fase oral da sexualidade infantil – reação natural do Eu à perda do objeto, como aparece no texto O Eu e o Isso (ESB XIX, p. 42). Neste, várias considerações sobre a dinâmica entre as instâncias psíquicas revelam elementos constituintes do sujeito.

Uma aproximação da identificação com a introjeção parece surgir em trechos deste escrito de Freud. A introjeção, aparentemente consequência inevitável ou processo aparentado da projeção, tem como função a própria construção do caráter, pois acresce ao Eu as características do próprio objeto identificado:

Pode ser que, através dessa introjeção, que constitui uma espécie de regressão ao mecanismo da fase oral, o Eu torne mais fácil ao objeto ser abandonado ou torne possível esse processo. Pode ser que essa identificação seja a única condição em que o Isso pode abandonar seus objetos. De qualquer maneira, o processo, especialmente nas fases primitivas de desenvolvimento, é muito frequente, e torna possível supor que o caráter do Eu é um precipitado de catexias objetais abandonadas e que ele contém a história dessas escolhas de objeto. (FREUD, ESB XIX, p. 54)

Eis aqui um processo que está diretamente ligado com o narcisismo primário descrito na Introdução por Freud, mas, ainda assim, parece remeter a processos ainda tão antigos quanto a formação do Eu. Existe, então, um momento estruturante que possibilita a formação do Eu enquanto instância que se inscreve como progressiva anexação de objetos que formam o domínio do Eu. A formação do sujeito enquanto mesa projetiva do próprio corpo é explorada amplamente por Lacan em sua obra. A ideia certamente não é nova, ela já surge no texto freudiano quando este afirma que o Eu não é “uma entidade de superfície, mas é, ele próprio, a projeção de uma superfície” (FREUD, ESB XIX, p. 39).

Mas, para Lacan, apenas o próprio corpo do sujeito não é capaz de criar uma unidade de si comparável a essa superfície. Ele está irremediavelmente condenado a um processo de alienação no outro enquanto portador de uma unidade gestáltica de si próprio. Esse longo e difícil processo é esquematizado no Estádio do Espelho, no qual Lacan se utiliza da figura do júbilo infantil que existe numa criança de cerca de seis meses; júbilo da visão em-um-outro, que propicia a unificação do sujeito sob um corpo uno, propriamente seu.

Basta conhecer o estágio do espelho como uma identificação no sentido pleno que a análise dá a este termo: a saber, a transformação produzida no sujeito quando assume uma imagem, cuja predestinação a este efeito de fase está suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do termo antigo de imago. (LACAN, 1949, p. 1)

É neste estágio que Lacan coloca o problema fundamental da ambivalência de toda identificação, pois “cada vez que nos aproximamos, num sujeito, dessa alienação primordial, se engendra a mais radical agressividade – o desejo do desaparecimento do outro enquanto suporte do desejo” (LACAN, 1954, p. 198). Essa ambivalência irá persistir por muito tempo ainda, como o próprio Freud comenta na relação ambígua que a identificação tem com os pais, de afetividade e agressividade (FREUD, ESB XIX, p. 44) – falaremos mais do estágio do espelho à frente.

No nível daquela ação psíquica que é requerida para a criação do Eu do narcisismo que Freud cita na Introdução (FREUD, 2005[1914], p. 99) que o estágio do espelho se coloca. A propriedade introjetiva do Eu em relação aos objetos que o irão compor, que permitem Lacan falar que o “eu é um objeto feito como um cebola, poder-se ia descascá-lo e se encontrariam as identificações sucessivas que o constituíram” (LACAN, op. cit. p. 199), é posto no centro de uma dialética na qual o sujeito se vê frente a uma certa inadequação de si, no qual ele deverá alienar-se:

A reversão perpetua do desejo à forma e da forma ao desejo, ou, em outras palavras, da consciência e do corpo, do desejo enquanto parcial ao objeto amado, em que o sujeito literalmente se perde, e ao qual se identifica, é o mecanismo fundamental em torno do qual gira tudo que se relaciona ao Eu. (Idem.)

O imaginário, cuja porta de entrada é justamente essa na qual insistimos nos parágrafos acima, é o reino do narcisismo. Já é patente que essa estruturação alienante irá causar efeitos em toda a fase infantil do sujeito. A premissa da identificação e introjeção que se realizou num primeiro momento continuam através dos mecanismos narcísicos que expomos da obra freudiana até aqui. Esta temática é melhor exposta por Safatle:

Para Lacan, tratava-se sobretudo de colocar em cena a especificidade humana da gênese do esquema corporal por meio do estágio do espelho. Retenhamos do estágio principalmente a confusão narcísica na relação entre sujeito, outro e corpo próprio. [...] O eu corpo assim é uma imagem vinda do exterior. A autorreferência é referência à imagem de um outro na posição de eu ideal. O que nos mostra que não há nada de próprio na imagem do corpo. (SAFATLE, 2006, p. 77)

Isso implica que o eu, constantemente num lugar de desconhecimento, seria sempre uma posição na qual o sujeito estaria afetado por essa lente narcísica dos processos primários.

Na apreensão do outro enquanto imagem corporal, o sujeito não ganha somente um corpo, mas também uma “perspectiva de apreensão dos objetos”, que no caso, é o outro (idem). Não estamos distantes do que Lacan propôs quando falou que o que está em jogo em questões como as fases pré-genitais não seria nada além “das imagens do corpo humano, e a hominização do mundo, a sua percepção em função de imagens ligadas à estruturação do corpo” (LACAN, 1954, p. 165).

É questão de compreender que o narcisismo do registro imaginário – que abrange muitas destas explorações freudianas – é um registro essencialmente imagético nos seus modos de conhecimento e opera segundo um princípio gestalista da imagem que organiza todo um campo de percepção do sujeito face às percepções externas (SAFATLE, op. cit., p. 78). Neste sentido, não poderia haver meras percepções externas, mas sempre uma espécie de filtro transcendental através das imagens do Eu. Esse tipo de tendência a uma boa forma – que é herdada em muitas tendências do Eu na vida adulta, notadamente no seu preconceito ao que lhe é diferente – foi bem identificado por Ehrenzweig (1977, p. 52) quando disse que o prazer estético é, afinal, possível somente nas “elaborações gestálticas que a mente de superfície projeta nas estruturas simbólicas da mente profunda”. Ou seja, aquilo que nega a imagem própria de si, articulada e redonda, será sempre alvo de um recalque na obra de arte.

Se, portanto, existe sempre espaço para uma identificação imaginária (e, fatalmente, regredida) dos objetos ao alcance da percepção – prova disso é o próprio fenômeno do enamoramento, tão escrutinado por Freud em suas características infantis – então podemos assumir que mesmo no reino da arte, este pensamento possa se aplicar de forma eficaz. O princípio de um narcisismo que retoma a ausência da dialética própria da apreensão imagética, característica que sublinhamos nos parágrafos anteriores do estágio do espelho, poderia ser perfeitamente observável nas próprias estruturas musicais. Mas tudo isso parece um pouco duvidoso, já se poderia perguntar: o que, afinal, da música, poderia corresponder a tal alienação do sujeito, que poderia ela parecer, que viria a importar este trabalho à psicanálise?

Ao fim, as escolhas objetais em Freud, ou ao menos como estão pressupostas na Introdução, não podem escapar de um determinismo narcísico. O jogo entre os tipos anaclítico e narcísico repousa na dinâmica edípica do ter o pai ou de ser o pai (FREUD, ESB XVIII, p. 116). A janela que permite escapar dessa lógica é inversamente proporcional ao imenso pessimismo freudiano sobre as possibilidades de resiliência e independência do Eu – tal atitude é mais bem vista no final do texto “O Eu e o Isso” quando fala que a sorte do Eu é ceder aos imperativos do Isso como se estes fossem seus próprios, ou sofrer sob o olhar

devastador do superego sádico, continuação metonímica de sua infância perdida. Afinal, o Eu é “uma pobre criatura que deve serviço a três senhores e, conseqüentemente, é ameaçado por três perigos: o mundo externo, a libido do Isso e a severidade do superego” (FREUD, ESB XIX, p. 68).

A possibilidade que aqui trabalhamos reside no fio da navalha dialética na qual a obra lacaniana se equilibra, nem sempre sem dificuldade. A concepção de Lacan das imagens enquanto estagnações dialéticas do ser, a homeostase de toda dinâmica a um *quid pro quo* entre imagem e autoidentidade (Safatle, 2006, p. 76) tornam possível uma crítica a certos processos formais inscritos em obras de arte possíveis.

Mas aqui devemos fazer conexão com o tema anterior da sublimação – o que significa, então, a primazia do Eu nas relações do sujeito com o seu mundo em relação aos problemas que levantamos sobre a sublimação, onde esta não parece conseguir efetivamente se separar dos processos sintomáticos que acontecem nas neuroses –; há alguma relação aqui que possamos nos aproveitar? Certamente existem algumas aproximações que devem ser pontuadas.

Desconfio de que o olhar atento já saiba para onde nos encaminhamos: a relação que quer se estabelecer aqui é claramente de que a sublimação, tão complicada de lidar fora de uma escala dos valores *sociais e morais*, paga tributo à eleição, por parte de Freud, da identificação, existente na criação dos objetos aos quais o sujeito deve se entregar para não abrir mão completamente de seu narcisismo, como ponto de apoio fundamental na criação e manutenção do sujeito consciente. As investigações sobre o narcisismo são concordes com a ideia de que toda a catexia objetual advinda do Eu deverá prestar contas com esse resquício do majestoso bebê autossuficiente, o ideal de Eu que substitui o Eu-ideal. É aqui que vemos a problemática – a sublimação, tal qual descrita em Freud, não parece permitir outra coisa ao sujeito, quem em sua gênese já está condenado à miragem do objeto.

Consideremos este ponto mais detidamente. Uma razão para pensarmos assim seria que a energia de Eros dessexualizada é utilizada em alterações do Eu em prol dos objetivos deste. Essas alterações não poderiam elas serem justamente as alterações provocadas pela introjeção do objeto perdido, essa introjeção que tem, por consequência, o investimento da libido em objetos substitutos, alheios ao sujeito?

Consideremos o que Freud fala, em *Pulsões e Destinos da Pulsão*, sobre os primeiros investimentos do infante no mundo externo à sua unidade autoerótica.

Na medida em que é autoerótico, o Eu não necessita do mundo externo. Entretanto, devido às experiências das pulsões de autoconservação, o Eu passa a receber objetos do mundo externo. Por outro lado, também, não pode evitar por um tempo, perceber as moções pulsionais internas como desprazerosas. Assim, sob o domínio do princípio do prazer, ocorrerá nele ainda outro desenvolvimento. Na medida em que os objetos externos sejam fontes de prazer, eles são recolhidos pelo Eu, que os introjeta em si (de acordo com a expressão de Ferenczi [1909]), e, inversamente, tudo aquilo que em seu interior seja motivo de desprazer o Eu expelle de si. (FREUD, 2004[1915], p. 54)

Então, os primeiros investimentos do homem no mundo externo seriam regulados pela projeção e introjeção dos objetos – eis algo que ganhará a forma já mencionada de uma subjetividade que só deseja reconhecer no mundo aquilo que um dia havia visto como seu e desvincula de si aquilo que acredita ser ruim –, “o encontro de um objeto é, na realidade, um reencontro”, que visa a satisfação de certificar-se de que, aquilo que foi perdido, na verdade se encontra muito real, muito sólido na nossa frente, no mundo externo (CASTIEL, op. cit., p. 105).

Esses processos causam modificações no Eu – assim como outros processos de defesa do sujeito, como a formação reativa, também altera o Eu em favor do mesmo. Essas modificações se tornam anacronismos que perduram durante a vida toda do sujeito (LAPLANCHE & PONTALIS, op. cit., p. 44). As alterações do Eu deverão ser usadas para sublimar a energia antes voltada para os objetos – elas receberão a energia desviada e agora possibilitarão as realizações supra-humanas do indivíduo no plano da cultura.

As consequências disso, no tocante ao objeto da arte, são muito significativas. Como diz Nakasu (op. cit., p. 61): “Há, para Freud, uma preeminência do conteúdo em relação à forma na medida em que promove um tipo de satisfação mais intensa proporcionada pela obra”. Essa frase resume toda nossa problemática pois, ora, se ignorarmos ou secundarizarmos a forma, passamos direto justamente do próprio objeto artístico. Ele desaparece para dar lugar à trama hermenêutica que se encontra atrás do objeto. Também, ao remover a forma, se concede meramente à arte uma espécie de função catártica, àquela na qual o homem poderá substituir seus objetos perdidos por construtos aceitáveis, tanto socialmente quanto psiquicamente.

Essa certamente não é a posição que este trabalho tenciona se manter. Entre tantos motivos para tal, o mais proeminente é a dificuldade que esta abordagem gera em relação à música e como deveríamos interpretá-la mediante o esquema da sublimação. Pois justamente

a prevalência da interpretação hermenêutica da obra, desvelando a trama de identificações e projeções que ocorrem nela, método esse que é tanto utilizada por Freud nos campos da escultura e da escrita, se depara com um obstáculo intransponível: a falta de relação referencial entre a linguagem musical e o mundo dos objetos e dos conceitos – em outras palavras, que material é sublimado em uma sinfonia? Como é possível criar um vínculo narcísico um conjunto de acordes, que tipo de imagética poderia advir disso? O que o sujeito *reencontra* na música, afinal?

Pois não só a estética freudiana é dependente dos fantasmas do Eu<sup>1</sup>, ela também é atrelada a uma primazia do elemento escópico, da imagética que é facilmente desenvolvida por Freud no estudo do Moisés, por exemplo. No entanto, toda imagética da música é uma construção abstrata – “uma abstração espacializada, uma transformação por visão retrospectiva de conjunto, do desenvolvimento *temporal* da música” (SOCHA, 2008).

Eis um ponto que adiantamos, já que cabia a momento posterior a discussão do estatuto da obra de arte musical e das suas propriedades. No entanto, este é essencial para vermos os limites da sublimação enquanto conceito utilizado no entendimento dos processos artísticos. Creio caber aqui dois exemplos dos resultados dessa tendência que opera na análise estética psicanalítica. O primeiro deles é o belíssimo livro de Theodor Reik intitulado *The Haunting Melody* (1954).

Nele, o autor se lança na análise do fenômeno que ele chama de “a melodia obsedante”, que não é nada mais que a insistência de certas linhas melódicas em se manterem na vida consciente, retornando logo após serem esquecidas pelo sujeito que, insuspeito, mal percebe quando de novo está a assobiá-la. Reik, então, irá fazer uma autoanálise a partir dessa melodia que lhe obcecou por bastante tempo: o coro final da segunda sinfonia de Mahler, a *Sinfonia da Ressurreição*.

A exposição de Reik é gigantesca – leva-lhe o livro todo, por onde passa por diversos outros assuntos e exemplos relacionados ao tema (inclusive alguns dos melhores relatos da vida vienense e de alguns raros momentos do relacionamento de Freud com a música<sup>2</sup>), até chegar ao fundo da questão que se expressava através daquele retorno. Em resumo, já que nosso trajeto aqui não permite uma longa digressão, Reik é levado a crer que uma relação de

---

<sup>1</sup> Não é por outra razão que o grupo americano de psicanalistas (escola conhecida como *Psicologia do Eu*) sempre colocou a sublimação como sinal de uma autonomia cada vez maior do Eu sobre o Isso, destacando a capacidade da sublimação para construções sociais úteis (Cf. NEVES, 1977, p. 97).

<sup>2</sup> O texto de Reik é fonte de alguns interessantes relatos sobre Freud. Em duas passagens muito informativas, Reik conta que Freud nunca entendeu a ópera *Das Ring des Nibelungen*, mas que lhe agradava o *Die Meistersinger* (ambas de Wagner) e, em outro trecho, transpõe a carta em que Freud lhe conta alguns detalhes da sessão que Mahler teve consigo, onde diz que o compositor sofria claramente de um complexo de electra.

rivalidade edipiana entre ele e seu mestre Karl Abraham, onde Reik goza inconscientemente da morte do amigo, é vivenciada na emergência do coral final. A associação é feita por meio de uma relação de identificação entre o próprio Reik e Mahler, já que ambos possuíam mentores muito próximos e queridos, mas que divergiam em questões importantes – Mahler era considerado por Bruckner um ótimo regente e um péssimo compositor, assim como Reik sentia que Abraham o considerava um bom explorador de temas analíticos, mas não um bom analista – outra poderosa fonte de associação é a letra do coral que foi escrita por Friedrich Klopstock e alterado por Mahler, na qual as palavras “Oh, morte que tudo conquista \ você agora conquistada (...) Morrer eu deverei para então viver \ Levantem-se, sim, levantem-se mais uma vez”<sup>3</sup>, expressam a vontade de subir de nível com a morte de Abraham (Freud escolheu Reik para discursar no funeral de Abraham) e reafirmam a promessa de vida eterna do Eu de Karl, que viveria para além de Abraham, continuando a obra de Freud.

Existem muitos outros elementos na exploração de Reik, mas estes mencionados já formam uma parte principal do argumento e nos permite entendermos o essencial da análise feita. Pois, não é à toa que seja tão proeminente o papel dos elementos literários e identificatórios na construção do significado que o coral possui para Reik – sem uma espécie de gancho sintagmático, nada pode ser dito da obra. Em verdade, nada é de fato dito sobre ela, os únicos elementos que ganham relevância são a letra e os vínculos narcísicos de Reik para com Mahler. A sinfonia e seus elementos estruturais são completamente sacrificados para advir o sentido que jaz atrás dela.

Ora, os exemplos clínicos de Reik não fazem diferente – não há caso que seja narrado cuja melodia não tenha um vínculo mediante a simbologia nas letras ou um elemento de ordem nostálgica que guarde importância por causa de fatos díspares que são unidos através da presença de uma música, um elo casual. É dedicado mesmo um capítulo à nostalgia e sua relação com a música e os períodos de saudade do lar ou de momentos passados, onde a música forma um certo entorno familiar ao sujeito, junto com uma variedade de outros sons, como a sonoridade da língua natal, entre outras coisas.

Enfim, durante o texto, Reik mal fala em sublimação. Por mais que se possa argumentar que o autor não tencionava a discussão estética dentro da psicanálise e que seu objetivo era compreender como a música pode comparecer ao psiquismo como sintoma, é

---

<sup>3</sup> O Death, You masterer of all things  
Now, are you conquered!  
(...)  
Die shall I in order to live.  
Rise again, yes, rise again.

impossível não perceber certas tendências nas análises de Reik que demonstram os pontos já discutidos: a música aparece como sintoma porque não existe outro estatuto claramente possível na teoria freudiana – a arte é sintoma do sujeito, afinal.

O segundo exemplo é um meio caminho entre o que mencionamos e a análise de Reik. David Schwarz em seu livro *Listening Subjects* (1997) conduz uma análise do ciclo de canções *Winterreise* (“Viagens no inverno”) de Schubert. O rumo que Schwarz toma parece diferente daquele de Reik porque uma análise meticolosa da estrutura musical é feita e usada amplamente para embasar os argumentos psicanalíticos do autor – ou seja, não pulamos da música à interpretação, mas nos encontramos sempre em meio ao material musical e sua relação temática, harmônica e melódica.

No entanto, ainda que a música não seja o sintoma individual de ninguém na análise de Schwarz, ela ainda é realização direta do significado que se esconde atrás dela, sua estrutura é um espelho de relações tencionadas por Schubert e todas as articulações são dependentes diretas de uma analogia entre a estrutura literária do poema, os destinos da narrativa que se desenrola e a música. Um exemplo disso é o pareamento de estruturas melódicas com estados de espírito ou situações vividas pelo personagem principal: o tema do primeiro poema – *Die Post*, encontramos a célula F-E, que representaria o suspirar (*sighing*) para o personagem (p. 42) – será sempre articulado em dependência do poema, nunca liberto do sentido dramático imposto pela narrativa.

Esses problemas na teoria psicanalítica não passaram despercebidos por comentadores. Peter Gay (1992) comenta sobre o reducionismo analítico, que presuppõe o conto literário como estruturalmente semelhante ao sonho, sem considerar as nuances do primeiro, cuja estrutura mais rica resiste em ser assimilada ao conceito de sintoma neurótico (p. 12). Ele também se pergunta como pode a psicanálise dar conta do valor de verdade em uma obra de arte, como diferenciá-la do mero sintoma – pois se a psicanálise não pode fazer distinção entre produtos fetichistas e verdadeiras obras de arte, ela falha em dizer qualquer coisa sobre ela (p. 15).

Portanto, existe um problema muito evidente quando observamos a visão estética implícita à teoria. Resumindo:

A sublimação aparece assim como *promessa harmônica de felicidade* [...]. Esse hedonismo estético libera as obras de toda a negatividade transformando-as em imagem positiva de reconciliação entre as exigências pulsionais e os imperativos

subjetivos da vida social. O espaço conflitual é totalmente transferido para os conflitos pulsionais que geram as obras. Vários leitores de Freud notaram que tal função social da arte como disponibilização de um gozo estético capaz de realizar uma promessa de reconciliação estava ligada a configurações historicamente determinadas do pensamento da arte que não dão conta do impulso crítico contra a aparência estética e contra suas aspirações de totalidade harmônica produzidas em vários momentos da arte do século XX. (SAFATLE, 2006, p. 281)

A questão da sublimação é “resolvida” de diversas formas, por diversos autores ao longo da história da psicanálise – acreditamos que a teoria freudiana, por sua fecundidade e amplitude, sempre deixa em aberto diversas possibilidades de encaminhamento para análises futuras. Onde a sublimação não dá conta do objeto artístico, devemos repensá-la sob a luz da própria lógica analítica. Jacques Lacan foi um dos mais famosos comentadores da obra freudiana e foi responsável por diversas ampliações dos conceitos psicanalíticos originais que nos ajudarão a tentar expandir o alcance da análise psicanalítica da obra de arte.

Não é leviana essa opção. Vemos que Safatle denuncia a exclusão de toda negatividade inerente a várias obras de arte modernas pelo conceito de sublimação – negatividade essa que é reorganizada por Lacan quando este reconfigura o conceito de pulsão de morte na sua metapsicologia e coloca-o para além de uma ameaça de morte física ao organismo, mas também enquanto ameaça de dissolução do Eu e prevalência do amorfo sobre a ordenação narcísica do mundo.

#### **2.4. MORTE ENQUANTO DISSOLUÇÃO DO EU**

Antes de qualquer coisa, é importante lembrar alguns dos principais desenvolvimentos que a articulação lacaniana forçou no pensamento freudiano para que possamos compreender a lógica dialética que a temática da morte ganhou em seus escritos. A mais importante, e que já nos referimos aqui de passagem, é sem dúvida a divisão tópica do psiquismo em três esferas complementares entre si: o *Imaginário*, o *Simbólico* e o *Real*. Ela é fruto de uma complicada articulação de Lacan entre a gênese do sujeito, sua ascensão ao plano linguístico e as lacunas presupostas por esses mesmos processos. A criação da unidade do Eu e sua maturação é o ponto de entrada nestas considerações.

Lacan nomeou o momento fundante do sujeito – aquele mesmo momento que Freud diz existir entre o autoerotismo e o narcisismo primário, onde “algo tem que ser acrescentado ao autoerotismo” (FREUD, 2004 [1914], p. 99) para que esse Eu narcísico advenha – de o *Estádio do Espelho*, que ganha seu nome da apreensão especular que o sujeito tem do próprio corpo.

Isso significa, basicamente, que o infante, em sua imaturidade psicológica que apresenta no princípio da vida, não possui nenhuma forma de autoconsciência do seu próprio ser – pois nessa posição não existe unidade corporal ou psíquica, a divisão da criança e do mundo ao seu redor é inexistente e, sem o sujeito do *cogito*, não é possível pensar seu par filosófico clássico, o *objeto*. Portanto, essa forma própria, essa linha que se traça sobre determinada parte do amorfo sensorial experienciado pelo bebê que deverá se transformar no *Eu*, esta deverá surgir de fora do sujeito, como uma imagem da qual ele se apropria com um gesto identificatório.

Tal imagem é aquela dos próprios cuidadores do infante e de todos aqueles que porventura entrem em contato com ele. Inicialmente, a identificação é a da imagem do próprio corpo – que será construído a partir desse laço mimético com o corpo do outrem, este servindo como esquema da construção do próprio corpo – algo que é herdado de Melanie Klein e seus objetos parciais, que se apresentam como despedaçados à criança que, ao fim, fará um síntese destes numa imagem total do próprio corpo.

Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação - e que fabrica para o sujeito, apanhado no engordo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica - e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim, o rompimento do círculo do *Innenwelt* para o *Umwelt* gera a quadratura inesgotável dos arrolamentos do eu. (LACAN, 1969, p. 99)

Lacan defende, por meio de argumentos da neuroembriologia, que o estágio do espelho denuncia uma característica prematura de todo nascimento humano, uma “discórdia primordial” entre o ser humano e seu ambiente, que é “traída pelos sinais de mal-estar e falta

de coordenação motora dos meses neonatais” (Ibid.), uma discrepância que não é facilmente visível em outros seres vivos, que parecem facilmente criar, já nos primeiros momentos de vida, uma certa relação de independência e autonomia frente ao seu exterior.

O nome *Estádio do Espelho* também remete à analogia dessa fase com um experimento ótico que Lacan se apropria para tecer considerações sobre a criação do Eu, que é útil no sentido de que a imagem da totalidade unificada (a imagem das flores reunidas com o vaso) é essencialmente uma ilusão produzida por posições, nas quais o sujeito é posto diante do grande espelho côncavo, que permitem, quando corretas, “um domínio imaginário de seu corpo, prematuro em relação ao domínio real”, ou seja, esta não se confunde com uma maturação psicomotora, ela tem sua razão em outro lugar, sendo de vital importância por dar “seu estilo a todo exercício posterior do domínio motor efetivo” (LACAN, SI, p. 96).

