BEETHOVEN - O SIGNIFICANTE IMAGINÁRIO

Maria de Lourdes Sekeff

Resumo: A presente pesquisa objetiva uma aproximação *música x psicanálise*, considerando nossa condição de falantes dotados de um *inconsciente* que encontra na arte, na *música*, uma atividade de expressão e produção de sentido. Atentando aos limites impostos por cada uma dessas ciências procura-se refletir o processo de subjetivação, partindo do entendimento de música como alteridade e autonomia, e o processo de criação como auto-realização, relacionado com pulsão e *desejo.* Justifica-se a pesquisa haja vista que *psicanálise e música* lêem o homem em sua vida cotidiana e em seu caminho histórico; ambas são "receptáculo daquele lugar de opacidade intransponível que é o imaginário" (Metz,1980); ambas são infiltradas pelo *inconsciente* e envolvem *expressões* e *emoções.* O suporte teórico é encontrado em Freud e Maynard Solomon. O recorte musical adotado é Beethoven e a metodologia, bibliográfica e "interpretativa". Uma das conclusões a que se chega é que, tanto na *psicanálise* quanto na *música*, é possível a percepção de uma "outra fala" ampliando os limites da compreensão e experiência humana.

Palavras-chave: Música. Psicanálise.Inconsciente. Pulsão. Criação.

Abstract: The present research objective is an approach *music* x *psychoanalysis*, considering our condition of speakers endowed with an unconscious that finds in the art, in the music, an expression activity and sense production. Attempting to the limits imposed by each one of that human sciences the research quest to reflect the "subjectivation" process, departing of the music how autonomy as well as the creation process how a self-realization, related with trieb (*pulsion*) and with desire. The research it is justified in view of *psychoanalysis* and *music* read the man in his daily life and in his historical courser. They are "receptacle of that place of insurmountable opacity that it is the imaginary" (Metz,1980), they are infiltrated by the unconscious and they involve expressions and emotions. The theoretical support is found in Freud and Maynard Solomon. The adopted musical cutting is Beethoven and the methodology is both bibliographical and "interpretative". One of the conclusions, is that, in the *psychoanalysis* and in the *music* it is possible the perception of a "other speech" that enlarges the limits of the comprehension and human experience.

Keywords: Music. Psychoanalysis. Unconscious. Trieb (*pulsion*). Creation.

O psiquismo humano se constitui ***no***
e ***pelo*** contato com o outro.

Solitário, amargo, excêntrico, canhestro, um Tristão sem Isolda, assim era Beethoven (1770-1827). Suas cartas,

retratos, música, falam de um artista nascido em Bonn, filho de um medíocre cantor da corte local, como um indivíduo complexo. Essa análise foi feita por Tovey, Thayer, Newman e Solomon, que afirmam entre outras coisas que, ao contrário de Michelangelo que suportou humilhações do papa, ao contrário de Haydn que durante a maior parte de sua vida esteve a serviço dos Esterházy e de Mozart que era obrigado a comer com cozinheiros, a nobreza é que se curvava ante Beethoven, suportando suas excentricidades, em nome da música.

Formado em companhia de um pai autoritário, alcoólatra, que desejava explorá-lo como um "gênio do piano" a exemplo de Mozart, era em favor desse projeto que Johann conduzia a educação do filho, sacrificando seus estudos regulares em favor de um extenuante treinamento musical. Provavelmente esse fato deve ter contribuído para tornar Beethoven uma pessoa amarga. Gozando sempre de poucas horas felizes como costumava dizer, seus estudos gerais[1] foram interrompidos aos onze anos em prol da aprendizagem musical, esta sempre processada de forma inteiramente desorganizada, ao contrário da educação sistemática conferida a Mozart.

Baixo, atarracado, rosto variólico, irascível, um "espanhol louco" como era chamado em razão da tez morena e do gênio violento[2], Beethoven era freqüentemente tomado por crises de melancolia e fúria. Intransigência e insubmissão marcariam sua personalidade, bem como um rigor moral e intelectual onde não cabia a mentira e a hipocrisia. Ao longo dos tempos ele se ligou "a uma série de famílias como um filho ou irmão substituto"[3], e a despeito dos sucessivos amores voltou-se sempre para a mulher inacessível. Mas ainda hoje emociona a história da *Amada Imortal*, identificada por Solomon como Antoine Brentano.

Sucedendo à morte do irmão Ludwig Maria, o primogênito falecido com