Parece que o ponto essencial deste momento é a separação entre o mundo exterior e o corpo do sujeito. Como isso ocorre é de extrema relevância, pois articula a ideia que Freud desenvolveu no texto “A Negativa”, a saber, de que a demarcação do exterior e do interior é essencialmente um exercício de seleção daquilo que o sujeito resolver introjetar, por desejar seu reencontro, e o que deseja expelir de si, por crê-lo malicioso. Lacan considera o estágio condição primeira para esses processos. Isto lhe permite dizer:

Supomos na origem todos os isso, objetos, instintos, desejos, tendências, etc. É, pois a pura e simples realidade que não se delimita em nada, que não pode ainda ser objeto de nenhuma definição, que não é nem boa nem má, mas ao mesmo tempo caótica e absolutamente original. É o nível ao qual Freud se refere em *Die Verneinung*, quando fala dos julgamentos de existência – ou bem é, ou bem não é. E é aí que a imagem do corpo dá ao sujeito a primeira forma que lhe permite situar o que é e o que não é do eu. Bem, digamos que a imagem do corpo, se a situarmos no nosso esquema [o do *experimento do buquê invertido*], é como o vaso imaginário que contém o buquê de flores real. (LACAN, 1969, pg. 99. VERIFICAR CITAÇÃO)

Essa formação inicial do sujeito permite sua entrada no *imaginário*, que é o campo das relações imagéticas daquilo que chamamos narcisismo primário. Estes registros lacanianos, *imaginário, real e simbólico*, não nascem separadamente e não apresentam lógica diacrônica,

um sucedendo e superando o outro ao longo da vida do sujeito. Eles nascem juntos<sup>4</sup>, entrelaçados na trama do desejo humano, sendo todos, basicamente, vinculados uns aos outros sob um regime que não permite sua separação ou autonomia relativa (GARCIA-ROZA, 2005). O que acontece na passagem que ocorre do estágio ao imaginário é a criação da trama inteira. No entanto, o imaginário, enquanto *ordem de distribuição do desejo* (op. cit., p. 215), predomina nos anos iniciais do sujeito até o fim do Édipo, onde a lógica fálica do Nome-do-Pai torna-se onipresente, sujeitando-o à organização genital e à Lei – o domínio do Simbólico.

O que caracteriza especificamente o registro Imaginário é a sua radical alienação no Outro, que é a marca da criação *ex nihilo* do Eu, ou seja, tudo que se refere a este registro guarda relação com “a perda de si mesmo, a primeira de uma série de alienações: ao procurar a si mesmo, o que o indivíduo encontra é a imagem do outro” (idem).

Disso tudo havíamos já esboçado algo, quando situamos a análise estética freudiana neste campo imagético, no qual toda relação objetual é objetivação de relações narcísicas. Mas situar o imaginário nesta relação obrigatória com os outros registros nos permite escapar, no tocante a obra de arte, do vínculo identificatório do compositor com a obra – um requisito obrigatório para uma análise da obra musical que vise escapar à mera análise tópica da obra e tenha intenções de se aventurar em seu material formal. Pois a articulação lacaniana nos permite compreender a obra, ao contrário da tendência predominante, como *objetivação negativa do sujeito*. Ou seja, a obra luta para destruir justamente a aparência de unidade e síntese dos processos que dão forma ao psiquismo por uma torção na própria forma musical. Que elementos da *ouvre* lacaniana nos permitem esta posição?

Gostaria de tentar articular minimamente tal manobra – isso nos levará às formas lacanianas de conceber a questão da sublimação assim como a questão dos outros dois registros.

O conceito de registro do Real em Lacan é essencial no sentido em que ele denota a irreduzibilidade da experiência concreta a qual o sujeito deve “conformar-se”. Conformar-se no sentido de que a passagem ao mundo, como descrevemos nas concepções do imaginário e do estágio, é um contornar a experiência do amorfo sensorial a qual o infante é submetido por meio da alienação no Outro. Mas a alienação não domina completamente o domínio do Real, que é esse resto plenamente verificável no medo da castração infantil ou na angústia inominável do adulto. O Real é um domínio, portanto, daquilo que escapa a simbolização e

---

<sup>4</sup> “Onde está o fundo? Será a ausência? Não. A ruptura, a fenda, o traço de abertura faz surgir a ausência – como o grito não se perfila sobre o fundo de silêncio, mas, ao contrário, o faz surgir como silêncio.” (LACAN, S XI, p. 31)

que, no entanto, só pode ser encarado mediante esta, um paradoxo típico das conceitualizações dialéticas lacanianas.

Essa experiência de descentramento é exatamente o que Lacan tenta apreender através da categoria de Real. O Real lacaniano não é um horizonte acessível à consciência imediata ou um estado de coisas que se submeteria a um pensamento de adequação. O Real não está ligado a um problema de descrição objetiva de estado de coisas. Ele diz respeito a *um campo de experiências subjetivas* que não podem ser adequadamente simbolizadas ou colonizadas por imagens fantasmáticas. Isso explica porque a emergência do Real é normalmente compreendida por Lacan como “acontecimento traumático”, já que o trauma é aqui compreendido como encontro com um acontecimento não suportado pela estrutura simbólica responsável pelas determinações de identidades. (SAFATLE, 2006, p. 288)

A “experiência de descentramento” à qual se refere Safatle é a do objeto estético que não é mais expressão do Eu, e sim “expressão de um sujeito profundamente descentrado” (idem), mas objetivado na forma artística.

Ao fim, temos o simbólico, que é o domínio da linguagem e de tudo que é propriamente humano – o local de articulação dos blocos básicos de construção do pensamento, aquilo que permite a Lacan falar que o sintoma “exprime algo organizado e estruturado como uma linguagem” (2005, p. 23). O simbólico tem como elemento organizador a função da castração paterna, que em Lacan recebe o nome de Nome-do-Pai e surge como um elemento de organização transcendental que permite a mediação da relação imaginária com a mãe e cumpre uma função salutar de retirar o sujeito da alienação total no Outro (op. cit., p. 33). Em suma, é:

O que faz com que o real possa ser tomado como ponto mergulhado e situável num lugar do espaço [...]. O termo que o escreve em sua ausência, que lhe confere incidência no campo discursivo, sem o qual nada se diria, permite a circulação cifrada que o envolve, produzindo o deslizamento significativo substitutivo deste inapreensível, coincidindo com ele, sem equivaler a ele: *há um..*(VORCARO, 2004, p. 68)

Postos então os três registros, podemos começar a observar como Lacan articula suas estratégias de formalização do objeto estético pela presença insistente do registro do Real na simbolização do material articulado pelo artista. Sua primeira exposição remete-nos ao Seminário VII, onde articula o conceito freudiano de *Das Ding* – *A Coisa*, que é o centro negativo da obra de arte, onde ela insiste em demonstrar a nulidade da simbolização do objeto sublime. Sobre ela, Lacan diz que “toda arte se caracteriza por um certo modo de organização desse vazio” (LACAN, 1992, p. 158).

Esse vazio é a Coisa que se apresenta na obra como ponto de ruptura da organização simbólica. Isto é, efetivamente, a eficácia da obra em denunciar sua aparência de representação enquanto farsa que oferece um outro plano para o fruidor, como nas maçãs de Cézanne que, independente de sua verossimilhança com maçãs reais, parecem ter um algo que nada tem a ver com a maçã de fato, pois “faz surgir o objeto de uma maneira que é lustral, que constitui uma renovação de sua dignidade” (idem, p. 172). É o que o autor chama de elevar a obra à dignidade da Coisa. E a Coisa é o “que chamaremos de fora-do-significado. É em função desse fora-do-significado e de uma relação patética a ele que o sujeito conserva sua distância e constitui-se num mundo de relação” (idem, p. 70).

Portanto, essa elevação do objeto ao patamar desse objeto ideal que não pode jamais ser acessado, mas somente lembrado em sua ex-sistência, permite a Lacan pensar a sublimação como operação que joga com uma imagem dessensibilizada e destituída de qualidades sensíveis, revelando sua opacidade e proximidade da Coisa. Isso é visível no seu comentário sobre o amor cortês, no qual a mulher é desprovida de traços próprios e elevada a uma figura idealizada e cruel – e justamente aí, nesse ponto de distanciamento do sensível, ela se mostra *mais*.

Mas existe aqui um certo entrave. Não chegamos ainda ao ponto de dizer que estamos diante de uma sublimação que transcenda as imagens cristalizadas do eu ao apontar a negatividade do material. Pois é que aqui, no próprio exemplo do amor cortês, existe ainda uma aproximação de posições certamente fetichistas, onde a imagem da mãe fálica é objetivada numa contradição que reúne tanto a submissão à Lei quanto sua negação intrínseca – *vis-à-vis* a perversão.

De fato, é inegável certa proximidade entre sublimação e perversão na óptica lacaniana. Como se não bastasse o fetichismo também nos fornecer uma via de elevação do objeto à dignidade da Coisa por meio da subtração de determinações qualitativas de individuação, há ainda pontos de contato entre a economia pulsional na sublimação e no masoquismo que não devem ser negligenciados. Tanto

sublimação como masoquismo nos colocam diante de modalidades de entrelaçamento entre pulsão de morte e sexual que reduzem duas tentativas de satisfação da pulsão por meio de certa *estetização* da autodestruição do eu. (SAFATLE, 2006, p. 292)

Essa posição fetichista é aquela que sacrifica o objeto em favor da substituição deste por uma alucinação fantasmática, pois pouco importa ao fetiche que seja um pé ou uma luva, e o perverso sabe que estes não são nada além de pés e luvas, sempre existe algo *mais* nesses objetos. Essa conexão não passou despercebida por Lacan, que sabia das identificações imaginárias envolvidas no jogo do amor cortês sem, no entanto, deixar de ressaltar a ambivalência da questão, pois o espelho narcísico do sujeito “é aquilo que não se pode transpor. E a organização da inacessibilidade do objeto é justamente a única coisa da qual ele participa” (LACAN, S VII, p. 183).

Mas mesmo assim, a ascense do objeto à condição de objeto dessensibilizado abre as portas para uma transcendência *através* da aparência, que é, afinal, um deslocamento verdadeiramente *dialético*, naquilo que a negação da mera aparência comporta uma dupla negação. Essa aparência ganha de Lacan o nome *semblante*, conceito discutido no seminário XI.

À época dessa comunicação de Lacan, a Coisa, enquanto conceito, já havia ganhado a sua forma final, a noção de objeto *a*, núcleo da formação do sujeito e central para a manutenção da coesão dos três registros, resto que escapa à imagem espelhar e que resiste a toda simbolização, objeto causa do desejo. O semblante é o local privilegiado para o acesso ao objeto *a*, pois na aparência – que é a “máscara, duplo, envólucro, pele separada, separada para cobrir a armação de um escudo” (LACAN, S XI, p. 104) – é desbaratada a relação da arte e daquilo a que ela referencia, pois o semblante se mostra como irreduzível a outra coisa que não seja mera aparência de si. Ao fazê-lo, o *trompe-l’oeil* (exemplo usado por Lacan advindo da pintura) demonstra a irreduzibilidade da aparência da obra, revelando a sua essência vazia, objeto *a*. Não seria por motivos diferentes que motivam o jogo de aparências entre homens e mulheres, no qual o semblante da sexualidade é “esse mais além do que há no olhar” (op. cit., p. 105), mediador que garante a inserção do real enquanto centralidade das relações.

Portanto, essa formalização estética que visa a negatividade do semblante é radicalmente diferente da “elevação à coisa” no que esta retém o objeto dessensibilizado desprovido de qualidades, mas que guarda grande semelhança com o objeto fetichista. No

primeiro, esse mesmo objeto deve deslizar em sua contituição de semblante para destruir a idealização do material, anulando a fetichização ao revelar-se como *truque, farsa*. Mas de que nos serve esse momento de negatividade da obra?

Na verdade, ela visa a objetificação de uma negação que vem da resistência do objeto e que aparece como *resistência do material* à sua apreensão pelo pensamento identificante do fantasma. Essa resistência só pode aparecer de maneira negativa como rasura da imagem, des-velamento do que é ob-sceno [...]. (SAFATLE, 2006, p. 293)

O fantasma em Lacan é aquilo que condensa uma grande parte do que discutimos até aqui sobre a identificação em Freud. Ele reúne os mecanismos referentes às projeções e introjeções do sujeito em fantasias que são elaboradas e satisfeitas através deste fantasma. Marca disto é que o fantasma é “herdado” pela criança por meio dos pais, ou seja, “o fantasma é por excelência o fantasma do Outro, e é ali que a criança se inscreve” (VIDAL, p. 99). O Outro é inicialmente a figura do cuidador da criança na qual esta se perde e se aliena, mas que, estruturalmente, representa não somente os pais, mas também toda a ordem simbólica na qual a criança está inserida: a sociedade com seus códigos, tabus e linguagem. A passagem pelo fantasma do Outro é essencial na medida em que a construção do próprio fantasma e do sujeito do inconsciente passa pela sua localização na estrutura do Outro, que inicialmente aparece como Desejo-da-Mãe que chama o sujeito a ocupar certo espaço, uma certa função (op. cit., p. 104).

O fantasma também marca um elemento muito importante na teoria lacaniana, que o diferencia daqueles *objetos parciais* dos quais tratavam Klein e Abraham, por exemplo. Nesses últimos, a dispersão dos objetos paulatinamente dariam espaço para uma organização global destes em uma forma centralizada, total. Em Lacan, o movimento é contrário – os objetos parciais não fazem síntese completa, eles permanecem em aberto porque não haveria objeto a satisfazer as necessidades dos órgãos, estes encontrariam não objetos satisfatórios, mas esquemas de relação com o mundo que criasse esses objetos de satisfação no mundo ao redor do sujeito, transformando os objetos da realidade em quadros de recepção das imagens fantasmáticas (SAFATLE, 2004) – portanto, eis aquilo que chamamos de *tendência narcísica* do sujeito: transformar tudo ao seu redor no eternamente idêntico a ele mesmo.

Resistência a esse fantasma operada pela criação é justamente o ponto no qual se insere a crítica da análise de uma obra por intermédio do material recalcado nela presente – pois, ora, se a obra constrói sua estrutura ao redor de um ponto de resistência real, que recusa a se render às projeções tanto do autor quanto do espectador, como poderíamos igualar tal formação fundante à expressão de sintomas subjetivos de algum sujeito?

Se o interesse de Lacan no seminário “A Ética da Psicanálise” sobre a estética em torno da *Cosa* freudiana se dá a partir de um recurso que problematiza o estatuto do objeto estético em sua irredutibilidade, François Regnaut (2001) sublinha que Lacan operou uma inversão em relação à perspectiva freudiana, pois “não existe psicanálise aplicada a obras de arte” (REGNAULT, 2001, p. 19). Ou seja, “Lacan, portanto, não aplicará a psicanálise à arte, nem ao artista. Mas aplicará a arte à psicanálise, pensando que, (...) (a) arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica” (p. 20). (SOARES, 2010, p. 253)

Existe aqui uma diferença essencial de abordagem que começa a despontar no horizonte deste trabalho. Adianto-o: uma obra, por mais que possa, sim, comportar algo do indivíduo que a criou, e que nela possa ter resolvido um certo número de fantasias e desejos, bem, isso não consegue reduzir a obra a um momento projetivo do autor. Pois toda obra guarda um momento de estranhamento com as estruturas psíquicas e sociais que repousam nela – ou seja, o que nela só transparece enquanto negatividade, esta que só surge mediante sua justaposição com um fundo positivo, as próprias condições materiais de sua existência e extrapolam o indivíduo que deu origem à obra, tornado-a uma verdadeira criação *ex nihilo* em relação ao sujeito. As obras, enfim, mais do que serem condições de uma subjetividade, elas são *modelos de cognição* em si, que mantêm uma posição com esse Outro, que se encarna nos pais, mas implica também a totalidade social.

Contudo tais considerações só podem ser completamente formuladas e compreendidas se nós tentarmos entender o material que forma a *oeuvre*. Esse material, que insiste em resistir ao absurdo do significante, ele deve realmente *falar* para chegarmos a qualquer tipo de conclusão sobre o conteúdo de uma obra. Devemos, então, sair do campo estritamente analítico e buscar suporte na filosofia dialética de Adorno, que nos permite situar o material musical enquanto desvelamento de algo, de uma interrelação entre obra e sociedade. Só a

partir disso poderemos verdadeiramente articular a psicanálise à música e tirar dessa última mais que um semblante distorcido do próprio psicanalista.

### 3. MÍMESIS

Antes de ser filósofo, é certo dizer que Theodor Adorno foi músico. A aprendizagem do piano se deu bem antes que seu contato com a *Crítica da Razão Pura*. Por um período da sua vida, o (no final das contas) filósofo ainda nutria esperanças de uma carreira séria como compositor e sua iniciativa de ter aulas com Alban Berg fazia parte desde intento. Adorno deixou uma série de canções e fragmentos de obras maiores para trás – não era fecundo como Schoenberg, mas exibia profundo conhecimento da *oeuvre* musical.

Dáí deriva o interesse de sua filosofia pelo tema da música. Não há dúvidas de que a influência da educação musical no pensamento de Adorno foi decisiva para o encaminhamento de sua obra – mesmo a sua expressão enquanto escritor era um reflexo das técnicas atonalistas livres que havia aprendido em juventude, com suas relações intrincadas, súbitas inversões e as articulações complexas dos temas propostos, mesmo com certo desgosto pela repetição temática e uma preferência à técnica da variação progressiva, a afirmação do mesmo através do diferente, a mobilidade eterna do conceito que não encontra síntese.

O resultado disso é uma filosofia do particular. Isso significa, em suma, que Adorno não está interessado nas grandes generalizações, mas infinitamente preocupado com as verdades que existem no que a totalidade social parece ignorar como desimportante, fruto de casualidades sem sentido do espírito subjetivo: o acidente, a falha lógica dentro dos objetos da cultura burguesa. Esse procedimento não é estranho àquele da psicanálise, Adorno bem o sabia. Foi uma das heranças que ele recebeu de Freud.

Adorno, no entanto, criticava em vários momentos a psicanálise. Nossa problemática da sublimação lhe era conhecida de certa forma. A ambiguidade da sublimação “é a cifra psicológica do processo social” (ADORNO, 1998, p. 271), ou seja, que todo avanço sobre as condições primitivas do homem em direção à sociedade civilizada contém em si algo do arcaico, do bárbaro. A sublimação é, afinal, uma contradição entre a sublime coisa que quer exprimir e a aniquilação do próprio sublime que pretende representar.

Portanto, ao falar da música, Adorno irá tentar observar essa *verdade não intencional* que se expressa no objeto, algo que só pode ser observado, neste caso, por um olhar que consiga chegar no ponto mais profundo da obra, sua estrutura sintagmática lógica. E que vem a ser esta, no caso da música? Falamos bastante aqui que a análise devia visar o conteúdo objetivo da obra artística, devemos agora tentar definir que seria isso no caso da música e de que forma essa estrutura é analisável. Adorno é interlocutor absolutamente necessário por nos

colocar bases sólidas nas quais podemos apreender uma música que fale mais que o seu próprio texto.

### **3.1. CONTRADIÇÃO ENQUANTO MOTOR DA HISTÓRIA (MUSICAL)**

A música não é um material intuitivo, um algo já dado aos seres humanos em sua presente forma, pronta a ser manipulada. Ela se apresenta naturalmente ao homem apenas enquanto a elisão de sua origem produtiva é possível. Eis a própria ilusão da comodidade. O que é ocultado por esse processo social é a sua estrutura lógica, racional e profundamente técnica. O desenvolvimento racional da lógica musical é um processo intrinsecamente pautado na história e no desenvolvimento da sociedade e do seu pensamento, em um movimento dialético que se objetiva na formas de produção musical.

Na música ocidental, o desenvolvimento da música seguiu um caminho que, falando de forma geral, começa do canto monofônico e segue em direção à polifonia e à linguagem tonal homofônica regida pela lógica das resoluções e tensões dos acordes. Essa história está longe de ser uma linha reta em direção ao destino teleológico. Muito pelo contrário, sua história é o rastro de um movimento profundamente conflituoso, não raramente paradoxal, entre as permissões vigentes em uma época e que delas se faz em épocas posteriores. O caso mais emblemático desse movimento aparentemente caótico é o tratamento dos movimentos de quinta e oitava paralela, que eram movimentos proibidos na época do auge da polifonia europeia e que hoje são as sólidas bases de muitos estilos de música popular como o *rock*.

As exigências impostas ao sujeito pelo material provêm antes do fato de que o próprio “material” é espírito sedimentado, algo socialmente preformado pela consciência do homem. E esse espírito objetivo do material, entendido como subjetividade primordial esquecida de sua própria natureza, possui suas próprias leis de movimento. Como tem a mesma origem do processo social e como está constantemente penetrado pelos vestígios deste, o que parece puro e simples automovimento do material se desenvolve no mesmo sentido que a sociedade real, mesmo quando essas duas esferas nada sabem uma da outra e se comportam com recíproca hostilidade. (ADORNO, 2009, p. 36)

Assim, Adorno recorre ao princípio da reciprocidade entre o material musical e a sociedade para tratar do movimento histórico do material. Essa concepção é debitária das ideias de Adorno sobre a própria história, que são, de forma geral, uma crítica ao ideal hegeliano de síntese das contradições através da história enquanto resolução progressiva do espírito. Devemos nos alongar sobre a questão antes de prosseguirmos nas considerações adornianas do material musical e sua historicidade.

Esta crítica da síntese na história em Adorno é refletida quando este fala que a “história está na verdade; a verdade não está na história”. Ainda que toda verdade seja histórica e se desenvolva no tempo, o curso da história não coincide com essa verdade, ela não é em si mesma verdade. A história é o movimento que revela o real, da mesma forma que o tempo musical é a precondição para a objetivação das relações musicais – mas ela não resolve nesses movimentos as contradições objetivas implicadas, essa verdade aparece como contradição cristalizada no progresso histórico (BUCK-MORSS, 1979, p. 46-47).

Então, a contradição passa de mero acidente superado pela história humana à condição de verdade própria da história. A racionalidade é tão parte dessa verdade como a total irracionalidade inerente a todo progresso. Não foram, portanto, por acaso as críticas de Adorno a Lukács e o conceito de consciência proletária que tomaria posse de sua condição e daria fim à marcha revolucionária através da revolução contra o capital e sua opressão. Pois todo movimento que viesse a pôr fim à contradição histórica era visto com suspeita por Adorno, que sempre se distanciou do tema da revolução do proletariado, não acreditando que esta poderia ser o movimento de uma consciência verdadeiramente emancipada, como queria Lukács, e, portanto, inócua em seus efeitos revolucionários.

Tal conceituação da história enquanto movimento que revela as contradições do seu processo é dependente do seu polo dialético, a natureza – entendida como o mítico, o sempre presente nas relações humanas e que transparece enquanto inexorável (OLIVE, 2009, p. 87). Polo necessário, pois Adorno irá sempre se recusar a conceder primazia ontológica para qualquer um dos dois princípios, seja à história (como o é em Hegel e Lukács) ou à natureza (como o é nas ciências naturais positivistas, por exemplo). A relação entre ambas é móvel e um polo determina o outro mutuamente, destruindo, assim, o poder mitificante que cada um exercia sobre o passado, já que um erigia a crítica ao outro (BUCK-MORSS, op. cit., p. 49).

Esse processo dialético entre natureza e história está também imbricado no processo histórico-musical. A questão aqui é a de que os processos produtivos na música sofriam igualmente da mistificação destas categorias. A história da técnica musical seria a luta contra a sedimentação do material que, volta e meia, insistia em se firmar enquanto *segunda*

*natureza* e tendência contrária, um certo desenvolvimento que avançaria na trincheira do material reificado ao negar-lhe direitos naturais e, ao destruí-los, poderia, em algum grau, preservá-los. Essa ideia de segunda natureza é debitária de Lukács. Adorno fez uso dela com algumas concessões, pois, como vimos, ambos os filósofos discordavam em diversos pontos, exceto em alguns elementos cruciais.

Lukács usou na "Theorie des Romans" um conceito, o de segunda natureza, que conduz ao de história natural. A base desse conceito de segunda natureza é este: Lukács apresenta uma ideia geral histórico-filosófica, a de um mundo pleno de sentido e um mundo vazio de sentido (mundo imediato e mundo alienado, mundo da mercadoria) e tenta representar esse mundo alienado. Esse mundo, como mundo das coisas criadas pelos homens e danificadas por eles, denomina ele mundo da convenção. (...) "Primeira natureza", para Lukács, igualmente alienada, é a natureza no sentido de ciência da natureza – "somente definível como a mais alta representação de necessidades conhecidas e alheias de sentido, e, por isso, inconcebíveis e irreconhecíveis em sua substância real". Essa realidade do mundo da convenção, como é produzida historicamente, das coisas que se tornam estranhas, que não podemos decifrar, mas que topamos como cifras, é o ponto de partida da problemática que eu apresento aqui. (ADORNO, 1991, p. 118)

Segunda natureza é o domínio daquilo que foi hipostasiado enquanto verdade corrente, mas que só ganha sua aparência de inexorabilidade por meio da mistificação do processo histórico. Eis a herança da *primeira natureza*, citada por Adorno: nos tempos ancestrais, era ela que transparecia como violenta realização do mundo, a figura mesma do que se chama *destino* entre os homens, que com cada aparição demonstrava o seu caráter de irreconhecibilidade. Dessa ansiedade primordial do ambiente externo, pôde o mundo das comodidades se revestir da mesma propriedade, como aquilo que já está aí e não necessita mais do que o reconhecimento por parte dos sujeitos da cultura, estes rendendo-se a essa aparência como verdade em si – *pois assim é o mundo*.

A concepção da relação entre história e natureza em Adorno transcende a própria história da arte, transparecendo na estrutura mesma da obra, como demonstração objetiva das contradições entre o material natural e o histórico. Na música, essa relação entre forma e história seria ainda maior. Ora, é no tempo que a música desdobra a sua ilusão espacial, é a única dimensão em que o material pode desenvolver-se. E esse desenvolvimento, para

Adorno, é uma via de mão única – pois o ressoar da primeira nota já condena o devir musical ao desenvolvimento, o devir seguinte será sempre um ensaio histórico, transparecendo (ou não) as contradições entre material reificado (naturalizado) e seu conteúdo histórico (BUCK-MORSS, op. cit., p. 43).

Mais uma vez, a dialética adorniana quer evitar a reconciliação forçada entre natureza e material histórico. Em termos musicais, essa falta de uma razão primeira de ser da *ouvre*, sua obrigatoriedade histórica, condena as obras à decadência, a forma à erosão, à perda de significado, transformando-se em uma versão enrijecida do que antes fora, percorrendo o caminho até se transformar ela mesma em segunda natureza, forma que não é mais que um esquematismo rígido que permite o reconhecimento imediato da música e, desta forma, afasta-a do ouvinte, que na certeza daquilo que ouve, não encontra motivos para realmente ouvir qualquer coisa. Sobre a relação entre o compositor e a obra, sempre mediada pelos vestígios do social, a composição é também sempre a “discussão com a sociedade” (ADORNO, 2009, p. 36), com os fragmentos históricos implicados em cada acorde, em cada desenvolvimento técnico. A degradação do material é sempre uma degradação do social. Assim, é possível que o acorde de sétima diminuta esteja “morto” na música séria europeia, já que o avanço do material musical (utilização de acordes suspensos, harmonias não resolutivas, relações melódicas independentes de relações tonais, por exemplo) privou-o de sua função específica, transformando os acordes tradicionais em “impotentes clichês” (op. cit., p. 37). Isto não significa que o acorde de sétima diminuta esteja banido de sua utilização ou que não mais o encontraremos em composições modernas (muito pelo contrário). Mas o que se coloca aqui é que...

Mesmo quando a verdade ou falsidade de qualquer elemento musical individual depende do estado total da técnica, este só se torna decifrável em determinadas contelações de obras particulares. Nenhum acorde é falso “em si”, pelo simples fato de que não existem acordes em si e porque cada acorde leva consigo o todo e até toda a história. (ADORNO, 2009, p. 38)

Apenas em sua relação mútua podem os elementos musicais falar algo – do contrário, estaríamos muito cedo contrariando o objetivo adorniano em negar primazia ontológica a qualquer esfera do mundo. Mas a negação de qualquer direito natural ou histórico ao acorde (ou qualquer outro objeto) existir tem fundação no intuito de Adorno de negar qualquer princípio de identidade entre sujeito e objeto – não fora nada diferente que o motivara a

discordar de Lukács no tocante à desmistificação da segunda natureza reificada, que, para Lukács, só era possível por intermédio da restauração da totalidade perdida, ressuscitada por meio da autoconsciência proletariada, sujeito e objeto da história onde ocorreria a síntese escatológica. Para Adorno, isso levaria somente à criação de uma nova mitologia, a naturalização da história: “O que Lukács contempla é a transformação do histórico, enquanto o ‘passado’, em natureza, a história paralisada é natureza, ou o vivente paralisado da natureza é um mero ter-sido histórico” (ADORNO, 1991, p. 121).

Não identidade é, portanto, a negação de uma totalidade provida por um dos polos da dialética história-natureza. A crítica a Lukács é também uma crítica a Hegel: a história não é garantia de identidade entre razão e realidade. Não existe síntese na história por esta não ser uma superação de elementos discordantes, como já foi dito (BUCK-MORSS, op. cit., p. 47). Ainda que não acredite no desenvolvimento histórico como destino final, para Adorno apenas no devir histórico a obra pode ser tomada para análise, na sua configuração única dos elementos da técnica, dentro de um conjunto de outras obras. Isso significa que a crítica ao material se dá de forma imanente, interna ao objeto. Não existem princípios que sejam por si verdadeiros: tudo está sujeito à dialética do material. Não basta que a música seja sofisticada ou que adote algum sistema composicional ligado às vanguardas, como o atonalismo, pois tudo que deseja garantir validade à uma obra através de autoridade estética apenas a imbuí do caráter autoritário da sociedade e de seus instrumentos.

Por isso Adorno critica o programa do evento [a semana de 23], provavelmente escrito pelo próprio Scherchen, que afirmava ser a “atonalidade” o traço estilístico fundamental da *Neue Musik*. Ora, assumir isso significaria atribuir como “estilo” uma característica que de modo algum podia ser pensada isoladamente, para além de sua real configuração na obra, ou seja, para além da resolução dos problemas formais que a emancipação da dissonância, um processo histórico e não uma atitude teórica, exigia de cada obra concreta. (ALMEIDA, 2007, p. 88)

É curioso notar como essa determinação mútua da história e da natureza determinam uma interpretação dos fenômenos da cultura que não é muito distante daquela interpretação freudiana do retorno do reprimido, naquilo que, para Freud, o material reprimido, mediante mecanismos que o invertem e o justapõem, retorne de forma sorrateira nas representações atuais do sujeito, permitindo que “os objetos preferidos das pessoas, bem como seus ideais, se

originem das mesmas percepções e experiências que os objetos por elas mais execrados” (FREUD, 2004[1915], p. 180) – em Adorno, o que retorna é o poder mítico do passado sobre o presente, a reaparição do ancestral sob a forma de uma “novidade”, em uma notável inversão de seu valor explícito, mas não do seu conteúdo latente (JAY, 1988, p. 95).

É assim que podemos compreender a crítica de Adorno ao programa da semana de 23 e mesmo das suas subsequentes críticas a movimentos aparentemente modernos da música: a emancipação da dissonância, enquanto uma consequência da continua desintegração da tonalidade, progressivamente levada a cabo pelos trabalhos dos últimos românticos como Wagner, Strauss ou Debussy, possuía um direito de verdade no trabalho de Schoenberg, por exemplo, pois sua qualidade disruptora foi elevada à condição de princípio formal, transformando a obra na expressão dialética do falecimento da lógica burguesa da harmonia (social). Por outro lado, a dissonância, enquanto mero recurso ao qual o compositor lança mão, como se estendendo a buscar uma ferramenta qualquer, revela uma condição nefasta daquilo que se torna “estilo”, a transformação do material imanente da música em traço identificador é a paralisação do progresso dialético da música, a contramão do que Adorno entende por história. E, enquanto tal, a paralisação da música, mesmo no material mais moderno, é o retorno de um princípio ancestral da ilusão do retorno a um estado pré-individual. Assim podemos compreender parte da crítica dirigida a Stravinsky que, ao utilizar a dissonância como princípio fundamental de *shocks* rítmicos estáticos, suspensos porque não se desenvolvem no tempo, caracteriza um momento de regressão, um infantilismo que deseja se ver livre do próprio Eu e de suas restrições. “Evitar essa identidade é uma das tarefas primárias da técnica stravinskiana das imagens musicais arcaicas” (ADORNO, 2009, p. 128). Portanto, na extrema aparência de modernidade em Stravinsky esconde-se um princípio arcaico, que “pretendendo recriar um estado anterior, substitui o progresso pela repetição” (idem). Aquilo que a sociedade esclarecida recalca enquanto mito e mágica, retorna sintomaticamente nas construções mais modernas da cultura, onde ela se acha mais resolvida e progressiva.

É importante observar a conexão entre música e sociedade, que tanto transparece na crítica adorniana. Pois o infantilismo que Adorno observa em Stravinsky não é um mero correlato da subjetividade do ouvinte ou do compositor, ainda que a estes esteja também relacionado via cultura. Deve-se observar que os movimentos do material estão também associados à própria história da burguesia e de suas contradições inerentes. A tendência da regressão em Stravinsky é uma faceta da realidade burguesa na modernidade, que por

completo domínio do natural, experimenta a vingança deste na completa dominação do homem.

A relação mimética da obra com a sociedade é outro elemento que Adorno deriva de Lukács. Para este, toda a intelectualidade burguesa idealista estaria impregnada da estrutura dos bens-de-consumo, aquilo que Marx havia investigado em sua obra principal. Portanto, a divisão idealista entre sujeito e objeto reflete a mesma estrutura social que fetichiza mercadorias em bens de consumo que aparentemente não possuem vínculos de produção com nada – ou seja, são naturalizados, sua origem social se perde na estrutura fetichizada (BUCK-MORSS, op. cit., p. 26). Da mesma forma, o objeto seria esse ser dado, completamente separado do sujeito, que o apreenderia por meio de formas purificadas para não contaminar o objeto. Essa seria a contradição inerente a toda filosofia burguesa, que nunca conseguiu resolver tal contradição em si mesma justamente porque essa contradição seria um elemento material da sociedade espelhado nos conceitos e abstrações das filosofias burguesas.

Adorno usou essa abordagem de Lukács por crer que ela se aproximava da verdade, ao desvendar historicamente os entraves das filosofias burguesas em vez de recusá-las. No entanto, Adorno depurou o método da sua contraparte ontológica em Lukács, que igualava o problema à sua solução através do proletariado. Adorno apenas pôde compreender a estratégia de Lukács como método cognitivo, não ontológico. Logo Adorno utilizou-se desse princípio nas análises de obras de arte, assim como o próprio Lukács, e desta forma podemos ver em seus textos os constantes paralelos entre sociedade e música, artista e material (social). Um exemplo disso está em sua defesa de Bach enquanto figura progressista contra aqueles que tentavam enxergar em sua obra uma restauração do antigo espiritualismo cristão, uma reunião com a harmonia perdida de Deus e da tonalidade.

Mas é precisamente essa duplicidade de uma consciência ao mesmo tempo harmônica e contrapontista – que circunscreve cada um dos problemas composicionais solucionados paradigmaticamente por Bach – que não combina com sua imagem de consumidor da Idade Média. Se ele tivesse sido apenas isso, essa duplicidade não poderia estar presente em sua obra e, sobretudo nas obras especulativas da última fase, ele não poderia ter se esforçado em resolver um paradoxo inconcebível para a consciência polifônica tradicional: o de como a música pode se mostrar harmonicamente plena de sentido, de acordo com as normas do baixo contínuo, e ao mesmo tempo se organizar por inteiro polifonicamente, através da simultaneidade de vozes autônomas. (ADORNO, 1998, p. 134)

Bach e sua obra não apontam para a espiritualidade certa da onipresença do criador da Idade Média, mas para o espírito do esclarecimento e do iluminismo que despontavam. Nas soluções tanto polifônicas quanto harmônicas, Bach prenuncia as obras clássicas que viriam logo em seguida, como a música de Beethoven, que levou a arte tonal europeia ao seu apogeu, equilibrando de forma única as tendências subjetivas e formais da música, que nunca mais foram possíveis enquanto tais, já que sua existência também espelha o auge da burguesia e do pensamento iluminista – que iriam inexoravelmente cair no declínio que culminou no estado da arte do início do século XX.

Esse ponto da arte, onde ela, mais que qualquer prática, implicava o seu autor não somente em uma historicidade do material, mas mesmo em uma relação direta com a sociedade e suas contradições, isso era de tal forma importante para Adorno, que, valorizando o lugar do compositor em detrimento à consciência proletariada, ele pôde excluir de seu programa o paradigma do proletariado e mesmo o da participação política do intelectual, que era um dos seus pontos mais controversos em relação aos seus contemporâneos marxistas.

Ora, se levarmos mais adiante as consequências do que tratamos aqui, não tardaremos a ver que o próprio papel do compositor na sociedade e sua forma de proceder é drasticamente alterado. Se o senso comum nos faz pensar no compositor como o sujeito que, por meio do apelo a um cânone artístico, dá forma à sua subjetividade, a seus sentimentos, para Adorno, o ato de compor é essencialmente um ato crítico revolucionário, de confronto com o *status quo* ou de sujeição a ele. Esse confronto não é eminentemente político no sentido que uma esquerda lhe atribuiria, mas imanente ao confronto com o material. Na verdade, a própria posição política, na forma das músicas propagandísticas que exultavam a esquerda comunista, era um sinal de retrocesso da racionalidade progressiva da música, já que todo esforço propagandístico, ao objetivar seus efeitos na massa, nos ouvintes, trai a própria música e se alia aos poderes sociais vigentes, pois somente esses possuem as ferramentas necessárias à mistificação do povo – “a propaganda manipula os homens; onde ela grita liberdade, ela contradiz a si mesma. A falsidade é inseparável dela. (...) a própria verdade torna-se para ela um simples meio de conquistar adeptos para a sua causa, ela já a falsifica quando a coloca em sua boca. Por isso a verdadeira resistência não conhece nenhuma propaganda” (ADORNO, 1985, p. 209).

Portanto, o compositor que trabalha solitário no material de sua *oeuvre* é mais político que o esquerdista militante, que exalta os objetivos revolucionários da luta de classes, por exemplo. Essa imagem, que é a imagem do burguês reacionário para muitos críticos de Adorno, demonstra a importância que o filósofo atribuiu ao trabalho que se empenha no

material, e não em suas consequências mais superficiais, como o efeito que este pode ter ou não sobre o ouvinte. O sujeito musical é coletivo, não individual, uma mescla das habilidades pessoais do compositor e os meios disponíveis a ele através do passado – a música não é gênio absoluto objetivado, nem a escravidão à natureza (JAY, 1988, p. 124).

### 3.2. ENTRE O SUJEITO E O OBJETO: MÍMESIS

A separação entre sujeito e objeto é real e aparente: verdadeira, porque no domínio do conhecimento da separação real consegue sempre expressar o cindido da condição humana, algo que surgiu pela força; falsa, porque a separação que veio a ocorrer não pode ser hipostasiada nem transformada em invariante. Essa contradição na separação entre sujeito e objeto comunica-se à teoria do conhecimento. É verdade que não se pode prescindir de pensá-los como separados; mas o pseudo (a falsidade) da separação manifesta-se em que ambos encontram-se mediados reciprocamente: o objeto, mediante o sujeito, e, mais ainda e de outro modo, o sujeito, mediante o objeto. (ADORNO, 1995, p.183)

A problemática sujeito-objeto que aludimos acima é uma tópica constante na filosofia adorniana. Anteriormente falamos dela referente à negação da identidade entre razão e história e entre natureza e sujeito. São, afinal, consequências daquilo que Adorno acreditava ser o epicentro da contradição da sociedade burguesa: a ruptura brutal entre sujeito e objeto que, segundo o filósofo, encontrava ecos em toda a cosmologia das sociedades ocidentais modernas. Ao decair na falácia da própria independência, o espírito é enclausurado em ideologia. O sujeito emancipado, livre das deficiências do objeto, não tem mais aonde ir, a não ser a si mesmo. O reencontro com o objeto expelido de si é, enfim, o reencontro consigo, com o sempre semelhante.

O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu *em-si torna para-ele*. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. Essa identidade constitui a unidade da natureza. (ADORNO, 1985, p. 21)

A separação dos polos idealistas tem esse efeito nivelador para Adorno – só anulando o objeto é possível às ciências idealistas a ilusão de sua captura. A transformação do sensível em dado apreendido, que só pode ser feito pela pressuposta alienação do eu<sup>5</sup>, cancela todos os traços particulares do objeto, que, de outra forma, se rebelaria contra a dominação linguística à qual é submetido. Adorno desejava a manutenção da tensão dialética entre os polos, pois só dessa forma seria possível a retenção dessas categorias. Eis sua predileção, em boa parte de seus textos, na mediação dos opostos, nos pontos de fissura onde eles ameaçam se fundir, se misturar. Nessas tensões, poderíamos antever a verdade histórica das formações específicas dos objetos.

Assim, Adorno manteria sua exigência de extrema concretude da análise, ao se agarrar às minúcias do objeto, exiladas pelos positivistas e pragmáticos. Nega-se a tautologia do  $A=A$ , onde tudo é reduzido a uma nomeclatura do arbitrário, na qual os objetos podem ser substituídos por sua contraparte conceitual, o signo vazio. Somente na relação dialética com o todo poderia o objeto ser trazido à luz e sua voz poderia ser mais uma vez ouvida através da mediação conceitual, que não seria mais a redução do objeto na abstração completa, mas a interpretação que tornaria clara a articulação da totalidade com o particular (BUCK-MORSS, 1979, p. 73).

Aqui vemos algo que Adorno já esboçara muito cedo em sua vida acadêmica, nos anos trinta, quando declarou que “a ideia da ciência é investigação; a da filosofia, interpretação” (ADORNO, 1991, p. 87). Pois é neste particular que a filosofia deve se aventurar, já que “a história da filosofia outra coisa não é que a história de (...) entrelaçamentos” entre as figuras-enigma do existente. Uma filosofia do particular, a estratégia adorniana olhava fundo nos detalhes daquilo que existia para deles extrair consequências; em vez de argumentar as contradições inerentes aos sistemas e objetos, buscava-se no próprio texto, na ordem das palavras, na sua retórica, exemplos objetivados destas contradições – tal é o que Adorno busca, a chamada *verdade não intencional* que transparecia dos objetos nos seus detalhes.

---

<sup>5</sup> “O outro problema é-lhe familiar nesse marco, mas só foi resolvido arbitrariamente e sem nenhum rigor: o da consciência alienada, do eu alienado, que para o empiriocriticismo só pode ser acessível por analogia, só pode ser construído posteriormente, com base na própria vivência; pois o método empiriocriticista já pressupõe necessariamente uma consciência alienada na linguagem, de que dispõe, e em seu postulado da verificabilidade.” (ADORNO, 1991, p. 85)

É possível que, em certas circunstâncias, ocupar-se com fenômenos supostamente secundários e opacos pode conduzir a conhecimentos sociais extraordinariamente relevantes. Isso porque justamente temas e matérias que ainda não se encontram enredados na *communis opinio* de abrangência global, que em certo sentido ainda não estão absorvidos no sistema de consciência dessa sociedade, são os mais propícios à oportunidade de obter certas perspectivas não imanentes ao sistema, mas que tocam o sistema a partir de seu exterior.<sup>6</sup> (ADORNO, 2008, p. 74-75)

Se o objeto é capaz de conter essa verdade em sua estrutura mesma, estamos sem dúvida diante de um conceito de objeto muito radical. O materialismo que é proposto por Adorno dá o mesmo estatuto à matéria física e aos fenômenos mentais – esses últimos, tal qual a primeira, têm uma vida útil, eles nascem e também morrem, decaem. Nenhum desses fenômenos é, portanto, mera subjetividade ou matéria bruta (BUCK-MORSS, p. 78). O entrelaçamento entre o material e o espírito garante a verdade não intencionada.

Novamente certa posição é retomada por outros argumentos: a rigorosidade com a qual se mantém no escopo do objeto e nas suas relações com o todo diminui a importância na análise do momento subjetivo na obra. Não depende do intento do autor ou da sua empatia pelo material utilizado o resultado final. O momento subjetivo é um viés apenas do sujeito, incompartilhável em sua singularidade. Toda tentativa de acesso ao momento do compositor na obra escamoteia o acesso à própria obra: ainda que seja possível vislumbrarmos momentos da subjetividade do autor, estes estão, nesse instante, subordinados ao plano do material musical e de suas implicações através do artista.

Tal posição referente à possibilidade de reconhecermos traços pessoais do autor na obra é certamente fruto da repúdio de Adorno a um princípio intersubjetivista da comunicação entre os homens, posição que ele dividia com seu amigo Walter Benjamin. Para este, “a linguagem não havia sido, originalmente, um meio de comunicação entre mentes que teriam existido antes de sua imersão na linguagem”, mas sim uma decorrência daquilo que Benjamin

---

<sup>6</sup>As convergências deste apontamento adorniano com os pressupostos psicanalíticos de Freud, mais uma vez, não são coincidência. Logo em seguida dessa citação, Adorno comenta a obra freudiana que “foi muito fecunda para a dimensão empírico-subjetiva da sociologia” ao se aprofundar nas motivações inconscientes de indivíduos e grupos (p. 75). Segundo Adorno, “ela jamais poderia ter se desenvolvido nesses termos se desde o início se concentrasse nos chamados problemas principais oficiais, e se tornou o que ela é na medida em que se voltou ao ‘resíduo do mundo fenomênico’” (idem). Dessa forma era introduzido o pensamento analítico na sua filosofia interpretativa.

chamara “queda da linguagem” (JAY, 1988, p. 71). A teoria da linguagem de Benjamin é muito influente no pensamento de Adorno. Logo trataremos dela.

Negar a intersubjetividade significa, de certa forma, que ao mergulhar no objeto, não reencontramos uma personalidade, um redescobrimento do autor, mas um desvelamento da estrutura social em uma composição particular (BUCK-MORSS, op. cit., p. 85-86). Aqui, a forma de lidar com o sujeito é tão radical quanto o tratamento oferecido ao objeto. A prevalência da temática da arte em Adorno é consequência de sua característica individual, pois é solitária toda a fruição da arte, uma experiência incomunicável ao outro. Como já comentamos, está mais implicado com a sociedade o compositor que mergulha em sua obra na solidão de sua escrivanhinha que aquele que se lança apologeticamente à luta social por meio da arte. Da mesma forma, a percepção das questões artísticas modernas dependia inteiramente de um sujeito que exibisse “uma participação ativa e concentrada; a mais aguçada atenção à multiplicidade do simultâneo” (ADORNO, 1998 p. 146), ou seja, uma postura na qual o sujeito lutasse contra as tendências homogeneizantes da sociedade burguesa atual, onde tudo equivaleria a tudo e a todos. “Resta, pois, à subjetividade entrar na procura de uma linguagem capaz de pôr o que é da ordem do não idêntico. Ela será encontrada principalmente no recurso filosófico à arte” (SAFATLE, 2006, p. 302).

Essas considerações demonstram os comprometimentos adornianos com temas como a dissolução do sujeito na ideologia identitária da modernidade administrada assim como a possibilidade de apreensão do conhecimento pelo sujeito. Ressaltamos que, assim como a experiência artística, o sujeito não poderia ser passivo, receptáculo do mundo sensorial, mas deveria agir sobre a experiência, negando o dado reificado e reagrupando os elementos sensíveis por meio de uma *fantasia* do autor, até formar uma imagem cristalizada que demonstrasse o momento de verdade do material. Essa fantasia que guia o autor só é separada dos estados de sonho fictícios graças à sua severa aderência ao material, aos fatos. Uma *fantasia exata* (BUCK-MORSS, op. cit., p. 86).

Esta é a consequência prática do papel interpretativo prescrito à filosofia por Adorno: a constante luta para reestruturar os fatos do mundo, de forma que nem o sujeito, nem objeto saiam prevalentes no resultado. Ainda que a interpretação pague o preço de nunca ter uma “chave segura de interpretação” da qual existem apenas indícios fulgazes (ADORNO, 1991, p. 87), apenas assim seria possível desvelar qualquer coisa que não fosse uma hipóstase dos objetos, congelados na história ou mitificados na natureza. A tarefa filosófica em interpretar o conteúdo não intencional significa que a realidade é irredutível a um significado fixo, quase religioso (JAY, op. cit., p. 71-72). E eis aqui o vínculo essencial com a arte, que a tornou

modelo de interpretação e cognição para Adorno: ela própria é objetivação desse processo subjetivo de tornar real o verdadeiro através da fantasia de seu autor, pois interpretar um trabalho é, essencialmente, transformá-lo através de interpretação, criando o novo a partir do material antigo, que nunca pode ser compreendido fora de um contexto histórico – a *Eroica* jamais encontrará a exata expressão que teve em sua *premiere*, toda reexecução é uma criação que, por isso mesmo, é verdadeira. Devemos voltar à teoria da linguagem de Benjamin para esclarecer este ponto central.

Ainda que esta não transpareça como tal na teoria adorniana, vale aqui remeter à versão de Benjamin, por sua peculiaridade, que consistia no seu caráter teológico, herança de seus estudos na Cabala. Vimos que Benjamin não compreende o surgimento da linguagem como uma ferramenta para a troca de informações antes impossíveis entre os seres daquela era. No princípio, existia Adão, incubido por Deus como o nomeador-das-coisas, primeiro filósofo. A “queda” do primeiro homem implica na ruptura com essa linguagem, na qual o nome dizia coisa, o nome era a coisa nomeada.

Adorno adotou o ponto de vista de Benjamin no tocante à ruptura irreparável da linguagem e dos objetos aos quais ela estava atrelada. “As palavras que apenas comunicam pensamentos (...) constituem uma decorrência da queda da linguagem do seu estado perfeito de unidade mimética entre palavra e coisa representada” (JAY, op. cit., p. 71). De certa maneira, restaurar os nomes perdidos estava no topo da lista de prioridades de Adorno quando este criticava os processos de naturalização do mundo social. Restaurar o nome é retornar à mimesis, esse estado de unidade primordial entre os objetos e os sujeitos.

Mas como devemos tratar esse retorno ao arcaico? Ora, não faltam motivos contra tal argumentação de um estado originário da síntese entre a subjetividade e o conhecimento, mesmo dentro da nossa argumentação até aqui. Ainda que Adorno não seja partidário do estado primordial enquanto algo mais que um mito alegórico da condição da linguagem em sua condição atual, permanece estranha a argumentação de que, para trazer as coisas à fala (para então falarem da verdade), devemos nós, de alguma forma, juntar-nos às coisas por meio de um estado pré-linguístico, anticonceitual. Bastaria, para encontrar argumentos contra, a nossa crítica no primeiro capítulo contra tudo que deseja se entregar a um princípio de abandono em si mesmo, ainda que seja na própria imagem refletida nos objetos à sua frente. Para esclarecermos este ponto, devemos tentar entender como Adorno formula o conceito de mimesis e, de certa forma, tentar entender como o filósofo se afasta da interpretação de Benjamin.

Novamente o assunto passa pelas considerações que já fizemos sobre as concepções de Adorno sobre a relação entre sujeito e objeto e sua crítica à intersubjetividade enquanto uma impossibilidade histórica. Pois é verdade que, para Adorno, o essencial é reverter esse estado de violência contra a natureza, na qual a dominação do exterior às pradarias estéreis do conceito resulta na violência ao material particular, ao próprio homem. Eis um tópico muito hegeliano na filosofia adorniana – um respeito à particularidade que não se rende em sua totalidade às condições do universal:

O conceito filosófico do belo, para apenas indicar sua verdadeira natureza, deve conter em si mediados os dois extremos indicados [o do conceito universal e da particularidade do objeto artístico], na medida em que reúne a universalidade metafísica com a determinidade da particularidade real. Somente assim é compreendido em sua verdade em si e para si. Pois, por um lado, é fértil a partir de si mesmo em vista da esterelidade da reflexão unilateral, uma vez que necessita se desenvolver segundo seu próprio conceito numa totalidade de determinações. (HEGEL, 1997, p. 37)

O caso, portanto, é a mediação dos polos opostos e sua interpretação precisa que pode reverter o quadro de paralisação na qual uma interpretação unilateral dos fenômenos incorre. Em outras palavras, é necessário compreender as relações do sujeito com aquilo que lhe é diferente, com a sua negação obstinada, o não-Eu da natureza, o anticonceitual e amorfo que ameaça a unidade do sujeito e a consistência da sociedade – em suma, compreender a relação com o mimético inerente à experiência humana.

Pois é justamente isto a mimesis: a quebra irrevogável entre a consciência e o objeto não é algo superável pela autonomia do sujeito da *ratio*. A mimesis é a cicatriz permanente do corte operado pela racionalização utilitarista do mundo, uma relação com o natural que se manteve enquanto um estágio obrigatório de toda consciência, um momento inescapável da razão. Ela promove uma identificação impossível com as coisas, que estão para sempre separadas de nós, e, portanto, se transforma em algo de segunda ordem, um princípio de assimilação ao não orgânico e o desejo de extinção da arbitrariedade dos nomes com as coisas, levando à dissolução de seus limites.

Trata-se de pensar mimesis e razão como extremos dialéticos. Temos aqui o motivo central da *Dialética do Esclarecimento*. O “primado do objeto” é uma implicação – epistemológica e moral – dessa afinidade do sujeito (e da razão) com a

objetividade da natureza Desse modo, será preciso pensar, antes de tudo, em processos assimilativos que se encontram nos animais, os mesmos que serão suprassumidos pelo processo distanciador e sintético do esclarecimento (...). (ALVES JÚNIOR, 2005, p. 275)

O processo pelo qual essa afinidade entre sujeito e objeto é mantida, mesmo na época do mais alto racionalismo, é descrito por Adorno como uma inversão do seu valor – a passagem do estado pré-anímico para o conhecimento frio e calculista. Tal inversão é possível por intermédio da dialética envolvida no processo do esclarecimento humano, no qual a tomada de poder contra o desconhecido refina cada vez mais seus métodos, pouco a pouco excluindo de si a conexão existente entre seus estados anteriores. Em outras palavras, onde existiria um embate do espírito esclarecido contra as forças sobrenaturais do mito, Adorno vê o esclarecimento lutar contra si mesmo, como na antiga simbologia do Ouroboros. O esclarecimento é o mito ignorante dele mesmo.

Mas os mitos que caem vítimas do esclarecimento já eram o produto do próprio esclarecimento. No cálculo científico dos acontecimentos anula-se a conta que outrora o pensamento dera, nos mitos, dos acontecimentos. O mito queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar. Com o registro e a coleção dos mitos, essa tendência reforçou-se. (ADORNO, 1985, p. 20)

Os deuses olímpicos já são o trabalho do pensamento em sua empreitada de dominar e subjugar o mundo aos homens. Aquilo que realmente partilham os poderes superiores enquanto projeção dos humanos que os deuses governam não é meramente o medo do desconhecido, mas justamente o poder unificador das divindades, a premissa de que apenas no controle e na ordem unificada existe algo de valia: “A imagem e semelhança divinas do homem consistem na soberania sobre a existência, no olhar do senhor, no comando” (op. cit., p. 21).

Assim, o esclarecimento do homem se revela como um princípio de dominação. O mundo deve ser domado e preso ao espírito ordenador, a única forma de proteger o homem da ameaça externa. Mas em que consiste essa ameaça de que foge o homem? Para Adorno, existe um momento pré-mítico que é denegado pelo esclarecimento. A aposta de poder deste, sua

identidade com as forças superiores é o ardil para unificação na individualidade que não é mais ameaçada de dissolução pelo caos do mundo, um convite sedutor à identificação com o objeto. “A natureza desqualificada torna-se a matéria caótica para uma simples classificação, e o eu todo-poderoso torna-se mero ter, a identidade abstrata” (op. cit., p. 22).

Então existiria um momento no qual essa separação radical não foi completamente efetuada e em que a ameaça de dissolução é uma realidade corrente. Aqui, o xamã não é um legislador que impõe a norma religiosa do esclarecimento, prendendo o homem “naquele ciclo que, objetualizado sob a forma da lei natural, parecia garanti-lo como um sujeito livre” (op. cit., p. 23). Longe da doutrina da repetição, onde tudo é fungível e nada acontece que já não esteja anteriormente dado e a total fatalidade da ordem idealista do pensamento que não pode conceber qualquer coisa que não esteja abarcada pelo sistema, o xamã possui um princípio no qual algo permanece do individual justamente quando estremecem as barreiras do Eu mítico absoluto, na sua dissolução perante os poderes do mundo. Ainda que a magia – estado pré-mítico por excelência – seja a “pura e simples inverdade” (op. cit., p. 21), ela, tal qual a ciência, “visa fins, mas ela o persegue pela mimesis, não pelo distanciamento progressivo em relação ao objeto” (idem). Essa aproximação do problema da magia contradiz àquela de Freud em que o neurótico sobrevaloriza o movimento do pensamento e nele vê os motores do mundo<sup>7</sup>. A aproximação mimética corresponde a um momento diferente, no qual o xamã se torna parte daquilo que ele deve contornar ou controlar, ele “se torna semelhante aos demônios; para assustá-los ou suavizá-los, ele assume um ar assustadiço ou suave” (idem). A própria ordem linguística sofreria da queda no mito – eis a versão adorniana para a explicação de Benjamin, para quem o homem perde o Nome das coisas e cai na linguagem na qual o nome nada mais diz sobre o objeto. Pois a linguagem que ainda está imersa na magia guarda sua principal característica: a ambiguidade do nome que “exprime a contradição de que uma coisa seria ao mesmo tempo ela mesma e outra coisa diferente dela, idêntica e não idêntica” (op. cit., p. 26). Essa linguagem primordial não guarda o sentido adâmico, como em Benjamin, mas é tributária dessa relação mimética com a natureza – o *mana*, que escorre dos objetos na infância da humanidade, é a verdade por trás da ambiguidade. Ele é o:

Primário, indiferenciado, ele é tudo o que é desconhecido, estranho: aquilo que transcende o âmbito da experiência, aquilo que nas coisas é mais que sua realidade já conhecida. O que o primitivo aí sente como algo de sobrenatural não é

---

<sup>7</sup> “Ela não se baseia de modo algum na ‘onipotência dos pensamentos’, que o primitivo se atribuiria, segundo se diz, assim como o neurótico. Não pode haver uma ‘superestimação dos processos psíquicos por oposição à realidade’, quando o pensamento e a realidade não estão radicalmente separados. A ‘confiança inabalável na possibilidade de dominar o mundo’, que Freud atribui à magia, só vem corresponder a uma dominação realista do mundo graças a uma ciência mais astuciosa que a magia.” (ADORNO, 1985, p. 22)

uma substância espiritual oposta à substância material, mas o emaranhado da natureza em face do elemento individual. (...) Não é a alma que é transposta para a natureza, como o psicologismo nos faz crer. O *mana*, o espírito que move, não é uma projeção, mas o eco da real supremacia da natureza nas almas fracas dos selvagens. (ADORNO, 1985, p. 20)

O medo e o terror diante da onipotência da natureza levam o homem a se afastar do processo mimético que o domina graças à sua incompreensibilidade fatal. Se radicaliza o caráter ambíguo da linguagem e o princípio da dominação do natural, reconhece como legítimo apenas o que da linguagem é irrevogável e que permite o acesso ao conhecimento do mundo. Para o eu subjetivo, agora (no mito) tomando como imagem dos poderes invisíveis, a única segurança é agarrar-se à soberania frente ao objeto, a transformação do que é não idêntico naquilo que é o mesmo, no que é integrável à *ratio* – “nada mais pode ficar de fora, por que a simples ideia do ‘fora’ é a verdadeira fonte da angústia” (op. cit., p. 26). Novamente, a solução não é mais que uma das faces da dialética do terror. Não existe amparo no mito ou na ciência, porque ambas são fundadas no horror ao sensível não mediado. A perda do Nome – no caso de Adorno, a mimesis recusada pelo esclarecimento – causa um rasgo na própria linguagem. Deve chegar às ciências como signo vazio, referente e neutro. O que resta da origem da linguagem – a imagem e o som – essas são propriedades da arte, que deve trabalhá-las sem nunca conseguir restituir-lhes a sua imagem completa, resignando-se à cópia do que já é, exceto na obra de arte autêntica, dada a sua intrincada relação de oposição ao processo de ruptura entre os polos da linguagem, sua relação de crítica imanente ao *status quo*, contra aquilo que é.

Percebemos então que a mimesis é esse modo de se relacionar com o exterior a partir de uma aproximação entre sujeito e objeto que é negada no esclarecimento sem ser, no entanto eliminada. Ela é o sinal do retorno ao arcaico dentro da modernidade e, ainda assim, é a única forma na qual o novo é capaz de emergir. Como tratar essa aparente contradição do conceito? [Alves Júnior](#) afirma que a filosofia adorniana da valorização desse laço mimético é, essencialmente, uma filosofia moral que procura, nessa imanência do exterior no sujeito, um suporte possível para uma moralidade afastada de valores absolutos, pautada no encontro com o não idêntico. Sua investigação pode nos ajudar a compreender como lidar com a ambiguidade da mimesis:

A dificuldade da atribuição de um papel positivo para a mimesis na experiência moral é considerável, como se vê. Pois essa mimesis afim à moral deverá ser distinta daquelas mímeses racionalizadas presentes no esclarecimento, análogas ao mimetismo, ao *freezing* e às simulações predatórias dos animais. Como? Cabe considerar, antes de tudo, a mimesis como a experiência de uma *natureza no sujeito* (em formação), de algo indiferenciado, no qual é *prazeroso e terrificante* dissolver-se. Assim, a mimesis humana envolve sempre um processo – que vai do incipiente ao sofisticado – de *autorreflexão do sujeito*. (ALVES JÚNIOR, 2005, p. 276-277)

A autorreflexividade é uma característica da mimesis humana, algo que não permite a onipresença da autoconservação no universo subjetivo do sujeito. A mimesis está desde sempre presente na subjetividade dos sujeitos como uma compreensão de si e do sofrimento envolvido da inevitável diferenciação entre sujeito e objeto. Essa percepção do mundo enquanto ruptura dolorosa é essencialmente estética para Adorno, ela difere do recalque da mimesis no esclarecimento naquilo que este somente compreende a autoconservação do sujeito, a manutenção de sua permanência na Terra, somente quando cancela sua percepção e amortece seus sentidos. “A razão esclarecida é o processo paradoxal de uma constituição do sujeito através de um recalque da mimesis – estética, da natureza do sujeito – por meio da mimesis – autoconservativa, do princípio social de dominação da natureza” (idem, p. 277).

Tal percepção do sofrimento é a aproximação do não idêntico, daquilo que torna visível o que é incompreensível na nossa experiência. Mas dizer que a mimesis é um meio efetivo para reverter a dominação esclarecida não significa um regresso ao passado não subjetivo do homem:

Devemos sempre insistir neste ponto: a assimilação de si ao objeto no mimetismo não pode ser compreendida como promessa de retorno à imanência do arcaico. Isso pode explicar por que Adorno pensará o conceito de natureza a partir, entre outros, da teoria pulsional freudiana. Sigamos uma afirmação canônica sobre o mimetismo. Ele seria o índice de uma “tendência a perder-se no meio ambiente (*unwelt*) ao invés de aí desempenhar um papel ativo, da propensão a se deixar levar, a regredir à natureza. Freud a qualificou de pulsão de morte (*Todestrieb*), Caillois e *mimestime*”. (SAFATLE, 2006, p. 309)

A reconciliação possui uma estranha afinidade com a destruição, segundo Safatle (op. cit., p. 312). Assim, temos duas mímesis, cada qual em relação dialética com a outra. Temos primeiramente a) aquela mimesis que é a aproximação do homem com o natural e b) uma outra que parte desta, mas, ao negá-la, transforma-a em um princípio de assimilação a si, a identificação com uma ordem social enquanto “segunda natureza” mais verdadeira que a própria natureza (ALVES JÚNIOR, op. cit., p. 279). Podemos compreender, então, a ambiguidade da mimesis. Sua versão arcaizante é o retorno do seu próprio recalque, o esclarecimento que, ao negar a afinidade entre sujeito e objeto, meramente recai no natural socializado, transformado em rígida ordem moral. Parece ser o caso que Adorno deseja retomar a versão positiva da mimesis por meio da arte. Esta se dá de forma especial nas relações estéticas do sujeito e objeto:

*Trata-se do comportamento estético como uma relação diferenciada do sujeito com a natureza, em si mesmo e fora dele. A experiência do estético é a de uma sensibilidade propriamente humana. A experiência do moral, assim, assemelha-se extraordinariamente do belo natural. (ALVES JÚNIOR, 2005, p. 284)*

Essa percepção do belo natural é para Adorno aquele mesmo estremeamento que gera o abalo nas estruturas reificadas e paralisadas do Eu. Esse estremeamento é “a marca do comportamento mimético na experiência estética – e moral – na mediada em que, por seu intermédio, a natureza e a alteridade são postas como algo que transcende a mera matéria para a autoconservação” (op. cit., p. 285). A mimesis é o abalo que permite o desvelamento da segunda natureza transcrita em sofrimento da dominação social. A arte, quando genuína, demonstra a natureza em sua transposição, na pluralidade que não é conceito nem unidade. Alves Júnior chega então à conclusão que nos é familiar: o que a razão deseja racionalizar e neutralizar, *o medo da dissolução do eu*, na experiência estética é integrado, operando uma emancipação diante do terror da pluralidade (p. 288).

### **3.3. EXPRESSÃO**

Mas para a mimesis operar no nível ao qual ela não trabalha enquanto mimesis recalçada e transformada em um processo de segunda natureza, é necessária a mediação por

intermédio da expressão artística. Pois a mimesis é ela própria um ato arcaico que tem imanente a si a tendência à reificação. A expressão é a objetivação da mimesis através da adição de um elemento crítico, que é a própria expressão artística, sem a qual esse momento diferenciador da mera mimesis reificada poderia não existir (DUARTE, 2008, p. 121).

É justamente na expressão que pode transparecer a relação mimética inerente à subjetividade humana sem que esta decaia na naturalização dos esquemas sociais. A expressão é local de mediação entre a racionalidade discursiva e os modos miméticos de apreensão da natureza, tornando possível uma espécie de *racionalidade mimética*, “uma racionalidade ferida pelo sensível, condicional, limitada aos campos que ela própria pode constituir a partir desta fragilidade” (ALVES JÚNIOR, 2005, p. 292).

Mas ao expressar a condição de proximidade entre sujeito e objeto, o que é de fato *expresso* na manifestação artística? Segundo Adorno, o sofrimento da natureza dominada pela *ratio* positiva e a consequente infelicidade humana perante a injustiça social perpetrada. Por exemplo, dizia o autor:

O núcleo da expressão de Schoenberg – a angústia – indentifica-se com a angústia da tortura e da morte de seres humanos que vivem sob o domínio de regimes totalitários. [...] A expressão da fraqueza e da impotência da alma individual é testemunho da violência contra a humanidade naquelas pessoas que, como vítimas, representam o todo. [...] O cântico judeu que encerra o *Sobrevivente de Varsóvia* é uma música de protesto da humanidade contra o mito. (ADORNO, 1998, p. 172)

Pois é no mito e na tentativa esclarecida do domínio total – princípios básicos dos regimes totalitários que proliferaram no século XX – que o homem encontra, mesmo que forçadamente, a fragilidade e a impotência diante do natural, que, como em uma vingança, imprime ao homem a mesma dominação à qual é submetido. A necessidade que Adorno sentia ter a arte em expressar o sofrimento humano é o motor de suas ideias sobre a impossibilidade de se fazer poesia após Auschwitz – ou seja, o momento histórico calou toda verdadeira possibilidade de uma arte não reflexiva, leve e alegre. “A arte, que não é mais possível se não for reflexiva, deve renunciar por si mesma à alegria.”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> ADORNO, Theodor W. “A Arte é Alegre?”. Disponível em <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno6.htm>.

A possibilidade de expressão estética é estendida não somente às artes, mas ao próprio conhecimento filosófico. A forma fragmentada que Adorno imprime em seus textos é a aplicação direta dessa ideia que deseja a reanimação da retórica no âmago do conhecimento como possibilidade de imprimir um caráter expressivo ao conhecimento. Sua linguagem filosófica sugere aquela música que aprendera do próprio Berg – os fragmentos adornianos, tais quais as unidades temáticas do atonalismo livre, eram desenvolvimentos que para fazerem sentido deviam ser integrados ao todo, nunca vistos de forma isolada. A vertigem que causam é a passagem obrigatória ao sujeito que deseja um conhecimento que não seria mero catálogo do sensível, mas que pretendia integração com os elementos não conceituais dos fenômenos.

A propriedade essencial da expressão é ser mediação eficaz entre o conceitual e o não-conceitual. O algo “trans-subjetivo” referente à perda dos limites entre interno e externo (DUARTE, op. cit., p. 121). Existe algo da pulsão de morte aqui, já que a dissolução dos limites do sujeito também coincide com a sua própria morte ou ao menos, como já tratamos, a morte enquanto a dissolução do Eu. Pois as teses de Adorno, coincidentes com as de Freud, colocam o Eu como o local da guarda civilizatória, da divisão do tempo e do trabalho. Tamanha opressão sempre deixará aberta a promessa de uma felicidade que não seja alcovitada pela ordem externa do mundo, no qual ela transparece como sempre impotente, beleza sem efetivação (ALVES JÚNIOR, op. cit., p. 295). O momento da expressão é a objetivação desse elemento disruptor enquanto promessa daquilo que ainda pode ser, do que existe apenas enquanto utopia vislumbrada. O momento verdadeiramente expressivo é tão importante, porque é nessa ambição de se livrar das forças coercitivas em direção a um algo melhor que ele é também a janela para o verdadeiramente novo, a escapatória verdadeira do *status quo*, do que resiste à mudança.

Trata-se, a cada vez, de *trazer à expressão* o fundamento somático e pulsional do eu, que é posto em questão em toda arte e em toda decisão moral. É que nelas a razão é indicada como natureza transformada. Neste sentido a razão é estética: autoconsciência da natureza do sujeito. (ALVES JÚNIOR, op. cit., p. 296)

A destituição do caráter expressivo da linguagem transparece na brutal separação entre ciência e arte comentada aqui anteriormente. O comportamento mimético recalcado não pode ser completamente suprimido nem se tornar um mecanismo para a entrega da individualidade do sujeito nos mares da dissociação.

Devemos poder pensar nos modos e formas que a expressão pode comparecer no discurso musical, foco de nossa pesquisa. Vimos anteriormente uma rápida citação de como Adorno via na expressão de Schoenberg a expressão do sofrimento humano. O que permite esse diagnóstico?

Várias características tornam a música um caso bem específico de expressão, na qual Adorno teria se baseado para o seu conceito mais geral de expressão. É necessário ressaltar que “expressão” sempre foi um conceito ligado ao momento comunicativo da obra de arte. Ela expressa *algo* por meio do seu elemento formal que poderia estar disponível de várias formas para aquele que contempla. Existem diversas maneiras nas quais o conceito de expressão surge na filosofia ocidental que trataram esses pontos de diversas formas que não poderemos tratar aqui por escapar do nosso escopo no presente trabalho. Mas é importante perceber como Adorno critica a expressão como mero momento comunicativo da obra. O sofrimento, por exemplo, não é algo que poderia ser, de uma subjetividade a outra, plenamente transferível. Seria de outra ordem essa forma expressiva.

Talvez seja possível pensar isso como uma influência da obra de Benjamin sobre Adorno, mais especificamente aquela teoria da linguagem de Benjamin que tratamos anteriormente. Pois nela está, como vimos, justamente essa crítica à linguagem como comunicação de conteúdos objetivos – seria uma concepção essencialmente burguesa do fenômeno comunicativo. Mas, para Benjamin, o cerne expressivo não é o que a forma expressa enquanto conteúdo, mas da forma que é ela, de alguma forma, expressão *direta* do conteúdo (DUARTE, op. cit., p. 95).

Essa crítica recai duramente nas formas expressivas do romantismo, já que este havia sido o ápice de uma expressão que era centrada na comunicação subjetiva do autor da obra. Para Adorno, essa modalidade da expressão tem suas possibilidades de existências vinculadas àquele momento e, com a contínua desintegração das formas do romantismo, cessaram de existir no século XX. A intuição dos artistas da época os levaram, em geral, a um relação crítica com a expressão e, conseqüentemente, com a subjetividade. Assim Adorno vê, em diferentes formas de arte, um impulso comum, na direção da extinção da subjetividade da obra em favor da sua maior objetividade e maior clareza – resultando nesta tendência que luta contra a decoração na obra, sinal de uma subjetividade que não mais é possível na nova arte.

Considerando a reivindicação da vanguarda de que um ornamento pode ser visto como um sinal para a permanência de uma subjetividade deletéria, que deve ser superada, Adorno declara que o tipo de expressão que a pintura e a música

moderna buscam nada tem a ver com um excesso de poder de um Eu sintetizador, mas com a busca de uma linguagem não subjetiva. (DUARTE, 2008, p. 123)

Assim vemos em Schoenberg uma expressão que beira a frieza das geleiras, que se torna uma nova forma de expressão a qual não precisaria expressar *ad litteris et verbis* a expressão humana, coisa que vinha sendo feita na música desde a época do baixo contínuo e que culminou no romantismo. “O seu *dictum* de que a música diria algo que só poderia ser dito pela música esboça a ideia de uma linguagem que não se assemelha à dos homens” (ADORNO, 1998, p. 156-157). Mas mesmo com essa hostilidade à expressão humana, Adorno escreve que existiria na nova arte uma empatia com o sujeito, o qual não poderia ser eliminado, como se tentaria fazer nos regimes facistas que emergiam na época do autor. Eis por que a expressão só pode visar o sofrimento: a subjetividade que é acossada por todos os lados não pode exprimir nada senão pelo desespero do eminente esquecimento.

Isso é reforçado pela agressividade da música frente à linguagem, à qual ela sempre está em relação de defrontação, pois resiste a toda significação totalizante tal qual a língua coloquial.

Enfim, toda expressão deve ser entendida no espírito de seu tempo. Ela surge, para Adorno, como promessa de reconciliação entre o homem e a natureza dominada, não existindo limites na forma como o autor deverá moldar o material a fim de formar tal expressão – ela deverá ser interpretada como a articulação dos elementos que lhe deram origem, elementos indissociáveis do espírito humano de sua época.

#### 4. RECONCILIAÇÃO

Gostaríamos de apresentar agora uma breve análise da *Sonata* de Berg, sobre a qual tentaremos inferir, no próprio contexto musical apresentado, aquilo que foi anteriormente exposto nos dois capítulos antecedentes. É importante ressaltar que, por mais que o formato deste trabalho pareça sugerir isto, esta não é necessariamente a seção de análise propriamente dita desta dissertação – ou seja, expostas nossas ferramentas teóricas de trabalho, agora nos debruçamos sobre o objeto para o analisarmos segundo os parâmetros definidos anteriormente. Muito pelo contrário. Devo indicar que todos os tópicos tratados aqui já são parte desta análise que deseja se deparar mais com a obra que com seu autor e são reflexões diretas sobre estes problemas que envolvem a forma musical mais intimamente. Tais considerações me parecem pertinentes justamente porque é questão aqui de lidar com a obra de arte não como objeto de estudo, e sim propriamente como campo de questionamentos e inferências que possam não somente ajudar a confirmar teorias do campo analítico, mas que possibilitem mesmo questionamentos e desenvolvimentos nestas. Foi provido de tal espírito que lidamos com a questão da sublimação e suas limitações e da mesma maneira se desenvolve a filosofia adorniana, que gira em torno de reflexões provindas diretamente do campo musicológico.

Tentaremos dar uma forma mais objetiva a essas considerações tratando da estrutura da *Sonata*. Não é nossa intenção estender os caracteres musicológicos até seus extremos, visto que uma empreitada mais fundamentada nesse campo estaria fora de nosso alcance por diversos motivos. Será nossa intenção sublinhar os atributos básicos da peça e as ferramentas mais gerais com as quais Berg lidou para compor a obra. Por intermédio de paralelos com algumas outras produções do autor e também com obras de outros autores, poderemos ter um quadro que nos possibilitará observar pontos importantes da discussão levantada aqui, a saber: da estruturação musical enquanto produtora de modelos de cognição, dos modos como Berg estruturou uma obra cuja audição tinha efeitos de ordem *disruptora* da audição e da consciência fetichizada, e das consequências éticas da própria atividade de compor e ouvir música.

#### 4.1. VIENA

Viena, ao fim do século XIX, era possivelmente uma das cidades cuja concentração de novas ideias e de desenvolvimento artístico a tornou um polo de inovação e cultura poucas vezes vista na história. Apenas para citar rápidos exemplos, é desta época que provém nomes como os de Klimt, Kokoschka, Schoenberg, Schiele e mesmo Freud está incluído no vasto panteão vienense. Essa explosão de novas ideias teria um efeito direto em toda a produção artística do século XX e, claramente, nas obras de Berg. Uma rápida análise da situação histórica de Viena tornará mais compreensíveis certas idiossincrasias da música berguiana.

Poucas estruturas condensam melhor o espírito vienense que a ampla rua que circula a cidade interna, demarcando as zonas mais afastadas do centro de Viena: a *Ringstrasse*. Nela está impressa a fé em uma sociedade de desenvolvimento contínuo e ligado a arte e cultura ancestral e, ao mesmo tempo, foco das críticas contra a mesma ideologia liberal que havia possibilitado a construção da *Ringstrasse* tal qual ela é, apontando para a rejeição da antiga autoconfiança vienense, instaurando uma visão, por vezes, pessimista e ominosa da cultura.

Segundo Carl Schorske, em seu estudo clássico sobre a Viena *fin-de-siècle* (1988), a *Ringstrasse* só foi possível, paradoxalmente, por causa do evidente subdesenvolvimento que Viena apresentava pela metade do século XIX. O amplo espaço aberto que existia entre o centro e a periferia era resultado da longevidade que suas antigas fortificações desfrutaram. Em meados de 1840, a área correspondente a tais fortificações, agora reservada à recreação da população, havia há muito tempo deixado de corresponder aos limites da cidade. O fraco desenvolvimento da Viena pré-*Ringstrasse* parece ser corroborado por estudos sobre a condição geral da vida dos habitantes na primeira metade do século XIX feitos por Alice Hansom (1985), nos quais vemos altas taxas de mortalidade, epidemias constantes de doenças pulmonares e o baixo nível de vida dos moradores, que, juntamente com os problemas de moradia que a cidade enfrentava, tornava Viena um local particularmente inóspito para se viver. A autora ainda coloca um curioso quadro sobre o salário de músicos e suas condições de trabalho na época, inclusive uma análise de ganhos e gastos de músicos mais proeminentes, como Beethoven e Schubert, que demonstra as dificuldades experienciadas mesmo por estes – especialmente Schubert, que ganhava muito menos que seu colega ilustre.

A *Ringstrasse*, cujos planos foram definitivamente formulados em 1860 após a ascensão liberal, foi palco daquilo que podemos entrever melhor na cultura de Viena ao fim de 1890: uma tremenda ambivalência de elementos contrastantes vivendo lado a lado e uma

rica cultura multifacetada de direcionamentos aparentemente contraditórios. Nesse sentido houve a construção dos grandes edifícios que foram erguidos subordinados à *Ringstrasse*: em uma diversidade estonteante de estilos e formas que variavam do classicismo grego até o renascentismo europeu.

O senso de isolamento e a ausência de relações, criados pela disposição espacial dos edifícios, acentuam-se com a diversidade de estilos históricos em que foram executados. Na Áustria, como em outros lugares, a classe média foi peremptória em sua independência do passado, quanto ao direito e à ciência. Mas sempre que lutou para expressar seus valores na arquitetura, ela retrocedeu para a história. (SCHORSKE, 1988, p. 54)

O grande projeto de revitalização da cidade tinha as marcas da burguesia liberal que havia chegado ao poder em Viena na segunda metade do século XIX. Essa diversidade de padrões arquitetônicos trazia também tal influência. Na Rathaus, um dos bairros da cidade, podemos ver essa utilização da arte para demarcar a ideologia liberal – o Burgtheater em barroco inicial, a Rathaus em gótico e a universidade, símbolo maior do liberalismo e da cultura secular, no estilo renascentista (op. cit., p. 55-56).

A falta de tradição histórica da cultura liberal se transformava em uma necessidade erudita pela história. O prédio do *Reichsrat*, construído em estilo clássico, deve ornamentar sua frente com as figuras de oito historiadores clássicos. Palas Atena é escolhida para respousar à frente do edifício, representando a unidade liberal entre política e cultura racional – “onde faltava história, estrava o mito” (op. cit., p. 61). A falta de uma base sólida da tradição liberal tanto na história quanto na consciência geral do povo acabaria por minar sua própria existência, mas, por enquanto, era a marca da prosperidade burguesa talhada sob o ditame *wissen macht frei* (o conhecimento liberta).

Esse tipo de fratura no tecido social da cidade é também notável nos embates que envolviam os indivíduos daquela época. Junto com a construção da *Ringstrasse* veio o debate sobre as suas características monumentais e estilísticas. O embate entre o arcaísta Camilo Sitte e o modernista Otto Wagner demonstra bem a luta constante entre polos opostos que conviviam muito próximos na Viena daquela época. O primeiro representava todas aquelas forças artesanais e pré-industriais que haviam sobrevivido muito bem até então na cidade, e o segundo, um utilitarismo que detestava qualquer historicismo infértil. Ambos tinham

contendas para com o projeto da *Ringstrasse*. Ambos simbolizam os espíritos divergentes que animavam os debates referentes à arte.

Por vezes, o espírito ambivalente da época se manifestava não como oposição entre duas frentes de pensamento, mas na história individual do artista. Gustav Klimt começou sua carreira como pintor-decorador da *Ringstrasse*. O *Burgtheater* recebeu obras suas que adornavam a longa escadaria principal do prédio, onde Klimt pintou os ideais liberais e ecléticos da época. Também o Museu de História da Arte recebeu figuras suas, em especial a Palas Atenas pintada em estilo tridimensional. “Aqui, o espírito histórico positivista do museu celebra uma vitória quase fotográfica. Com menos de trinta anos, Klimt estava em vias de se tornar um dos principais artistas e decoradores arquitetônicos” (op. cit., p. 206).

Mas nos anos subsequentes ao envolvimento de Klimt com a Secessão, organização de artistas que se rebelaram contra os ideais paternos e libertários numa busca por “regeneração” da cultura, vemos que a mesma Palas antes usada para o adorno agora é o símbolo do desejo do artista em revelar as verdades ocultas do homem moderno. Não possuindo mais profundidade, Palas agora é bidimensional, privada de todo ornamento, ela repousa nua sobre uma paisagem abstrata. Segura um espelho que, virado para o espectador, intenta demonstrar a verdadeira face da modernidade. A arte de Klimt se modificou de tal forma até que, no ápice de seu enfrentamento contra os ideais sociais liberais, ele foi convidado a fazer três pinturas para o forro do salão nobre da nova universidade. Esse evento marcou a produção de Klimt pois a imensa crise que se formou ao redor das três pinturas feitas por ele, *Jurisprudência*, *Filosofia* e *Medicina*, lhe rendeu grandes mágoas contra aqueles que o oprimiram de forma virulenta. A última fase de sua vida artística foi dominada pela abstração decorativa dos retratos de altas figuras femininas da *haute bourgeoisie*. O ciclo se fechou sob Klimt: retornou às funções decorativas que antes havia desafiado com uma pintura que desejava denunciar a própria condição humana.

A contradição inerente à história de Klimt é sinal de uma sociedade dividida em questões muito além da arte. Na política, vemos um paradoxal crescimento das retóricas nacionalistas e antissemitas, algo completamente estranho ao sonho liberal de uma Viena multicultural. Mas, aparentemente, a falta de bases históricas de uma cultura liberal não era só verdade no tocante ao hibridismo dos estilos da *Ringstrasse*. Também valia para a própria população vienense, que simplesmente não “conseguiu respeitar essas cordenadas liberais de ordem e progresso” (op. cit., p. 126). A luta de uma cultura secular liberal contra a monarquia eclesiástica não foi um evento que conseguiu aplacar os desejos mais profundos da maioria.

Schorske nos dá o exemplo de três grandes figuras no cenário político vienense que viriam a comprometer as bases do governo liberal: Georg Von Schönerer, que organizou os nacionalistas alemães em uma das formas de política mais agressivas e antissemitas da Viena novecentista, Karl Lueger, que reuniu a nova e crescente força do catolicismo político austríaco, e Theodor Herzl, principal defensor do sionismo contra a ideia de assimilação dos judeus à cultura germânica (op. cit., p. 125-178). Cada uma dessas figuras transformou o liberalismo vienense em uma torrente de insatisfações que viria a resultar na queda do governo liberal, na última década do século XIX. Nos primeiros anos do novo século, o clima em Viena era uma mórbida atmosfera de “fim dos tempos”. A classe burocrática, que havia fornecido o sustento para o vácuo causado pela retirada da monarquia do poder, não conseguia prover uma solução adequada para as crises das diversas nacionalidades no território austríaco, especialmente aos tchecos (ACKERL, 1999).

É possível dizer que a grande explosão de criatividade em Viena nessa época era um produto dessas tensões repressoras que se manifestavam ora de forma mais velada, ora enquanto movimentações caóticas nas esferas políticas e artísticas da sociedade. Mas, além disto, é especialmente interessante conceber este contexto enquanto consequência de uma inclinação vienense ao subjetivismo e individualismo (idem). O interesse no extrato mais individualista do homem é algo notável nas produções intelectuais da época, como a *Interpretação dos Sonhos* de Freud, o *Sexo e Caráter* de Otto Weininger e a metodologia individualista explorada por Carl Menger na Escola Austríaca de Economia.

O burguês, fosse dândi, artista ou político, não podia anular sua herança individualista. Conforme aumentava aquilo que Hofmannsthal chamou de *das Gleitende*, o escorregar do mundo, o burguês interiorizava sua cultura estética adquirida, para assim cultivar o eu, a sua unicidade pessoal. Essa tendência levou inevitavelmente à preocupação pela vida psíquica individual. Ela fornece o elo entre a devoção à arte e o interesse pela psique. (SCHORSKE, 1988, p. 30)

Na música, os ventos da mudança demoraram para se fazer sentir. Até final de 1890, o estado geral da arte musical na Europa era ainda de lutar contra a hegemonia da música wagneriana, que havia dominado com o seu ímpeto toda a produção do fim do século XIX. Max Graf (1946) descreve Wagner como uma figura bismarckiana, que estendia poderosa influência sobre aqueles ao seu redor (p. 148). A natureza autocontida da obra de Wagner, sua

inflexibilidade em mudar suas finíssimas leis de composição e orientação dramática, tornava-o um alvo para uma nova geração de compositores que apenas no final do século ganhou força para desafiar a *ouvre* wagneriana.

Broad and mighty like a boulder, this Wagnerian art creation blocked the way that led to the new world – a world that thought not in romantic terms, but rationally, materialistically, exact; a world for which historic costumes, legendary and mythical figures lost their significance. (GRAF, 1946, p. 151)

Em Viena, Gustav Mahler já começava a demonstrar os primeiros sinais de uma música pós-romântica, com suas sinfonias assimétricas que recusavam qualquer princípio de igualdade entre seus movimentos. Mas as principais contestações ao romantismo vinham inicialmente de fora da Áustria, especialmente de compositores franceses que desejavam liberar a França da influência germânica, especialmente wagneriana. Levaria algum tempo para os primeiros grandes ataques contra a música romântica se manifestarem em Viena na forma da música de Arnold Schoenberg.

Em Viena, a música antiga não é exatamente algo do passado, mas um elemento que vive no presente mais cotidiano da cidade. Espalhados pelas cidades estão os locais marcados pelo espírito vivo dos mais ilustres compositores vienenses conhecidos. Tavernas frequentadas por Beethoven, as igrejas frequentadas por Haydn quando criança e mesmo os grandes salões onde as obras de Schubert haviam sido performadas pela primeira vez testemunham de forma vívida a presença desses ilustres compositores na moderna Viena<sup>9</sup>. Schoenberg vem de tal atmosfera e Beethoven, o grande contrapontista, sempre foi um poderoso elemento em seu campo de influências (GRAF, op. cit., p. 173).

Não seria só Beethoven, mas toda a tradição que Schoenberg utilizaria em sua pena para chegar ao limite da tonalidade e, então, lhe esfacelar completamente. Em especial, sua relação com Wagner não foi tão turbulenta quanto fora a de seus companheiros franceses – muito pelo contrário, o momento wagneriano foi conservado em sua música por meio do recurso ao cromatismo, algo que poderemos entender mais adiante na própria música de Berg.

---

<sup>9</sup> Existe um episódio exemplar dessa presença quase sobrenatural da tradição no cotidiano da cidade em uma das biografias de Alban Berg: “Afterward, Herrenried led his young friend [neste caso, Alban Berg] into Beethoven’s apartment. Everything was still as in the old days. The latches had been removed and so the pair could walk into the rooms without being disturbed. In the room where Beethoven died, they deadened the sound of their footsteps and stood silent side by side, lost in contemplation. It was like a short devotion” (HAILEY, 2010, p. 63).

O procedimento de Schoenberg provoca interessantes relações com seus contemporâneos – Otto Wagner, já citado aqui, com suas linhas limpas e um desejo intenso pela otimização das faixadas mediante a eliminação da opulenta decoração que era tradicional nos prédios residenciais da *Ringstrasse*, parece-nos familiar à objetividade e economia de meios que era usual em Schoenberg (op. cit., p. 175). Em verdade, tal busca pela maior objetividade e clareza é igualmente encontrada em vários outros contemporâneos como Karl Kraus e Adolf Loos, o que não deveria surpreender, pois nada mais normal que a revolta contra os pais liberais assumir a forma da condenação da extravagância estilística que era tão característica do maior símbolo dos ideais desses mesmos ancestrais: a própria *Ringstrasse* (ACKERL, 1999).

Mas, algo também muito ligado ao espírito de seu tempo, Schoenberg acreditou plenamente na verdade contida nos seus próprios pensamentos – claro sinal da intensa individualização do burguês vienense da época.

Como Kokoschka, Schoenberg cedo desenvolvera uma profunda confiança nos seus sentimentos e instintos, atribuindo ao seu sofrimento psicológico pessoal um valor paradigmático de verdade moral e metafísica. Como resolutivo individualista burguês, ele lutou pelos direitos da psique contra a sociedade e suas formas artísticas restritivas, da mesma forma como um radical político lutaria por direitos sociais e legais. (SCHORSKE, 1988, p. 336)

Alban Berg quando compôs a *Sonata* estava ainda sob tutela direta do compositor vienense (MAY, 2009, p. 1). Muito do que influenciou Schoenberg também influenciara o jovem Berg. Este nasceu em uma rica família liberal no centro da cidade de Viena, no *Innenstadt* (HAILEY, op.cit., 2010, p. 4), onde seu pai, Conrad Berg, provia sua família com um confortável nível de vida através de uma bem-sucedida companhia de exportação de livros e obras de arte (ADAMS, 2008, p. 5) – desde já marcando o vínculo de Berg com a cultura liberal de sua época.

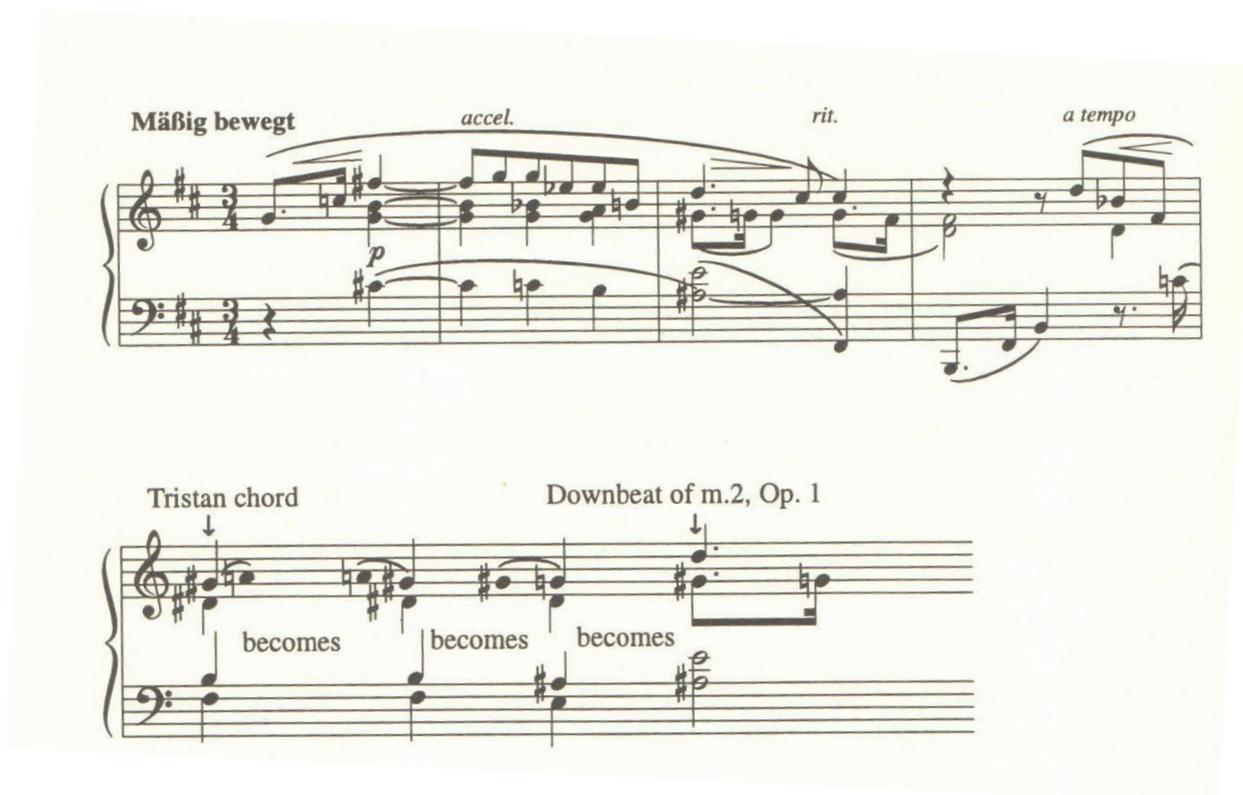
Sua família incentivaria os filhos a se engajarem nas artes, contudo, curiosamente, o irmão e a irmã de Berg demonstravam muito mais aptidão musical que o próprio Berg, que aparentava um grande interesse por literatura e poesia. A casa da família Berg era bem provida para alguém com interesses musicais – lá, o pai instalara cedo um órgão no qual, em

diversas ocasiões, Anton Bruckner performava canções em suas muitas visitas à família de Berg (op. cit., p. 6).

Com grandes dificuldades na escola, Berg opta por não seguir os estudos até a universidade. Ele busca uma posição burocrática nos escalões da autoridade administrativa da Áustria e sua atenção se volta à música enquanto consolo. Nessa época, Berg tenta comparecer ao maior número possível de óperas e apresentações da vida musical vienense. Ele comparece entusiasticamente a apresentações de Mahler, na estreia de suas sinfonias e nas suas interpretações de obras do romantismo tardio, como *Tristão e Isolda* de Wagner. Ambos se tornariam grandes referências no trabalho futuro de Berg.

Em 1904, consciente de seu interesse em música, sua irmã, ao ver o anúncio de Schoenberg no *Neuen musikalischen Presse*, no qual oferecia aulas de composição e teoria musical, levou algumas das canções de Berg para Schoenberg, que resolveu ministrar as aulas para Berg de graça, seja pelo talento que via no jovem compositor, seja pela situação financeira da família, que se agravava bastante após a morte do pai de Berg em 1900 (idem, p. 11). Com Schoenberg, Berg iria começar seu aprendizado formal em música. Até então ele era um autodidata que escrevia basicamente por instinto, imitando a música romântica que o cercava em casa (ADAMS, p. 366). Talvez a forte presença de elementos românticos na música de Berg não seja nada mais que a impressão duradoura que esses mesmos materiais lhe causaram na juventude. Berg tinha intenções colorísticas, seus esforços iniciais se dirigiam para a ilustração de cenas poéticas, sejam as suas ou aquelas de escritores que admirava, como Ibsen ou Heine. Em suas primeiras composições, existem traços dessa disposição ilustrativa no uso de *arpeggios* e figuras alegóricas nos relevos das notas das partituras que lembram a escola francesa, especialmente Debussy (op. cit., p. 308). Sua inclinação dramática encontra as fontes nesses momentos mas sua música nunca se esgotou na ilustração e o desenvolvimento de Berg sempre esteve ligado à música que haveria de lhe causar tamanha impressão em Viena, ou seja, aquela de Wagner. É possível que Berg, em seus primeiros anos compondo, tenha tentado emular o trabalho de mestres como Wagner, Schubert e Brahms, mas em seus trabalhos maduros veremos como o cromatismo wagneriano foi preservado dentro do esquema formal de Berg. Falamos do grande efeito que a ópera *Tristão e Isolda* causou em Berg, que era fascinado pelo acorde Tristão, sonoridade característica da introdução da obra. Por meio de simples variações e transposições, encontramos uma citação quase direta do famoso acorde na introdução da *Sonata*, mais especificamente no tempo fraco do segundo compasso, como indicado na figura 1:

Figura 1: Citação do *Acorde Tristão* na *Sonata* de Berg



Fonte: SCHWARZ, 1997, p. 12

E, de fato, o cromatismo será um importante elemento na estruturação da forma na *Sonata*, tal qual foi importante na própria *Tristão e Isolda*. Mas o elemento essencial em Berg é a sua tendência a usar o cromatismo não para os efeitos que Wagner normalmente ambicionava, como a criação da “melodia infinita” e a transição grandiloquente das passagens poderosas, mas para a dissolução própria da música nela mesma (ADORNO, 2010, p. 40). Veremos como Berg realiza isso no plano musical, mas parece claro que sua música adquire pesada influência da tradição e ele nunca se desligou dela. Essa é uma característica da Segunda Escola Vienense e o próprio trato de Schoenberg com seus alunos propelia-os a esse contato íntimo com a música do passado, já que Schoenberg sempre desencorajou seus alunos a escreverem música moderna sem antes dominar aquela do passado. Mas que em cada um dos integrantes da Segunda Escola seu processo de composição fora impelido por sua própria natureza, cada qual a um tratamento diferente dos materiais tonais dentro de suas obras, em Berg essa ligação sempre foi a mais proeminente.

Imediatamente após sua morte, em 1935, o trabalho de Berg recebeu pouca atenção justamente graças a esses aspectos românticos em sua música. Tal fusão dos elementos progressivos atonais e dos materiais tonais do passado parecia, aos novos compositores, um compromisso impossível, e a maioria olhou para Webern como compositor que oferecia uma possível resposta para os impasses que o modernismo enfrentava na época, enquanto que a obra de Berg foi recusada, apesar de ter sido a obra mais executada dos três compositores vienenses (JARMAN, 1985, p. 2). Adorno tentou, em parte de sua obra, retirar esse estigma da obra de Berg, argumentando que este era o autor verdadeiramente humano da modernidade, dada a sua “tolerância pelo que foi, que ele deixa passar, mas não literalmente, mas para que retorne em sonho e em uma lembrança involuntária” (ADORNO, 2010, p. 45).

#### 4.2. FORMA SONATA ENQUANTO RUÍNAS

Tal relação entre antigas estruturas e a nova linguagem é um ponto importante de nossa discussão, já que nos leva justamente a modelos de relações com as obras de arte e de como essas expectativas podem ser manipuladas de tal forma até a *dissolução da própria forma da obra*<sup>10</sup>, uma acusação contra a cristalização da música na fórmula do reconhecimento subjetivo do autor e do ouvinte. Devemos estabelecer aqui cabalmente a relação entre uma forma musical já consolidada e a expectativa da consciência em vê-la agir diante de si, essa relação sendo da ordem daquilo que colocamos como *o campo do imaginário* ou, em termos mais freudianos, a *relação narcísica par excellence*. Ora, chegamos, por longa análise das questões psicanalíticas referentes à formação do Eu, ao fato de que o mecanismo essencial desta construção é a identificação, o contínuo processo do infante em projetar e introjetar elementos do mundo em si que determina o olhar narcisista típico das formações prematuras do Eu, as etapas do desenvolvimento ligadas ao imaginário. Esse olhar não é, de forma alguma, limitado a certa sintomática do sujeito, mas sim algo que é comum ao funcionamento das estruturas de reconhecimento do Eu – o reflexo de si é a medida da totalidade do mundo subjetivo.

---

<sup>10</sup> “Sem dúvida, *Wozzeck* reabsorve em si sua própria posição de saída, justamente nos momentos em que se desenvolve. Os impulsos da obra, que vivem em seus átomos musicais, rebelam-se contra a própria obra. Não toleram nenhum resultado” (ADORNO, 2009, p. 35).

Portanto, não é surpreendente que possamos derivar conclusões semelhantes da problemática da apreensão das estruturas lógicas da obra musical i.e. de que existe um modo analogamente narcísico de apreensão de um objeto artístico. Da mesma forma que o sujeito ama aquilo que ele próprio um dia foi, ele amará a obra que rememora o ser perdido para a passagem incessante do tempo. O bastião dessa imagem perdida de si é, muito claramente, a forma tornada rígida e esquemática.

Mas o que então seria forma musical? Esta questão é extremamente complexa e não aceita facilmente definições universais, já que a forma não funciona da mesma maneira nos diferentes períodos da música ocidental. Em cada mudança do paradigma na música muda a relação estrutural da forma com o todo. Mas se precisarmos de alguma ideia geral, poderíamos usar a conceituação de Schoenberg em seu *Fundamentals of Music Composition* (1967, p. 1): é aquilo que podemos referir normalmente como o número de partes de uma música, especialmente se usado em conjunto com termos como forma binária, rondó, etc., e refere-se também a suas relações internas. Em suma, do ponto de vista estético, a forma é o princípio organizador de uma obra, apresentando elementos funcionais vivos, como os de um organismo. Para tentar compreender melhor a questão formal na música, focaremos desde já na própria *forma sonata* e o que compõe esta.

Segundo Larsen (2010), a forma ganhou mais importância à medida que a música angariava status de arte independente e se emancipava da presença dos textos enquanto discursos norteadores da sintaxe musical. A forma sonata emerge ligada a ideais clássicos de simetria, harmonia e clareza, tornando-se um plano de organização preferencial para compositores românticos. Curiosamente, o termo “forma sonata” não era comum antes de 1820, e mesmo autores que ajudaram a sonata a chegar à maturidade, como Mozart, não conheciam o termo exatamente. No entanto, a concepção e os elementos básicos da estrutura sonata estavam presentes no trabalho de todos, até que no período médio da vida de Beethoven o termo se consolidou (DARCY & HEPOKOSKY, 2006, p. 15). Em essência, a forma sonata é uma estrutura tripartite: Após uma exposição do tema central da sonata, seguirá um desenvolvimento por variação desse tema inicial e, por fim, uma reexposição do tema central. Segue uma tabela que demonstra tal estrutura relacionando questões das mudanças de centro tonal essenciais à estrutura dialética de contrastes da sonata:

Tabela 1: Quadro da estrutura básica de uma sonata

<b>SEÇÃO</b>	<b>FUNÇÃO HARMÔNICA</b>
<b>EXPOSIÇÃO (A)</b>	
Introdução	Modulante
a) 1º Tema	Tonalidade principal
b) Transição	Modulante
c) 2º Tema	Tonalidade secundária
Codetta	
<b>DESENVOLVIMENTO(B)</b>	
Desenvolvimento temático	Modulante
<b>REEXPOSIÇÃO (A')</b>	
a') 1º Tema	Tonalidade principal
b') Transição	Modulante
c') 2º Tema	Tonalidade principal
Coda	

Fonte: BAS, 1964, p. 315<sup>11</sup>apud LARSEN, 2010, p. 13.

Nos séculos XVIII e XIX, no auge do desenvolvimento tonal, as partes da sonata eram postas em contraste pelo emprego de tonalidades secundárias e dominantes. Essas nuances colorísticas garantiriam o aspecto principal da forma sonata, que é seu caráter de desenvolvimento temático. A forma sonata foi o molde em que se realizaram alguns dos maiores feitos técnicos do homem e as sonatas de Beethoven podem facilmente se inscrever entre os monumentos da história humana.

Perante tal flexibilidade e histórico da forma sonata, devemos retornar a alguns argumentos já trabalhados aqui se quisermos sustentar nossa posição de que a forma

<sup>11</sup> BAS, G. Trattato di Forma Musicale. Milano: Ricordi, 1964.

cristalizada é essencialmente algo que se sustenta por meio de relações psicológicas igualmente cristalizadas em um narcisismo que não suporta nada diferente dele mesmo. A música é tal qual, como posto por Schoenberg, um verdadeiro organismo funcional. Nasce em um ponto e, inevitavelmente, se encaminha para sua morte. Para Adorno, essa morte corresponde à decadência da linguagem musical, o esgotamento de sua forma e de seu vocabulário.

Hoje o motivo romântico primitivo chega ao ponto de submeter-se, evitando a reflexão, a esse material e a essas categorias formais que a tradição oferece e que já estão mortas. O que se lamenta não é, na realidade, uma decadência parcial que tenha remédio racionalmente, mas a sombra do progresso cujo momento negativo predomina tão visivelmente sobre sua fase atual, que se recorre à arte como antídoto, a qual por sua vez se encontra sob o mesmo signo. (ADORNO, 2009, p. 21)

Aqui Adorno conecta suas ideias sobre a *ratio* técnica da racionalidade instrumental e aquelas doutrinas da composição que pregavam um retorno à ordem formal clássica da música. Ao trazer de volta a forma enquanto modelo de organização válido, o compositor estaria anulando a própria expressão da música, reduzida a um princípio artesanal, “em que se dispõe como se quer de uma dimensão separada do material, ao invés de se tratar de uma coerência de construção que submeta todos os estados do material à mesma lei” (op. cit., p. 50). A forma utilizada enquanto princípio organizador irrefletido se torna segunda natureza, seu material ganha status de validade em si próprio. Comentamos como Adorno compreende esse processo de reificação da natureza social em uma verdade última do mundo administrado. Assim, a música mais moderna teve que lutar contra acusações naturalistas, do tipo que elegiam o sistema harmônico tonal como mais perfeito, como ideal. Portanto, a forma cristalizada já não pode mais ter a função de organização de uma subjetividade livre que “justifica a forma, mesmo quando esta segue preestabelecida como convenção, já que volta a criá-la espontaneamente” (op. cit., p. 51) como antes fizera. Ao fim, toda subjetividade se encontrará dobrada sob o julgo da rígida estrutura do estilo, **culmulando** no culto da música ligeira moderna que, como salienta Adorno:

Chega-se até o ponto em que os ouvintes parecem preocupar-se mais com o “estilo” do que com o próprio material – a música – que é em todo caso indiferente; a única coisa importante é que o estilo assegure efeitos particulares de atrativo sensorial. Evidentemente, esta predileção pelo colorido ou timbre como tal manifesta um endeusamento do instrumento e o desejo de imitar e participar; possivelmente entre também em jogo algo do poderoso encantamento das crianças pelo multicolor, que retorna sob a pressão da experiência musical contemporânea. (ADORNO, 1999, p. 182)

No mesmo texto, Adorno ainda comenta que a audição das massas se tornou regredida, pois são desviados do material musical em si e “confirmados na sua necessidade neurótica” (op. cit., p. 180). Podemos aludir esse fenômeno de regressão, entre outras coisas, àquela relação narcísica para com os materiais diante do ouvinte. Entendemos então toda relação com um material completamente pré-organizado e que se adequa a toda expectativa da audiência – em suma, toda relação irrefletida com o objeto, enquanto uma relação de caráter infantil, remetendo aos momentos iniciais da própria formação do Eu do sujeito. A verdade da sublimação freudiana e de suas análises hermenêuticas e biográficas de obras de arte estão justamente onde elas tocam essa relação narcísica do criador e da plateia com o objeto. Freud adentra as motivações silenciosas que tornam populares os romances de baixa qualidade, mas não ultrapassa esse elo e fatalmente elege o laço imaginário enquanto relação privilegiada entre pessoas e obras de arte. Disso deriva as problemáticas na teoria da sublimação já discutidas no primeiro capítulo deste trabalho.

A recusa subjetiva de ver o objeto para fora das coordenadas do Eu possui seu correlato direto no materialismo dialético, na função da alienação do sujeito no objeto. Umberto Eco (2000) demonstra tal problema no materialismo de Marx e Hegel de forma direta: ambas giram entre os polos do domínio do objeto, ou sobre ele pela consciência, e a entrega ao objeto na relação alienada com este. Mas frente à modernidade e à nossa capacidade de reler os escritos hegelianos através de Marx e do desenvolvimento industrial do capital, nós vemos que o centro das articulações sobre a alienação se encontra não na mera relação da alienação material (do proletariado, por exemplo) no objeto (seu trabalho, ou os produtos fetichizados da cultura), e sim na obrigatoriedade da alienação enquanto condição obrigatória da própria objetivação do espírito humano. *Todo processo material implica um processo de alienação*, que só pode ser resolvido por uma tomada de consciência e ação, mas que sempre corre o risco de que o objeto usado volte-se contra o criador e *use-o*. A consciência ainda que livre,

digamos, dos processos clássicos de alienação econômica, sempre se verá acossada por essa alienação primeira da existência humana (alienação fundante, poderíamos dizer) e que não é só uma forma de relação entre homens e coisas, mas especialmente entre indivíduos, como a relação amorosa (relação imaginária clássica) onde os parceiros se reduzem as considerações exteriores do Outro, que lhe dominam e determinam-o.

Claro que nesse ponto a categoria da alienação não se limita mais a definir uma forma de relação entre indivíduos, baseada em determinada estrutura da sociedade, mas sim toda uma série de relações estabelecidas entre homens, homem e objetos, homem e instituições, homem e convenções sociais, homem e universo mítico, homem e linguagem. Em conclusão, ela servirá para explicar não somente uma forma de relação objetiva com uma situação exterior que se tornará um fenômeno psicológico, *mas deverá também ser encarada como uma forma de comportamento psicológico, frequentemente fisiológico, que influencia nossa personalidade a ponto de transformar-se mais tarde em relação objetiva externa, em relação social.* (ECO, 2000, p. 234 – grifos meus)

Nossa exploração nos traz justamente ao ponto de nos perguntarmos como seria possível sobrepujar esta alienação no objeto, alienação que *é um modelo cognitivo inscrito tanto na psicologia do sujeito quanto na estrutura mesma do objeto criado.* Olhemos para a forma sonata na *Sonata* de Berg e tentemos encontrar aqui alguma resposta material para este dilema. Na tabela 2, podemos observar as divisões temáticas da *Sonata*.

Tabela 2: Estrutura geral da *Sonata* de Berg

SEÇÃO	COMPASSO	ANDAMENTO
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<b>1 – 56</b>	<b>Tempo I</b>
TEMA A1	1 – 10	Tempo I, Allegro Moderato
TEMA A2	11 – 15	Più Animato
PONTE	16 – 29	Tempo I
TEMA B1	30 – 36	<b>Più Lento, Tempo II</b>
TEMA B2	37 – 49	A tempo (Tempo II)
FECHAMENTO	50 – 56	<b>Molto Più Lento, Tempo III</b>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<b>57 – 110</b>	Quasi Tempo I, ma più lento
DES. 1	57 – 71	Quasi Tempo I, ma più lento
DES. 2	71 – 100	animato
DES. 3	101 – 110	Tempo più lento, (II)
<b>RECAPITULAÇÃO</b>	<b>110 – 180</b>	<b>Tempo I</b>
TEMA A1	111 – 131	Tempo I
TEMA A2	132 – 137	Non ritardare
TEMA B1	138 – 143	<b>Tempo Lento (II)</b>
TEMA B2	143 – 167	Veloce
<b>CODA</b>	<b>168 – 180</b>	<b>Tempo molto più lento (III)</b>

Fonte: LARSEN, 2010, p. 19-20.

Desde já, podemos observar a similaridade entre a tabela anterior que expõe a estrutura básica da forma sonata e a tabela que organiza a estrutura da *Sonata*. Temos uma exposição inicial dos temas primários e secundários (temas A e B) seguidos por uma ampla área na qual esses materiais são desenvolvidos até sua exaustão, ao que se segue uma recapitulação dos temas iniciais. Também estão aqui as diversas zonas de ligação entre temas e regiões da música na forma de codas e transições. Não seria diferente de uma forma tradicional se não fossem seus elementos intrínsecos. Na sua superfície, a *Sonata* mantém a forma clássica, mas os meios que usa para alcançar seus objetivos – “no espaço mais restrito, e a partir de um material motivico mínimo, deve-se conquistar uma profusão expansiva de caracteres temáticos (...) reduzida a uma poderosa unidade, de modo que (...) não resulte em confusão” (ADORNO, 2010, p. 108) – apontam as técnicas do futuro vindouro.

Primeiramente observamos, já na audição da obra, que o direcionamento harmônico típico de sonatas tonais tem pouca influência aqui. Não existe a força gravitacional provida

pelo sistema harmônico que poderia manter a coesão formal da sonata; ao contrário, o que une os momentos assimétricos é a própria variação temática que Berg obtém do material básico apresentado na exposição. Isso não significa que resquícios do material tonal não tenham alguma função de coesão na música, mas sua força é extremamente reduzida graças à prevalência de acordes cuja função tonal é essencialmente ambivalente, como acordes aumentados, quartais e agrupamentos de tons inteiros, alguns exemplos citados na figura 2.

Em Berg, a forte presença desses resquícios tonais manipula a expectativa do ouvinte, deturpa a própria natureza dirigida desses materiais ao criar zonas onde expectativas tonais são relativamente cumpridas e outras nas quais não existe quaisquer esperanças de resoluções no sentido tradicional. Os acordes são organizados de forma tão ambígua que não existem certezas sobre como resolverão, havendo um grande número de possíveis resoluções satisfatórias. Muito da força dramática de Berg, em especial de suas obras mais tardias, advém justamente dessas resoluções tonais nunca efetuadas, dos caminhos que se desviam e, como que escapando de toda expectativa, levam a becos sem saída, onde seus rastros se perdem (JARMAN, 1985, p. 16).

Figura 2: Exemplos de harmonia flutuante na *Sonata*



Harmonia em tons inteiros (c. 7)



Acordes aumentados (c. 8-9)



Acordes de quarta (c. 26)

Fonte: BERG (1926) – destaques meus.

Ora, mas não é somente a falta de gravitação tonal e suas resoluções que enfraquecem o esquema formal da sonata clássica. Berg cria a estrutura superficial da sonata como uma forma bitemática. Temas A e B são apresentados, desenvolvidos e depois reexpostos. Mas ao contrário de uma sonata bitemática tradicional, digamos a *Sonata para Piano Op. 2 em Fá menor* de Beethoven, onde, no *Allegro*, o tema principal é contrastado pela sua forma invertida na região da dominante relativa, no caso, em mi bemol maior, a *Sonata* de Berg não pode abrir mão de tal operação. Primeiro pela já tratada questão da ambivalência harmônica dos acordes, segundo porque também o material originário dos temas A e B na *Sonata* são os

mesmos – não existe como exibir contrastes gritantes como na *Sonata em Fá Menor* de Beethoven porque o material motivico gerador é reduzido àqueles três primeiros compassos da *Sonata* e sua anacruse, e não podem ser relativizados pela harmonização diferenciada dos materiais exatamente como faz Beethoven. Trataremos mais à frente como Berg retira o material motivico desses compassos, mas podemos já perceber que sua *Sonata* perverte, por meio de suas ligações internas, aquilo que lhe recobre como uma capa de arcaísmo.

Na ausência dos esquemas de ligação tradicionais, a nova música precisou empregar características que antes eram menos importantes na música tradicional, como a ênfase em registro, dinâmica, textura e andamento para delimitar as regiões temáticas da obra (LARSEN, 2010, p. 32). Na tabela 2, podemos ver que as regiões temáticas são ordenadas especialmente em função de seu andamento, com marcações precisas de como o tempo é ordenado em cada seção do conjunto. Berg, mais que outros compositores da segunda escola vienense, também lançava mão de esquemas rigidamente simétricos, por vezes criando padrões cíclicos em sua música (JARMAN, 1985, p. 180). Nos *Altenberg Lieder* podemos presenciar tais experimentos cíclicos (idem, p. 182), na canção III a música começa com um acorde de doze notas que gradualmente se desintegra em pequenas frações até restar apenas uma melodia na orquestra para novamente se recompor em movimento inverso à construção do mesmo acorde inicial. Na canção II, a mesma desintegração acontece invertida: a canção começa soemente com a nota fá, desenvolve seus temas e, ao fim, retorna ao solitário fá inicial. Sua música visa, muitas vezes, a própria dissolução de si, o que é explorado por Berg de muitas formas. Similarmente, a *Sonata* tem uma construção geral em arco. Suas extremidades, início e fim, são os únicos locais que acolhem a confirmação tonal que seu desenvolvimento nega. Seus primeiros compassos confirmam a tonalidade de si menor por uma cadência perfeita na dominante. Essa breve sensação de direcionamento harmônico só retornará ao fim da obra, na coda final, onde Berg retorna à tonalidade de si menor enquanto a música desaba sobre si seus temas atomizados até a melancólica cadência final.

Neste sentido, a tonalidade em Berg tem uma função muito específica na composição simbólica de sua obra. Consideremos algumas outras passagens onde Berg usa a linguagem tonal em sua música: a citação do *Es ist genug* do coral de Bach no *Violinkonzert* (POPLE, 1991, p. 57), a transição para a última cena de *Wozzeck* onde, após os trágicos acontecimentos, volta a soar um acorde de ré menor (MENEZES, 1987, p. 120) e os acordes perfeitos que aparecem tanto em *Wozzeck* quanto em *Lulu*, cada vez que se fala de dinheiro (ADORNO, 2009, p. 53). Os dois últimos possuem tonalidades graves e sombrias, visto que o ré menor na última cena de *Wozzeck* indica o assassinato que marca a trama da ópera, e as

citações sobre dinheiro tanto no *Wozzeck* quanto em *Lulu* são marcadas por acordes maiores, como na cena em que *Wozzeck* dá algumas moedas a Marie, onde uma tríade de dó maior soa na orquestra, tendo função, segundo Adorno (idem) de alegoria entre a função universal da moeda e da harmonia perfeita. O acorde maior soa como denúncia à crise da mediação que se pretende universal. Mas a citação do coral de Bach no *Violinkonzert* parece indicar de forma mais cabal a função da tonalidade na obra de Berg. O concerto foi uma obra comissionada em 1935 pelo violinista Louis Krasner. O que era para ser uma comissão aceita praticamente pela pressão das dívidas de Berg com a Universal Edition (POPLE, 1991, p. 27), transformou-se em um sério empreendimento de Berg – a morte de Manon Gropius, filha de Alma Mahler, tocou profundamente o compositor, que resolveu dedicar-lhe o concerto inacabado. Berg trabalhou febrilmente na obra e a introdução à obra feita por Willi Reich (supervisionada por Berg) confirma o quanto a intenção de Berg em homenagear Manon influenciou na forma do concerto (cf. POPLE, 1991, p. 32-33). Neste texto de Reich, o coral de Bach é descrito fazendo entrada justamente na hora final da jovem, que como arrebatada pelo violino solo, que toma a frente da composição, é levada a dar uma espécie de último adeus com a reprise de um tema infantil coríntio. *Es ist genug! Herr, wenn es dir gefällt, so spanne mich doch aus*<sup>12</sup>.

O fato de que *Es ist genug* também foram as últimas palavras de Berg quando morreu febrilmente em 24 de dezembro de 1935, relembra tão bem seus empregos da tonalidade em seus trabalhos, a função mortificante que a tonalidade agora assumia na obra berguiana.

[...] A presença de fortes gestos tonais, mais ainda, de trechos tonais com nítida textura harmônica tonal, incomodaria inevitavelmente a postura de rompimento com a mesma [vanguarda musical vienense]. Mas o que se torna essencialmente importante, em Berg, é a pluralidade arquetípica na qual se apóia a construção de sua harmonia, bem como a coragem de, em meio à sublevação atonal [...] subordinar o universo tonal ao contexto atonal, conferindo ao primeiro um sentido nitidamente referencial, metalinguístico [...] (temos em Berg) a nítida intenção de já encarar a tonalidade como algo morto [...] carregado, contudo, de seu significativo peso histórico naquele momento: a morte! (MENEZES, 1987, p. 124)

Berg possuía essa estranha afinidade com as ideias da própria morte, como recorda Adorno em suas memórias pessoais com o compositor, lembrando que Berg se divertia “em imaginar os necrológios que algum dia os jornais de Viena escreveriam para ele (ADORNO,

---

<sup>12</sup> Tal qual aparece no coral original de Bach. Uma tradução livre poderia ser: “Já é o bastante! Senhor, quando lhe aprover, liberte-me”.

2010, p. 47). Mas a afinidade com o próprio desaparecer não é meramente um traço biográfico do autor em sua obra. “O desvanecedor, o que desmente a própria existência [Dasein] não é, em Berg, um material expressivo, não é um objeto alegórico da música, mas, sim, a lei à qual a música se submete” (idem, p. 34-35). As ruínas tonais de Berg, compostas das decadentes formas clássicas da música burguesa e de seu sistema harmônico cada vez mais débil ao ouvido moderno, erguem-se em reverência ao fim, marcado nas amplas rachaduras. Aqueles que erram entre suas colunas vacilantes, seus arcos e frontispícios que não mais diferenciam entre o dentro e o fora, esses indivíduos deverão se submeter ao mesmo princípio do desvanecer que é exigência não somente formal da música de Berg, mas uma imposição ao Eu do ouvinte, que se depara, na dissolução sempre contínua da música, a dissolução do próprio Eu.

#### **4.3. VARIAÇÃO PROGRESSIVA E A DISSOLUÇÃO DO EU**

A grande forma na *Sonata* é uma demonstração clara da dissolução que a música de Berg está sujeita enquanto lei formal. Como já comentado, parte de uma confirmação da tonalidade de si menor nos seus primeiros compassos, vaga por desenvolvimentos que raramente retomam a tonalidade inicialmente apresentada, e só retorna a esta nos seus compassos finais, com o esfacelamento da música em uma lenta apresentação do acorde final: si menor. Mas, mesmo utilizando-se das formas tradicionais amparadas pela organização de cada secção da obra através de tempos específicos e do uso das características secundárias do som (timbre, textura, etc.), apenas isso não bastaria para manter a coesão da obra dos compositores vienenses frente ao crepúsculo da antiga linguagem tonal. Falamos que a *Sonata* é completamente realizada em um só movimento, que superficialmente une todos os três tempos da forma (exposição, desenvolvimento e reexposição) sob um todo homogêneo e compacto. Este seria apenas um dispositivo semântico de análise caso os temas da *Sonata* não fossem todos derivados do mesmo material básico. A variação extrema, responsável pela verdadeira razão a que devemos atribuir o argumento do movimento único que internamente desafia as divisões rígidas da forma sonata, é um dispositivo comum à escola de Schoenberg e chama-se *variação progressiva* (*developing variation*) e é o que torna possível coerência musical através do motivo melódico (LARSEN, 2010, p. 17-18). Para Schoenberg:

Variação significa mudança. Mas mudar toda e qualquer característica produz algo alienígena, incoerente, ilógico. Destroi o formato básico do motivo. Portanto, a variação requer a mudança de alguns dos pontos menos importantes e a preservação de alguns dos mais importantes. A preservação de características rítmicas produz efetivamente coerência (embora monotonia não possa ser evitada sem sutis alterações). De resto, determinar quais características são mais importantes depende do próprio objetivo composicional. Através de mudanças substanciais, uma variedade de *formas-motivo*, adaptadas para cada função formal, pode ser produzida<sup>13</sup>. (SCHOENBERG, 1967, p. 8)

Schoenberg, em seus livros, teria usado tal conceito para falar sobre a música tonal clássica (seu livro sobre composição cita, majoritariamente, exemplos de Beethoven), mas essa técnica viria a ser empregada em ampla escala por Schoenberg e seus alunos, em especial Berg. A variação progressiva é propriamente aquilo que de Brahms ressurgiu em Schoenberg a quem, segundo Adorno (1998, p. 150), “a responsabilidade diante do que a música quer de si mesma, levou-o a procedimentos brahmsianos”. Na *Sonata*, a variação progressiva estrutura os elementos sucessivos e une os momentos aparentemente díspares entre os temas (JARMAN, 1985, p. 31). Iremos expor algumas das maneiras em que Berg articulou o material da *Sonata* para desvelar suas particularidades intrínsecas<sup>14</sup>. Antes, vejamos os três primeiros compassos da obra que, surpreendentemente, são o material motivico básico de toda a extensão da obra, que possui 178 compassos no total.

---

<sup>13</sup> Tradução livre minha. O original se encontra como tal: “Variation means change. But changing every feature produces something foreign, incoherent, illogical. It destroys the basic shape of the motive. Accordingly, variation requires changing some of the less important features and preserving some of the more important ones. Preservation of rhythmic features effectively produces coherence (though monotony cannot be avoided without slight changes). For the rest, determining which features are more important depends on the compositional objective. Through substantial changes, a variety of *motive-forms*, adapted to every formal function, can be produced”.

<sup>14</sup> Nossa exposição é debitária da análise de terceiros, e estes devem ser referenciados para quaisquer aprofundamentos na análise musicológica da *Sonata*. Estes autores são: Douglas Jarman (1985), Theodor Adorno (2010), Juliane Larsen (2010) e Carlos de Lemos Almada (2010).

Figura 3: Compassos iniciais da *Sonata*

3

**SONATE.**

Alban Berg, Op. 1.

The image shows a musical score for the beginning of the Sonata by Alban Berg, Op. 1. The score is in 2/4 time and shows the first three measures. Measure 1 is marked 'a' and 'p'. Measure 2 is marked 'b' and 'accel.'. Measure 3 is marked 'c' and 'rit.'. The tempo changes from 'Mäßig bewegt.' to 'a tempo'.

Fonte: BERG (1926) – destaques meus.

Usaremos a nomenclatura que Adorno (2010) utilizou na sua análise – motivos *a*, *b* e *c* –, mas esta pode diferir de acordo com o analista em questão<sup>15</sup>. Aqui temos os três primeiros compassos que formam o antecedente do tema principal, este correspondendo aos compassos 1-11. O motivo *a*, composto das notas *sol-dó-fá susenido*, é o motivo principal da sonata e dele serão retiradas importantes consequências. Sua primeira característica é seu aspecto rítmico (colcheia pontuada e semicolcheia) característico, que veremos retomado no compasso 2 por *c*. Ainda, seu aspecto intervalar é formado pela sucessão de quartas (primeiramente um quarta justa – *sol* e *dó* – seguido de uma quarta aumentada – *dó* e *fá susenido*) e pelo intervalo de sétima maior (*sol* e *fá susenido*). Esses intervalos já introduzem dois aspectos intervalares recorrentes na sonata: a ocorrência constante de harmonias de quarta e o amplo emprego do cromatismo por semitons (que são a inversão do intervalo de sétima maior).

O motivo *b* é composto por um conjunto de tríades maiores descendentes que introduzem um elemento de simetria na obra: a escala de tons inteiros. Tal escala é meramente a sobreposição de dois acordes maiores alterados, gerando o conjunto de seis notas que dá forma à escala de tons inteiros, como demonstrado na figura 4.

<sup>15</sup>A maior parte das análises da *Sonata* concorda com a divisão temática exposta acima, com pequenas alterações. Douglas Jarman (1985), por exemplo, não contempla o motivo *c*, atribuindo a característica marcação rítmica da obra ao próprio motivo *a*. Ateremos-nos à forma tríplice não somente porque ele reflete melhor a simetria que Berg tanto almejava em sua obra (sonata em três partes através de um material tríplice), mas também porque possivelmente Berg o anteviu dessa forma, dada a sua obsessão pelo número três (POPLE, 1991, p. 17).

Figura 4: Coleção de tons inteiros formada pela sobreposição de acordes maiores aumentados



Fonte: LARSEN (2010, p. 22) – com anotações minhas.

Comentaremos em breve quando e como Berg introduz melodicamente o conjunto de tons inteiros, seguido imediatamente da apresentação do mesmo conjunto harmonicamente, no compasso 7.

O motivo *c* é a retomada do intervalo de sétima maior do motivo *a*, aqui finalmente invertida em um intervalo de segunda menor. Esse cromatismo, “além de denunciar sua herança dependência para com a música wagneriana, conquista importância estrutural, pois através de encadeamentos cromáticos todos os elementos são conectados e o discurso se dá como um fluxo contínuo” (LARSEN, 2010, p. 23). A retomada temática de *a* por *c* ainda dentro do antecedente do tema principal já prenuncia a extrema concisão temática que seguirá nos próximos compassos.

Ainda no antecedente, vemos que toda a sequência desemboca em uma cadência tonal perfeita. No compasso 2, vemos o acorde dominante resolver na tônica (si menor) no compasso 3. Como já comentamos, essa segurança tonal não se verá repetida até o fim da peça. A resolução do antecedente é também a realização em miniatura da *Sonata* inteira, com sua forma tríptica (temas *a*, *b* e *c*) e resolução em si menor.

O consequente é composto dos compassos 4 até 10 (formando, junto ao antecedente, o tema A1 em *Allegro Moderato*, tal qual descrito na tabela 2).

Figura 5: Elementos motivicos do consequente

intervalo de 7M

motivo *a*

intervalo de 7M

*a tempo*

*acel. e cresc.*

variação de *a* (c. 3-5)

acordes de tons inteiros (sobreposições de *b*)

*stringendo*

*f*

*molto rit.*

*b* transposto e ritmicamente alterado

*rit. e dim.*

variação de *b* (c. 6-8)

*l. H.*

*sf*

movimento cromático

*l. H.*

*espressivo*

predomínio de movimentos cromáticos

variação de *c* (c. 9-10)

Fonte: BERG (1926) – com anotações minhas.

Este é composto de forma a refletir e expandir o antecedente, de forma que se pode dividir em três partes suas construções básicas, tal qual disposto na figura 5. Apesar desta divisão, podemos observar que existem claras inflexões de todos os motivos durante todo o consequente – os abundantes cromatismos, a presença amiúde da figura rítmica do motivo *a* e constantes inversões e transposições de todos os motivos em diferentes níveis.

No trecho que corresponde aos compassos 3 até 5, temos o desenvolvimento do motivo *a*. Isso não é aparente, pois seu início apresenta claras menções dos motivos *b* e *c*, mas as derivações desses motivos se relacionam de forma a citar as características de *a* de uma

nova forma (ALMADA, 2010, p. 107). Desta forma, temos menções do intervalo de sétima maior próprio de *a* em momentos fraseológicos importantes. Mais que isso, o conjunto da melodia do soprano nesse trecho guarda profundas afinidades com a sonoridade de *a*, já que faz parte do mesmo conjunto de alturas (*pitch-class*) que *a* também pertence<sup>16</sup>.

No trecho seguinte (c. 6-8), temos o claro desenvolvimento do motivo *b*. É aqui que Berg associa dois grupos de acordes alterados (ré maior e fá maior, no c. 6) para derivar a escala de tons inteiros – esse processo é acompanhado por díades que se locomovem por meio-tom ascendente ou, como fala Adorno, por meio do contraponto de *b* com *c* (2010, p. 109). No compasso seguinte (c. 7), o conjunto hexafônico é transmutado da horizontalidade para a verticalidade, criando uma harmonia que, refletindo a escala de tons inteiros, se movimenta descendentemente até sua dissolução no compasso 8, onde prossegue uma harmonia baseada novamente em acordes alterados. Aqui, uma reprise do motivo *b*, transposto por meio-tom, soa acima da harmonia.

Na parte final do tema principal, observamos como Berg tratou a ampliação de *c*. Nesses compassos (9-10), vemos a prevalência de movimentos cromáticos descendentes que encerram, com o ritmo já consolidado dos motivos *a* e *c*, o tema principal da *Sonata*. É curioso que falemos da *ampliação de c*, pois o que fica bem claro nesse pequeno trecho é a própria dissolução proporcionada pelo elemento cromático característico de Berg. O tema encerra como que dissolvendo todas as outras referências temáticas – o que não acontece completamente, já que mesmo o último compasso do tema principal (c. 10) ainda encontra referências do motivo *a* entre os movimentos cromáticos.

Do compasso 10 ao 15 temos um desenvolvimento ulterior que Adorno compreende como uma área de mediação, transição. Mas, de acordo com o próprio Adorno, a relação profundamente imbricada dos materiais da *Sonata* e a relação dessa transição para com o tema principal transforma este em um elemento “tripartite” – ou seja, antecedente, conseqüente e *transição*, configuram um todo coeso (ADORNO, 2010, p. 110). Portanto, parece-nos apropriada a designação concedida por Larsen ao trecho (na tabela 2) de tema A2, i.e., primeira variação do tema principal A1. O tema A2 é imediatamente relacionado ao tema principal pela sua introdução através de *c* invertido (*fá* e *fá sustenido*) e pelo efeito contrastante do novo tempo de A2 (marcado por *Rascher als Tempo I* – no caso, mais veloz que o Tempo I que marca A1).

---

<sup>16</sup> No caso, estamos aludindo à *set-theory* de Allen Forte sobre análises de agrupamentos de notas por noções matemáticas e grupos de *pitch-classes* que poderiam fornecer condições de avaliar aproximações entre certos conjuntos de notas e outros. No entanto, a exposição dessa teoria e a subsequente análise que dela poderíamos extrair extrapola tanto o espaço aqui disponível quanto nossos intentos.

Figura 6: Tema A2 (c. 11)



Fonte: BERG (1926) – anotações minhas.

O motivo *d*, que caracteriza todo o tema A2, é formado basicamente com material temático do motivo *b* – visível claramente pela presença das terças maiores na figura de tercina que é introduzida nessa região. A inversão livre desse tema, logo no compasso seguinte, também figura as movimentações em terça maior de *b* (JARMAN, 1985, p. 32). Ao fim, a área temática A2, mediante a liquidação do padrão rítmico sugerido no compasso 11, retoma o tema principal da *Sonata*. Aqui começaria a transição para o tema secundário B1, que não só retoma os materiais do tema principal, mas também o seu tempo (*tempo I*). Nesse momento, “o antecedente do tema principal reaparece melodicamente intacto; o consequente é tecido em uma rica combinação contrapontística com a conclusão do antecedente” (ADORNO, 2010, p. 111). A transição parece retomar vários materiais anteriormente expostos nos temas A1 e A2, inicialmente de forma quase literal, mas consequentemente atomizando esses materiais até o limite do reconhecível. Citações notáveis de outros elementos incluem as repetições quase literais do motivo *b* durante a transição, a introdução do modelo de compasso do tema A2 no compasso 18 (e desenvolvido mais profundamente nos compassos 23 a 28), a citação da melodia quase na íntegra do consequente (c. 3-5 – cf. Figura 5) agora na voz do baixo nos compassos 19 e 20 e a retomada dos agrupamentos de acordes de tons inteiros a partir do compasso 23.

Os temas B1 e B2 apresentam novo material rítmico; seu material melódico essencial, porém, continua sendo derivação dos três motivos básicos da *Sonata*. A figura 7 apresenta resumidamente esses materiais. Observe em especial o tema em sextinas apresentado em B2 e

observe que Berg, desta vez, preservou o *contorno melódico* que é associado ao modelo de compasso do tema A2 (tema *d*) e sua abertura melódica de meio tom (*c* invertido). A relação entre A2 e B2 é intensificada pelo fato de que os dois temas usam a mesma marcação de tempo *Rasch* (mais veloz).

Figura 7: Reaparições de motivos básicos em B1 e B2

The image displays two musical excerpts from Berg's Sonata. The top excerpt is marked "Langsamer als Tempo I." and "mp". It features three measures labeled 'a', 'c', and 'b'. Measure 'a' contains a melodic phrase with a half-note interval. Measure 'c' contains a similar phrase. Measure 'b' contains a phrase with a half-note interval. An arrow points from the text "Tema B1" to this excerpt. The bottom excerpt is marked "Rasch" and "f". It features a measure labeled '6' which contains a melodic phrase. An arrow points from the text "Tema B2" to this excerpt. A label "Contorno melódico de d" is placed near the bottom excerpt.

Fonte: BERG (1926) – anotações minhas.

Assim chega-se ao tema de conclusão da exposição (c. 49). Ele também explora materiais motivicos já apresentados, em especial a melodia do tema B2, que é reproduzido *ipsis litteris* por intermédio de uma aumentação do ritmo. Este desliza por entre uma harmonia que, caminhando por semitons descendentes, lembra a escala de tons inteiros mais uma vez, até lentamente se dissolver na repetição literal do início da *Sonata*, onde cabe o sinal de *ritornello* indicando a repetição da apresentação da *Sonata*. Aqui encerra a exposição do tema da peça.

Para nossos fins, uma análise ainda mais ampla seria proibitiva. A exposição da *Sonata* já demonstra claramente seu aspecto mais importante, aquilo que levou Adorno a

nomear Berg como *mestre da transição mínima*. Sua música transita entre os materiais motivicos mais insignificantes, átomos musicais, e, mesmo esse elo sendo tão minúsculo, deles retira consequências capazes de organizar obras de longo alcance. Sua música é empática com o minúsculo, com o rejeitado – daí sua afinidade para com o semitom, o cromatismo. “O insignificante tem o seu equivalente musical no semitom, que conduz justamente para além do mero som, contudo sem assumir diante dele um perfil melódico bem definido; ainda aquém da plasticidade dos intervalos e, assim, sempre pronto para se dissolver no amorfo” (ADORNO, 2010, p. 36). Como vimos, esse aspecto proeminente da *Sonata*, sua sujeição ao desaparecer enquanto lei formal transparece na importância que o motivo *c* possui em articular o todo com suas partes. O movimento cromático não se contenta apenas em criar zonas de transição que funcionem como emenda perfeita para trechos separados da música; ele dissolve seus materiais até nada restar.

Esses direcionamentos técnicos contêm a chave para nossa interpretação da obra de Berg. No primeiro capítulo, expomos nosso desejo de afastar-nos de interpretações típicas da psicanálise quando debruçada sobre o objeto artístico. Para tal, devemos ter uma perspectiva precisa em nosso horizonte de compreensão a respeito da relação entre estruturação formal de uma obra e modelos de subjetivação objetivados nessas estruturas.

(...) ao decidir sobre modos de orientação para certas operações estruturantes do pensamento, as obras de arte fornecem a imagem do modo com que sujeitos podem estabelecer identificações, relações de objetos e reconhecer afinidades miméticas com o que se põem com o Outro. Neste sentido, *elas disponibilizam figurações para problemas gerais de subjetivação*. (SAFATLE, 2006, p. 170)

A obra é a cristalização de um modelo cognitivo, uma estruturação do pensamento posto enquanto estruturação formal. Nossa discussão sobre o narcisismo na música não implica meramente uma forma específica de relação com a obra de arte – que é uma modalidade de relação com o Outro – mas também sua objetivação *dentro* da obra de arte. Esta transparece esse modelo de subjetivação por um sistema racional (linguístico) específico e histórico. As interrelações entre racionalidade civilizada e estética, a própria consideração histórica do estado da arte, que inferimos de extrema importância na perspectiva adorniana, refere-se a modelos amplos de imposições subjetivas, de relacionamentos entre os objetos da

cultura e do homem, que ao utilizar esses objetos também se perde entre eles, aliena-se e é agido pelo próprio objeto. Essa interação dialética entre sujeito e objeto é passível de ser observada dentro de estruturas lógicas que estão obrigatoriamente presentes em toda obra de arte. Em Berg, a dissolução do eu é formalizada a ponto de virar dissolução da própria forma, desejo de amorfo, de desaparecimento temático na *Sonata*.

A desintegração melódica que observamos na análise – a contínua metamorfose dos motivos *a*, *b* e *c* – é a objetivação da própria pulsão de morte em Berg. Essa morte pode ser mais bem compreendida com a referência ao Real laciano. Sendo este o resíduo fenomenológico do mundo tornado sentido pelas relações entre significantes, o Real é a experiência de descentramento do sujeito, momento de erosão das estruturas aparentemente inabaláveis da consciência, do eu. O emprego peculiar feito por Berg da variação progressiva endereça o ouvinte justamente a essa modalidade com o sensível. Negando o poder autoafirmativo próprio do tema fechado enquanto unidade melódico-harmônica que, tal qual em Wagner, retira seu poder de sua insistente repetição neurótica, Berg parte para o progressivo dismantelamento temático, cuja unidade própria é deturpada. Sua força não é mais uma afirmação positiva obstinada, mas é negativizada enquanto se transforma em princípios formalizadores da obra. O preço que paga por isso é desaparecer na dispersão de seus átomos. No romantismo europeu, a melodia era o símbolo da expressão do sujeito, de seu mundo pessoal. Seu desaparecimento na trama polifônica da *Sonata* é o sinal do descentramento dessa subjetividade romântica, de sua profunda crise no seio da sociedade europeia e, em especial, na sociedade vienense.

Mas Berg claramente não leva esse programa de desintegração do sujeito ao seu final derradeiro – isso diferencia sua música da de outros compositores que foram mais além em seus programas de desintegração do sujeito na música, como John Cage (cf. SAFATLE, 2006). Sua música confere ao amorfo status de baliza organizacional da obra, mas não permite que esta afunde no espaço traumático do Real. A força articuladora de Berg permanece sendo o centro gravitacional que impede a música de se tornar amorfa ela mesma, caos destituído de sujeito.

A obra de arte berguiana procura reconciliar duas coisas plenamente contraditórias: dissolver ela própria e, ainda assim, permanecer sua própria mestra. Apenas por meio do esforço extremo de suas capacidades em moldar o material

pode ele realizar essa ideia do amorfo, o genuinamente in-formal, sem que sua música seja debilmente tragada por ele<sup>17</sup>. (ADORNO<sup>18</sup> *apud* POPLE, 1991, p. 99)

O contraponto essencial de Berg é que sua música permanece portadora de uma coesão muito intrincada. A variação motívica nega ao sujeito qualquer momento de reconhecimento narcísico – evitam-se quaisquer repetições literais de trechos melódicos não submetidos às variações progressivas da obra, perverte-se o sentido das resoluções tonais, subvertem-se as expectativas formais do ouvinte –, mas, ao mesmo tempo, permite-se a reorientação do sujeito a cada esquina bruscamente virada. Sua música exige total concentração de seu ouvinte; ele deve acompanhar o dismantelar musical mediante a destruição de seus próprios padrões de reconhecimento. Ao mesmo tempo em que nega a expressão reificada do sujeito romântico, ele recupera a integridade subjetiva no limite de seu desaparecimento. Ao fim, a *Sonata* dissolve o eu, porém, ao lhe restituir a unidade perdida, aponta-lhe um caminho para além das sombras fantasmáticas que envolvem a percepção viciada da obra de arte e dos objetos em geral: “Nesse sentido, a pulsão de morte pode aparecer para Lacan como motor de des-alienação no imaginário” (SAFATLE, 2006, p. 283). Destarte, Berg consegue uma estranha confluência de elementos antagônicos em sua música – dissolução e restituição, formas arcaicas e estruturações “in-formais”, vocabulário atonal e *objets trouvés* tonais – que se mantém em um todo coeso pela imensa capacidade sintetizadora do compositor. A dissolução do eu é sinal da crise do tempo de Berg. Tal qual Viena, sua música vivencia o choque do passado arcaico que ressurge como espectros da morte e os aspectos progressistas que lutam contra a alienação do espírito.

---

<sup>17</sup>Tradução livre minha. O original diz: “The Bergian artwork seeks to reconcile two plainly contradictory things: to dissolve itself and yet to remain its own master. Only through the utmost exertion of his ability to shape his material can he realize the idea of the amorphous, the genuinely in-formal, without his music being feebly swallowed up by it”.

<sup>18</sup> ADORNO, Theodor W. **Violinkonzert**. In: Der Getreue Korrepetitor: Lehrschriften zuer Musikalichen Praxis, Frankfurt.Fischer, 1963, p. 187-216.

#### 4.4. RECONCILIAÇÃO

A formalização de um descentramento das posições projetivas do sujeito na *Sonata* de Berg nos indica que estamos de volta ao terreno das relações objetais do psiquismo – campo do fantasma, processo obrigatório do psiquismo para a formação de objetos compatíveis com o seu desejo. Seus caracteres básicos, já conhecemos: o fantasma é a resultante das intrincadas relações objetais operadas pela criança, de seus objetos parciais à unificação destes em um todo coeso e passível de objetivar a pulsão em imagens do desejo subjetivo. Como tratar a passagem ao fantasma (que é, mais uma vez, obrigatória) com as nossas considerações sobre a *Sonata*?

O fantasma determina a conformidade dos objetos empíricos à satisfação fetichizada do meu desejo – tal é a razão de Lacan formular a famosa frase *não existe relação sexual*: sendo ela símbolo máximo de uma ligação intersubjetiva entre sujeitos, vê-se minada pelo justo fato de que a relação entre esses dois corpos é basicamente um *quid pro quo* do corpo do outro pelas alucinações ligadas à cena de prazer fantasmática (SAFATLE, 2006, p. 203-204). A objetivação desse processo *in musica* é a perversão à qual o material se submete e, ao mesmo tempo, sujeita seu ouvinte, a própria fetichização do elemento sonoro em afirmação falaciosa do sujeito; núcleo estrutural de toda música que se torna autobiográfica, se sustenta diante do ouvinte pelos “bons momentos”, pelo “sentimento” ou pelo “gosto” – basicamente tudo que conhecemos por “canção popular” hoje em dia parece se harmonizar com isso. A característica técnica de uma música erigida sobre tais mecanismos é a sujeição completa à linguagem reificada do passado. Sua estrutura se entende quase por invisível porque não quer colocar empecilhos entre o objeto e o seu degustador; daí vem seu ilusório aspecto de simplicidade pessoal e espontaneidade. A melodia se transforma em um bem privado, que deve ser bem cuidado e cerceado. Musicalmente, ele é repetido *ad nauseam* dentro da composição, refletindo um comportamento infantil da criança que não cansa de repetir “é meu” para qualquer objeto ao seu alcance pela mera satisfação que a posse traz consigo. Lembra os processos básicos de toda propaganda moderna, que funciona sob o mesmo princípio de repetição e exposição inalterada, populando todo o mundo com as mesmas mensagens, da mesma maneira que a música regredida não conhece nada senão a sua melodia famosa. O resto é mero acessório, passível de toda e qualquer modificação; o *remix*, o arranjo alternativo das canções, tudo isso nos conta o quanto é desimportante o todo musical, que serve meramente de suporte harmônico ao que interessa.

O circuito típico da relação fantasmática passa pelo objeto *a*, lugar opaco da realização do desejo humano. “O fantasma aparece como elemento determinante da pragmática do sujeito transformando toda ação efetiva em uma tentativa de reencontrar o objeto *a*” (op. cit., p. 204). Em nossa análise, vimos como a *Sonata* sabota tais endereçamentos narcísicos por meio da formalização do amorfo. Mas que significa isso? Parece estarmos visando uma negação da relação fantasmática mediante processos outros, no entanto na verdade é justamente pelo fantasma que podemos pensar em estruturas diferentes do próprio eu. Essa contradição é devido ao fato de que no centro da questão do fantasma encontra-se o objeto perdido que, essencialmente, é um objeto externo ao sujeito, i.e., não semelhante a ele.

A contradição aparente consiste em dizer que aquilo que o sujeito perdeu a fim de se constituir como instância de autorreferência e como imagem do corpo próprio servirá de matriz quase-transcendental, capaz de sustentar o quadro de identificação fantasmática. O que o sujeito perdeu para ser uma identidade narcísica (...) fornecerá a matriz do quadro de submissão do diverso da experiência ao pensamento da identidade fantasmática. Chegamos assim à estranha conclusão de que um *objeto não idêntico* (no sentido de não narcísico) *serve de matriz para o pensamento da identidade*. (SAFATLE, op. cit., p. 206)

Consequência disso são as possibilidades de, no mesmo objeto, termos diferentes modos de apreensão. Não cabe, então, nenhum tipo de afastamento do objeto, mas sim deslocamentos no interior do próprio objeto. Pois a apreensão fantasmática, para obter o plano de reconhecimento narcísico espelhar típica das estruturas do eu, teve de sacrificar esse objeto parcial que é, por sua natureza autoerótica, cindido e, portanto, diferente do próprio eu. Existe, então, sempre a possibilidade de uma experiência de não identidade mesmo por meio das imagens projetadas do fantasma. Segundo Safatle (op. cit., p. 213), essa foi uma questão muito importante em todo trajeto intelectual de Lacan e guia todo o seu esforço clínico, já que subentende problemas típicos de questões do fim de análise. O objeto *a* poderia, então, ser desvelado enquanto imagem não idêntica de si, não submetido à lógica da imagem gestaltista que rege a formação do espaço individual.

E é na imagem do amor, que só se realiza factualmente pelo seu fracasso intersubjetivo, que vemos uma primeira imagem dessa reconciliação da não identidade. O amor é a imagem ideal para ilustrar o campo próprio do imaginário, situações nas quais a

perda de si para um Outro onipotente representa a clara entrada do sujeito na totalidade imagética onde as barreiras se dissolvem no oceano do eu. Mas justamente essa aparência do corpo fetichizado do outro – tornando a cena do fantasma – guarda em si a possibilidade do desvelamento dessa aparência. Poderíamos então divisar um amor que vise o ser e não a aparência, um amor que percebe a essência do objeto enquanto um fracasso (*ratage*); “o amor endereça-se então ao semblante e afronta-se com o impasse de um objeto que resiste ao pensamento fantasmático do eu. Lacan nos dirá que o amor que visa ao ser pede a *coragem* de sustentar o olhar diante do estranhamento angustiante deste corpo não submetido à imagem e à sua submissão ao significante” (op. cit., p. 211). É no corpo que encontramos mais fortemente esse resíduo do Real que denuncia nossa irreducibilidade enquanto matéria bruta, carne disforme. O corpo também é local privilegiado da síntese narcísica, pois somente depois de sua unificação, via *estádio do espelho*, terá o sujeito uma imagem de si que possa ser alvo de considerações de ordem autorreflexivas – mais uma vez nos lembrando essa estranha dialética que une o sujeito entre o anonimato corporal e a síntese narcísica do corpo autoerótico.

Para Safatle (op. cit., p. 219), a questão do corpo e do sexo inexistente não é de forma alguma uma questão focal na psicanálise de Lacan, e que ela indica mais que uma mera análise da fenomenologia própria das relações amorosas e remete a problemas gerais de subjetivação que podem ser pensados em momentos fora da relação clínica habitual e seus parâmetros; a força e importância que o descentramento do sujeito no programa de Lacan levam alguns comentadores a falar de um monismo da pulsão de morte na obra tardia de Lacan (op. cit., p. 275). Portanto, não é nada mais que a natural extensão dessa problemática o que aqui por fim intentamos realizar: como se configura em objeto formal uma natureza do ser que é revelação negativa de sua aparência.

Voltamos-nos agora para nossa discussão referente à sublimação em Lacan. Chegamos à ideia de que a sublimação nada mais seria que uma passagem do semblante à sua própria condição de mera aparência. Esta seria a essência do *trompe-l'oeil*, já que este objetiva justamente a ilusão de coerência (e o seu desvelar-se enquanto tal) como um objetivo em si. Não se torna meramente “elevação à coisa”, que é próxima demais de fantasias fetichistas para poder ser tratada como negação da aparência, mas destrói a idealização do material ao denunciar sua amorfidade enquanto matéria, “tripa”. Mas essa resistência, ela não acontece enquanto um processo psicológico individual daquele que se depara com uma obra, mas está inscrita no próprio material da obra, em sua capacidade formal e histórica de denunciar a aparência e disso tirar suas conclusões e formar estruturas do pensamento objetivadas. Essa

conceituação da sublimação enquanto resistência do material tem a vantagem de não mais buscar materiais inconscientes inscritos na arte, mas observa sua função estrutural para com o todo, que determina o quanto seu semblante ainda pode ser visto enquanto tal – neste caso, a pergunta que sempre se coloca é se o *trompe-l'oeil* das obras musicais ainda pode ser visto enquanto denúncia da aparência ou se a visão petrificou-se de tal forma que todo ângulo disponível somente revele a ilusão da imagem completa e una.

O pensamento de Adorno não envereda por caminhos muito diferentes. Basta vermos suas considerações sobre a conclusão da última das *quatro peças para clarinete e piano Op. 5*. Referindo-se à conclusão da canção, diz que é “um real desprovido de aparência (...). O mero ruído é o valor-limite do átomo musical subjetivo adiante da realidade extramusical das mercadorias; a mais rigorosa – e, contudo, também a mais inexpressiva – figura do banal e, na qualidade de tal, a transformação da pura expressão em objetividade” (ADORNO, 2010, p. 166-167).

E a *Sonata* resiste, mas diferentemente das peças para clarinete – composição mais afinada com os métodos serialistas que Schoenberg e Webern faziam naquela época –, ela o faz com o jogo de oposições que nossa análise expôs. A dicotomia entre os materiais que superficialmente sugerem o arcaico, mas se estruturam de forma a romper com qualquer retorno a métodos de composição passado, revelam a intrincada rede de relações que, longe de meramente negar a tradição, demonstra seu falecimento por meio da aparência típica dos materiais tonais, agora transformados em imagens da morte, da dissolução. Na *Sonata*, não existe o brusco rompimento, mas um eterno deslizar por entre relações tonais e atonais, cada qual pondo em dúvida a validade da outra. Esses aspectos diferentes não se misturam enquanto híbridos na *Sonata*, mas derivam uns dos outros<sup>19</sup>.

(...) a posição da aparência permite a revelação da negatividade da essência. Não se trata aqui de dizer que o *semblante* dissolve a oposição entre aparência e essência, mas que ela permite uma passagem em direção a uma essência que não é mais pensada a partir de determinações positivas de substância. (SAFATLE, 2006, p. 295)

Essa resistência do material tem algo de ressonante com a ideia de natureza em Adorno. Ora, não foi exatamente enquanto polo negativo de sentido que o filósofo posiciona a sua ideia de natureza, a qual estará sempre em oposição à luta da razão instrumental em

---

<sup>19</sup> Adorno retira essa conclusão se referindo especialmente a um trecho da *Sonata* no qual um acorde de quartas é dissolvido, passo a passo, em um acorde alterado de lá maior (Cf. ADORNO, 2010, p. 106).

dominá-la e impregná-la de sentido, até nada mais restar dela que não seja uma segunda natureza domesticável? Justamente essas tensões entre história e natureza compõem um quadro no qual os resquícios míticos do homem voltam a dominar sua história enquanto um princípio de regressão, a imagem da barbárie que retorna à civilização esclarecida e livre, justamente onde esta se acha livre do irracionalismo do pensamento mágico. Resistência da matéria quanto à racionalização, que deseja ver no mundo apenas um catálogo de substâncias impessoais, cuja função é determinada pelos usos práticos. Vimos também essa cisão entre natureza e história e debitária da demarcação histórico-social entre sujeito e objeto, tão comum na racionalidade moderna. Mas, para Adorno, é impossível anular o momento mimético – momento de identificação pré-conceitual com o objeto – da racionalidade por meio de simples dominação instrumental desse objeto. Pois onde cala o objeto, cega-se, sobretudo, o sujeito. Não mais se reencontrando no objeto, o sujeito deve reencontrar a si mesmo, numa sucessão sem fim de desencontros tautológicos de identidade. Os nomes tornam-se a epígrafe de seus objetos censurados.

A racionalidade mimética corresponde a um estado pré-mítico, no qual a rígida demarcação entre realidade interior e exterior ainda não existe e a magia ainda depende da relação de identificação entre o xamã e os espíritos naturais. Mas aqui reside algo para além da identificação completa – justamente um momento no qual se é igual àquilo que não é idêntico a mim. Dizemos isso justamente porque Adorno conflui a tendência mimética a um certo desvanecer no ambiente, na natureza, que é idêntica àquele avesso da pulsão de vida identificada por Freud: “A tendência a perder-se em vez de impor-se ativamente no meio ambiente, a propensão a se largar, a regredir à natureza. Freud denominou-a pulsão de morte; Caillois, *le mimétisme*” (ADORNO, 1985, p. 187). A mímesis de Adorno não é meramente um retorno ao estado de anobjetalidade, mas um processo no qual o sujeito é acareado com esse in-forme que denuncia a rígida separação entre sujeito e objeto como uma condição que, apesar de inevitável, é repressiva. “O esclarecimento é totalitário”, seu horror ao mimético recai em uma má mímesis, segunda natureza que a consciência reificada toma como essência do mundo.

Tais questões levam Safatle (2006, p. 311) a considerar como ponto principal da teoria crítica em Adorno justamente a problemática do não idêntico. Na arte, isso se configura como desvelar da reificação dos materiais naturalizados na arte, demonstrando o que existe de mais estranho justamente naqueles materiais mais familiares. Fica claro o apelo que a música de Berg faz a Adorno – aquela tendência, já conhecida para nós, de usar os materiais tonais como elementos cacofônicos remete a esse programa de denúncia da aparência justamente *dentro* da

aparência. Por exemplo, sobre o “retorno” de Schoenberg ao tonalismo na fase tardia de sua produção:

Ele volta a um material fetichizado, mas para revelar seu estranhamento. (...) A ironia maior aqui consiste em tratar o material tonal como exposição fragmentária de um resto, como manifestação da não identidade na obra. Isso indica uma possibilidade de retorno ao material tonal que nada tem que ver como possibilidades de restauração fascinada, já que a gramática tonal retorna em farrapos por não ter mais a força de produzir experiências de organização funcional. (SAFATLE, 2006, p. 315)

Berg nunca realizou tal retorno porque a ruína da harmonia tradicional já era parte integrante de sua música no exato instante em que ela faz transparente que a tonalidade se apresenta enquanto o resíduo sonoro, elemento já insensível, e, graças a isso, tomado como um elemento dramático na composição de Berg – tal retorno seria uma redundância, tratando-se dele.

Eis o ponto de convergência de nosso trabalho. A não identidade enquanto motor da sublimação da Lacan não é estranha às considerações de Adorno sobre o tema. Aproximação não sem certas tensões, mas que aqui basta-nos lhe indicar enquanto traço material *dentro* da própria composição. O material sonoro em Berg é transmutado justamente na dissolução formal de um eu através do confronto com os resquícios de elementos historicamente determinados em sua paradoxalidade pelas circunstâncias de sua própria época. Sublimação através da opacidade da aparência, a *Sonata* se presta a uma linguagem que já não seja algo humano, pois só ao lembrar as vozes dos objetos ela faz ressoar a promessa de uma reconciliação não discursiva entre sujeito e objeto. O horror e a miséria transparecem em Berg enquanto ingênua temeridade diante da morte e daquilo que não se exprime na boca dos homens; o que em Schoenberg é a frieza advinda dos “icebergs” de sua rigorosa composição, em Berg é o calor humano que é empático com o sofrimento do diminuto. Este não é somente programático, mesmo no *Wozzeck* o texto é mais um reflexo dessa tendência, exposto enquanto um princípio de dissolução formal. A *Sonata* faz convergir as problemáticas da ruptura tanto de um sujeito cindido em seu psiquismo quanto violentado pela racionalidade que o cerceia e propõe uma reconciliação que não faz promessas, mas acolhe aqueles que escolhem pagar o preço que ela exige – uma consciência não mais presa em si mesma.

## 5. CONCLUSÃO

Este trabalho intentou aproximações teóricas que fariam possíveis uma interpretação da obra de arte musical que pudesse olhar para além de uma trama suportada pela estrutura musical e que chegasse a suas formas, a arquitetura própria de sua existência. Desde o princípio, acreditei que toda abordagem psicanalista que se envolvia com a música tratava-a de um jeito estranho, que não parecia condizer seja com minha própria experiência musical, seja com qualquer evidência material que eu pudesse observar. As traduções violavam o objeto, impregnavam-o com coisas externas, sentimentos alienígenas à sua construção. Ao fim, nossa busca levou-nos aos limites da psicanálise e nos possibilitou mesmo a temeridade de uma incursão no território da filosofia adorniana.

Adorno era sensível ao espírito da música. Seus argumentos se aproximam *ad infinitum* da experiência musical, mas sem nunca realmente chegar a encostar-se a ela. A aproximação infinitesimal é consequência de uma distância que nunca pode ser verdadeiramente transposta – ela presuppõe o absurdo do abraço sem toque, a repulsão da matéria diante dela mesma ou a maratona sem fim que Aquiles jamais cumpriria aos olhos de Zeno. A filosofia que aceita sua condição de eterno aproximar-se não sugere provas de ser menor por conta disso. Seu objeto ganha dignidade, porque nunca é manipulado naquilo que ele verdadeiramente é. Não são as notas transformadas em construtos, conceitos; elas nunca abandonam a esfera do som e da composição, onde seus mistérios seguem indissolúveis. A filosofia de Adorno pretende esta experiência intacta, por isso não pode se furtar à sua análise mais rigorosa lá onde mais ela se aproxima da experiência factual da música. Somente então agem os conceitos, as constelações e a própria psicanálise, cujos ensinamentos Adorno nunca abriu mão, mas não lhes permitiu a violência da dominação conceitual.

Sua filosofia nos forneceu perspectivas quanto as estruturas musicais, coordenadas que nos permitiram uma interpretação não discursiva desses elementos que, em sua linguagem abstrata, lembram-nos do antilinguístico. Na interlocução entre psicanálise e filosofia, Vladimir Safatle foi nosso interlocutor mais importante – sua análise dos alcances de uma dialética negativa na obra lacaniana possibilitou uma leitura que, de outra forma, não estaria disponível a nós.

Acredito que este trabalho angariou certas conclusões que contêm possibilidades interessantes para o campo psicanalítico. Em primeiro lugar, o presente estudo parece se harmonizar precisamente com certa postura *ética* da psicanálise, uma postura que tem consequências exatamente nessa relação entre o sujeito e o objeto, tantas vezes tomada como

tópico em seminários de Lacan. Pois, ora, é próprio da psicanálise tal relação com seu objeto de estudo, que não se resume a um esquema de aplicação pragmática de conhecimentos, mas a uma experiência muito própria ao inconsciente, que muitas vezes não deve ser agido, manipulado pelas forças cognitivas do analista, mas, pelo contrário, age sobre a análise, coordena os movimentos dos jogadores no jogo analítico. O inconsciente, objeto próprio da psicanálise, recusa o *locus* passivo da visão cartesiana; ele se ressentido de palavras postas em sua boca, exige falar por si, em sua própria linguagem – isso independente do objeto estar na relação transferencial do analisando ou em uma pesquisa que o vise em elementos da cultura. Neste sentido, não existe nada no campo analítico que não seja uma pesquisa clínica.

Essa questão é cabal para o entendimento da relação com o objeto de estudo. A dissolução do sujeito cartesiano e, por consequente, a 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 reintroduzindo 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, e sim 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.

A psicanálise, portanto, não deve sujeitar o objeto à dominação narcísica do mestre. E isso não é mais verdade em qualquer outro campo que naquele da música, pois esta resiste a todo esforço de transformá-la em objeto “desvendado” e “dominado”. E, ora, não foi esse mesmo o esforço feito em textos sobre as obras de Da Vinci feitas por Freud? Ao tentar desvelar o texto que determinava a forma daquela arte, Freud reduziu-o 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. Portanto, é também da necessidade de seguir esse ponto de vista ético da psicanálise que este estudo se voltou para a música como um objeto que deve falar em sua própria linguagem, em sua própria dignidade. Nada diferente se espera da postura do analista.

Em segundo lugar, creio que existe um outro benefício deste tipo de pesquisa para a psicanálise. Devemos imaginar Viena, tal qual descrita no quarto capítulo deste trabalho. Não foi apenas a obra de Berg que, acolhendo toda contradição que surgia na cultura austríaca, foi concebida de forma a demonstrar os impasses do social em sua própria estrutura; a obra

freudiana é fruto de um mesmo ímpeto, seu rigor acadêmico gira em torno de um similar núcleo de problemas; problemas que a *Sonata*, afinal, também trabalha. Ambas levam o sujeito ao limite de sua unidade, questionam os valores atemporais e objetivam a liberdade do homem frente ao jugo da opressão. Nisto, elas são obras que, como diria Adorno, são *verdadeiras*, justamente porque são empáticas ao ser humano e suas misérias, sem apelar, no entanto, a um humanismo chulo.

Mas algo parece haver mudado na posição da psicanálise no contexto histórico atual. Talvez esta crítica mereça muito mais linhas que o tratamento simples que lhe dou como parte da conclusão deste trabalho, mas me parece oportuna tal questão aqui. Pois não me parece que a psicanálise tenha escapado a um destino similar àquele ocorrido com a linguagem atonal, i.e. a completa absorção e neutralização de seu material crítico pela cultura da dominação; suas conquistas tornadas moedas correntes entre certos meios – sua postura crítica tornada uma espécie de excentricidade é tolerada nos contextos corretos e simplesmente ignorada nos demais. Freud e sua análise devastadora da sexualidade humana teve um impacto gigantesco pela sua extrema afinidade com os problemas derivados da moralidade repressiva do século XIX. A mudança desse contexto, no entanto, parece ter sido muito fracamente absorvida pela psicanálise e, mesmo naquelas linhagens pós-freudianas, como a derivada de Lacan, ela parece não possuir a mesma força crítica que a psicanálise um dia obteve com Freud. Como a linguagem dos sons, o repertório psicanalítico aparenta padecer dos sinais do tempo. Sofre da morte de sua acuidade para as novas questões humanas das quais não pode prescindir e, por vezes, perde-se em uma ostentação linguística que (especialmente entre os seguidores pós-lacanianos) parece regredir a um fetichismo formal extremo.

Neste quadro, acredito que uma postura mais crítica e séria da arte contemporânea seja uma atividade que promete explorar locais onde permanecem intocados alguns dos materiais mais ricos e complexos relativos à esfera humana no nosso tempo. A arte assumiu uma estranha postura diante do homem – ela não mais aparenta responder às mesmas questões que antes haviam sido seus interesses mais importantes. A passagem de uma arte expressiva para aquela que existe sobre o ditame da indústria cultural foi consumada, paradoxalmente, pelas frentes da vanguarda mais extrema. A quebra do que antes era a estrutura formadora de possibilidades comunicacionais da arte – a forma – parece ter funcionado como o rompimento de um dique. Nada mais pode ser julgado; tudo é demasiado importante e digno simplesmente pelo fato de existirem enquanto “arte”. Porque tudo é permitido, nada mais é refletido; a queda na pura subjetividade abandona qualquer mediação verdadeira com a obra e tudo vira um exercício mecânico de construção e audição atomizada. Faz mais de cem anos desde a

composição da *Sonata*, e nada parecido com a revolução social daquela época parece próxima de ocorrer. A arte se encontra sobremaneira estagnada e não me afigura que seja somente por falta de uma vanguarda estética forte, mas justamente porque a arte já não participa como antes na criação do próprio mundo social que habita. Desta forma, ela não possui poder crítico verdadeiro. Tal qual a psicanálise, a música foi absorvida de tal forma que muitas vezes parece lhe restar apenas uma posição extravagante na cultura; a consciência globalizada é insensível a ela, mas a toleram porque a sabem agora inofensiva. Escravizada pelos poderes que ditam as normas econômicas e sociais, a música é refém de sua liberdade recém-ganha; resta-lhe meramente a atividade replicante, mitose macrocelular que resulta no sempre igual. A grande produção ocidental da música (e mesmo a oriental, em certa parte) não mais compreende qualquer espécie de desenvolvimento verdadeiro e agora se limita a uma espécie de exaltação de si. Em alegre desespero, recusa todo desenvolvimento anterior a ela e se pretende nova em folha, embalagens novas em velhos produtos. Contudo, tal tópico pode ser apenas incitado aqui e na verdade revela uma linha de pensamento que gostaria de desenvolver em futuros trabalhos. O alcance de considerações sobre os temas acima sugeridos parecem de longo espectro e, como antes dito, fornecem não meramente material para a análise psicanalítica, mas possuem capacidade de dirigir questões à psicanálise e lhe fornecer material para reflexões do seu próprio corpo teórico.

Dito isso, parece-me sobrar mais uma questão a ser comentada sobre os resultados deste trabalho. Em fins de 2012, quando levei o projeto de pesquisa à avaliação de uma banca de especialistas, o Dr. Henry Burnett fez um comentário que considero verdadeiro mesmo em consideração ao trabalho final, concluído um ano depois: estas reflexões já nascem proscritas e mortas. Não devemos nos surpreender com isto. Ora, nada mais longe da experiência intelectual de Adorno que uma análise que se entenda enquanto atemporalmente válida, brandida como uma espécie de método geral para análise da obra de arte. Muito pelo contrário, as constelações de conceitos devem ser revistas e reordenadas de acordo com a análise material e histórica que é cabível ao momento dos pesquisadores. Ainda que a *Sonata* mantenha em si as posições de sua verdade musical, ela já é uma obra do passado e não mais responde inteiramente às condições atuais. Na verdade, essa é mais uma das questões básicas formuladas pelo trabalho e pelas reflexões sobre a arte na contemporaneidade e mesmo sobre a sua própria validade. A mudança da consciência dos homens também faz mudar a posição que os objetos ocupam no mundo. Este trabalho, portanto, faz um julgamento que não é mais completamente válido, justamente porque nosso ponto de vista parece ter sido basicamente aquele da sociedade pré-globalizada do incício do século XX. Podemos apenas fornecer

posicionamentos que possam ser úteis para pesquisas mais abrangentes e mais complexas sobre o atual estado de coisas, ainda que por vezes nossas reflexões falem diretamente sobre questões bastante atuais – em especial a audição narcisista proposta neste escrito me parece algo extremamente pertinente para discussões sobre a arte em nosso tempo. O título desta dissertação, *Narcissus in Musica*, é uma corruptela simplória; procede da antiga expressão *Diabolus in Musica*, usada na alta Idade Média. Ela corresponde à antiga proibição do uso da dissonância na música europeia. Já naquela época, o material dissonante era sinal da dissolução extrema da unidade, instância harmônica que desafiava a própria estrutura de onde surgia. Controle extremo foi exercido sobre suas aparições e por muito tempo ela foi relegada a um papel secundário de confirmação tonal, sem nunca se impor em suas propriedades únicas. A *Sonata* é um dos vários sinais de sua emancipação, curiosamente invertendo a antiga equação medieval. Não mais o uno é protegido das forças dissolutivas da dissonância, mas, pelo contrário, o trítone se impõe contra toda síntese, contra todo o subjetivismo afirmativo do romantismo. Eis o que acredito ser o principal legado da *Sonata* para as reflexões do futuro, aquilo que Berg conseguiu ao, como diz Adorno, se tornar uma “vítima sacrificial para o futuro” ao se oferecer ao passado: o princípio de recusa a toda falsa unicidade, recusa que transparece no corpo como resto que nega a crença narcísica em sua própria imortalidade, a denúncia da carne que é transformada em denúncia do som, o mutismo da morte transformado em delicado desvanecer dos intervalos – em *transição mínima*, para além dos fantasmas da consciência e da sociedade dominada.

## REFERÊNCIAS

ACKERL, Isabella. **Vienna Modernism**. Viena: Federal Press Service, 1999.

ADAM, Sara B. **The Development of Alban Berg's Compositional Style: A Study of His *Jugendlieder***. 2008. 397 f. Tese (Doutorado em Filosofia) College of Music – Florida State University, Florida. 2008.

ADORNO, Theodor W. **Prismas**. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

ADORNO, T. W. *Philosophische Frühschriften*. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, pág. 325-344. Tradução de Bruno Pucci, Disponível em: <<http://adorno.planetaclix.pt/tadorno3.htm>> Acesso em 11 de outubro 2013.

\_\_\_\_\_, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_, Theodor W. **Berg: O mestre da transição mínima**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

\_\_\_\_\_, Theodor W. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição** in: *Textos Escolhidos (Os Pensadores)*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_, Theodor W. **Minima Moralia**. Lisboa: Ed. LDA, 1951.

\_\_\_\_\_, Theodor W, HORKHEIMER, Max. **A Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_, Theodor W. **Introdução à Sociologia**. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.

\_\_\_\_\_, Theodor W. **Palavras e Idéias**. São Paulo: Ed. Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. “A idéia de história natural”. Disponível em <<http://adorno.planetaclix.pt/tadorno4.htm>>.

\_\_\_\_\_. “A idéia de história natural”. In: *Adorno*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.

ALMADA, Carlos de Lemos. **Varição em Desenvolvimento na Construção do Tema Principal da Sonata Op. 1, de Alban Berg**. *Opus*, Goiânia, v. 16, n1, p. 99-112, jun. 2010.

ALMEIDA, Jorge. **Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte**. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2007.

ALVES JÚNIOR, D. G. **Dialética da Vertigem: Adorno e a Filosofia Moral**. São Paulo: Ed. Escuta, 2005; Belo Horizonte: Ed. FUMEC-FCH, 2005.

BERG, Alban. **Sonata**. Viena: Universal Editions, 1929. 1 Partitura, Piano.

BUCK-MORSS, Susan. **The Origin of Negative Dialectics**. Nova York: Ed. The Free Press, 1979.

CASTIEL, Sissi. **Sublimação: clínica e metapsicologia**. São Paulo: Escuta, 2007.

SCHORSKE, Carl E. **Viena *Fin-de-Siècle*: Política e Cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DARCY, Warren; HEPOKOSKY, James. **Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteen-Century Sonata**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

DUARTE, R. **Dizer o que Não se Deixa Dizer: para uma filosofia da expressão**. Chapecó: Argos, 2008.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

EHRENZWEIG, Anton. **Psicanálise da Percepção Artística: Uma Introdução à Teoria da Percepção Inconsciente**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar Editores, 1965.

FREUD, Sigmund. O Moisés de Michelangelo (1913-1914). *In*: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Vol. XIII.

\_\_\_\_\_. Moral Sexual “Civilizada” e Doença Nervosa Moderna (1908). *In*: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Vol. IX.

\_\_\_\_\_. Leonardo Da Vinci e uma Lembrança de Sua Infância (1910). *In*: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Vol. XI.

\_\_\_\_\_. Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente (1905). *In*: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Vol. VIII.

\_\_\_\_\_. Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914). *In*: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Vol. XII.

\_\_\_\_\_. Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade. *In*: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Vol. VII.

\_\_\_\_\_. Psicologia das Massas e a Análise do Eu (1921). *In*: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. O Ego e o Id. *In*: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. Escritores Criativos e Devaneio. *In*: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. À Guisa de Introdução ao Narcisismo. *In: Escritos Sobre a Psicologia do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

\_\_\_\_\_. Pulsões e Destinos da Pulsão. *In: Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

\_\_\_\_\_. O Recalque. *In: Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FULLER, Peter. **Arte e Psicanálise**. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

GLOVER, Nicky. **Psychoanalytic Aesthetics: An Introduction to the British School**. Londres: Karnac Books Ltd., 2009.

GAY, Volney P. **Freud on Sublimation: Reconsiderations**. Nova York: State University of New York Press, 1992.

GRAF, Max. **Modern Music: Composers and Music of Our Time**. Nova York: The Philosophical Library, 1946.

HAILEY, Christopher. **Alban Berg and His World**. Princeton: Princeton University Press, 2010.

HANSON, Alice M. **Musical Life in Biedermeier Vienna**. Inglaterra: Cambridge University Press, 1985.

HEGEL, G. W. F. **Lições Sobre a Estética: Introdução**. *In: Cadernos de Tradução n.1*. São Paulo: Departamento de Filosofia – Universidade Federal de São Paulo, 1997.

JARMAN, Douglas. **The Music of Alban Berg**. Los Angeles: University of California Press, 1985.

JAY, Martin. **As Idéias de Adorno**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1988.

LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar (1966/1998).

LACAN, J. **O Seminário livro 1: Os Escritos Técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (1953-54/1992).

LACAN, J. **O Seminário livro 7: A Ética da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (1953-54/1992).

LACAN, J. **O Seminário livro 17: O Averso da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (1969-1970/1992).

LACAN, Jacques. **O Seminário livro XI: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1985.

LACAN, J. **Nomes-do-pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LARSEN, Juliane C. **A Forma Sonata em Três Obras Inaugurais: Dialógos da Nova Música de Berg, Schoenberg e Santoro com a Tradição**. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Comunicação e Arte – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

LAPLANCHE, Jean. **Problemáticas, III: A Sublimação**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LAPLANCHE, Jean. PONTALIS, J. B. **Vocabulário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MAY, Theresia C. **Grundgestalt and The Tonal Problem in Alban Berg's Sonate Op. 1**. 2009. 52 f. Tese (Doutorado em Música) College of Fine Arts – The University of Utah, Utah, 2009.

MENEZES FILHO, Florivaldo. **Apoteose de Schoenberg: ensaio sobre os arquétipos da harmonia contemporânea**. São Paulo: Nova Estela, 1987.

NAKASU, Maria V. P. **Sublimação, Pulsão de Morte, Superego: O Papel das Teses Freudianas sobre a Cultura na Elaboração das Concepções Metapsicológicas**. 2009. 262 f. Tese (Doutorado em Psicologia) Universidade de Carlos, São Carlos. 2019.

NEVES, Maria A. C. M. **O Conceito de Sublimação na Teoria Psicanalítica**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1977.

OLIVE, Jean P. **Material e Música Informal. Duas Categorias Determinantes na Autonomia do Sujeito Musical em Adorno**. In: *Artefilosofia* n.7. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Arte e Cultura – Universidade Federal de Ouro Preto, 2009.

KELLY, Michael. **Encyclopedia of Aesthetics**. Londres: Oxford University Press, 1998.

SAFATLE, Vladimir. **A Paixão do Negativo: Lacan e a Dialética**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

SAFATLE, Vladimir. **Destituição Subjetiva e Dissolução do Eu na Obra de John Cage**. In: SAFATLE, Vladimir; RIVERA, Tânia. (Org.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Editora Escuta, 2006.

SAFATLE, Vladimir. **Gênese e estrutura do objeto do fantasma em Jacques Lacan**. In: *Psicologia Clínica* Vol.1, Rio de Janeiro, 2004.

SOARES, Ednei. **Formalização Estética e o Objeto da Psicanálise**. In: *Rev. Estudos Lacanianos*. Vol III, n. 6. Belo Horizonte: Scriptum Editora, jul-dez - 2010.

SOCHA, Eduardo. **O Problema da Forma na Música Contemporânea**. In: *Artefilosofia* n.4. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Arte e Cultura – Universidade Federal de Ouro Preto, 2008.

SCHWARZ, David. **Listening Subjects**. Carolina do Norte: Duke University Press, 1997.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of Music Composition**. Londres: Faber and Faber, 1967.

RIVERA, Tania. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

REIK, Theodor. **The Haunting Melody**. Nova York: Grove Press Inc, 1953.

VIDAL, Eduardo. A. **Sobre o Fantasma**. *In*: Rev. Letra Freudiana, ano X, n. 9. s/d.

VORCARO, Angela M. R. **A Criança na Clínica Psicanalítica**. Rio de Janeiro: Editora Companhia de Freud, 2004.

PANDEY, Ashish. **Encyclopaedic Dictionary of Music: A-J**. Delhi: Isha Books, 2005.

POPLE, Anthony. **Berg: Violin Concerto**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

## **ANEXOS**

**ALBAN-BERG  
OP.1-SONATE  
FÜR-KLAVIER**

**ROBERT LIENAU-BERLIN**

**GLEICHZEITIG IM MITVERTRIEB**

**DER UNIVERSALEDITION-WIEN**

**U.E. N° 8812**

# SONATE.

Mäßig bewegt.

Alban Berg, Op. 1.

*p* *accel.* *rit.* *a tempo*

*accel. e cresc.* *stringendo* *f* *molto rit.*

*rit. e dim.* *Rascher als Tempo I.* *ff* *p*

*poco ritard.*

*Tempo I.* *mf* *accel. e cresc.* *espress.*

Copyright 1926 by Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdlg. Berlin-Lichterfelde  
Copyright Renewal 1954 by Frau Helene Berg, Wien

(*accel* *p* *cresc.*) - *ff*  
L.H. *breiter werdend*  
*marc.*

*dimin. - e - rit.*

*Langsamer als Tempo I.* *ritard.*  
*mp* *espr.*

*accel.* *a tempo* *accel.*  
*p* *mf*

*a tempo* *stringendo* *Rasch.*  
*mf* *6* *6*

First system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a sixteenth-note triplet marked '6' and a 'cresc.' (crescendo) marking. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The treble clef staff includes an 'e - - - accel.' (e - - - acceleration) marking. The bass clef staff features a 'ff breiter' (fortissimo, broader) marking. A sixteenth-note triplet is also present.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a 'dimin. - - - e - - - ritard.' (diminuendo - - - e - - - ritardando) marking. The bass clef staff includes a 'p' (piano) marking and a 'r. H.' (right hand) marking. A sixteenth-note triplet is marked '6'.

Viel langsamer. (Quasi Adagio.)

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a 'pp' (pianissimo) marking. The bass clef staff has an 'l. H.' (left hand) marking. The tempo is marked 'Viel langsamer. (Quasi Adagio.)'.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a 'dimin. - - - e - - - poco accel.' (diminuendo - - - e - - - poco accelerando) marking. The bass clef staff has an 'l. H.' (left hand) marking and a 'p' (piano) marking. The tempo is marked '(Tempo I.)'.

*ritard.* *Langsamer als Tempo I.*

*p* *pp*

*molto legato*

*pp* *accel. e cresc.*

*rit.* *f*

*molto* *Bewegt.* *pp* *poco cresc.*

*riten.* *p molto espress.*

*(espress.)*

*espress.*

musical score system 1, piano and bass clefs, includes dynamic marking *poco a poco accel. e cresc. (bis **fff**)* and *espress.*

musical score system 2, piano and bass clefs, includes dynamic marking **ff**

musical score system 3, piano and bass clefs, includes dynamic marking **ff** and a measure number **7.**

musical score system 4, piano and bass clefs, includes dynamic marking **ff**, *sempre cresc.*, and *breiter werden*

musical score system 5, piano and bass clefs, includes dynamic marking **fff**, *ritenuto e dimin. (bis **pp**)*, and *sempre espress.*

espress.

This system contains a single musical staff with a treble clef. It features a melodic line with various ornaments and slurs. The dynamic marking *espress.* is placed below the staff.

*Langsameres Tempo (aber doch bewegter als zum Schluß des Ritardandos)*

*pp* *pp*

This system contains two musical staves, treble and bass clef. It features complex rhythmic patterns and slurs. The dynamic marking *pp* appears on both staves.

*dolce* *pp*

This system contains two musical staves, treble and bass clef. It features complex rhythmic patterns and slurs. The dynamic marking *dolce* is on the treble staff and *pp* is on the bass staff.

*poco accel.* *r.H.* *r.H.* *r.H.* *r.H.* *mf* *Tempo I.*

This system contains two musical staves, treble and bass clef. It features complex rhythmic patterns and slurs. The dynamic marking *poco accel.* is on the treble staff, and *mf* is on the bass staff. The tempo marking *Tempo I.* is at the end of the system. The right-hand part is indicated by *r.H.* on both staves.

*cresc.*

This system contains two musical staves, treble and bass clef. It features complex rhythmic patterns and slurs. The dynamic marking *cresc.* is on the bass staff.

First system of musical notation. The right hand (RH) features a melodic line with slurs and accents, marked with *accel.* above the staff. The left hand (LH) provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines, marked with *espress.* below the staff.

Second system of musical notation. The right hand (RH) has a complex texture with slurs and accents, marked with *r. H.* above the staff. The left hand (LH) has a similar texture, marked with *l. H.* below the staff. The system concludes with the instruction *molto espress.* below the staff.

Third system of musical notation. The right hand (RH) is marked with *r. H.* above the staff. The left hand (LH) is marked with *l. H.* below the staff. The system includes the instruction *sempre espress e string.* above the staff and *ritard. sempre espress.* below the staff. The system concludes with *molto marcato* below the staff.

Fourth system of musical notation. The right hand (RH) is marked with *ff dimin.* above the staff. The left hand (LH) is marked with *p* below the staff. The system includes the instruction *Nicht schleppen!* above the staff and *schwer* below the staff.

Fifth system of musical notation. The right hand (RH) is marked with *pp* above the staff. The left hand (LH) is marked with *ritard.* below the staff.

*Langsames Tempo.* *dim. e rit.*

*p* *espress.* *r.H.* *7*

*accel.* *Rasch.* *mf* *6*

*mf* *6*

*accel.* *6*

*ff breiter - wieder accel.* *6*

8

breiter - wieder accel. - *espress.* - *espress.* - *dimin. e ritard.* - *molto espress.*

This system contains the first five measures of the piece. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The tempo and dynamics are marked with 'breiter' (broader), 'wieder accel.' (accelerando again), 'espress.' (espressivo), and 'molto espress.' (molto espressivo). The system concludes with 'dimin. e ritard.' (diminuendo and ritardando).

(*dimin. e ritard.*)

*sempre espress.*

*pp*

This system contains measures 6 through 10. It begins with '(dimin. e ritard.)' and 'sempre espress.' (sempre espressivo). The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) at the end of the system. The music continues with intricate harmonic and melodic lines.

*Quasi Adagio.*

*r.H.*

*pp*

This system contains measures 11 through 15. The tempo is marked 'Quasi Adagio'. The right hand is indicated as 'r.H.' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The music is characterized by a slower, more spacious feel.

*pp* *pp sehr zart*

*(ppp)* *(ppp)* *(sempre espress.)* *espress.*

This system contains measures 16 through 20. It features dynamic markings 'pp' (pianissimo), 'pp sehr zart' (pianissimo very soft), and '(ppp)' (pianississimo). The tempo and dynamics are marked '(sempre espress.)' and 'espress.' (espressivo).

*r.H.* *l.H.* *r.H.* *l.H.* *l.H. loco* *molto riten.* *ppp* *l.H.*

This system contains measures 21 through 25. It includes markings for 'r.H.' (right hand) and 'l.H.' (left hand). The tempo is marked 'molto riten.' (molto ritardando). The system ends with 'ppp' (pianississimo) and 'l.H.' (left hand).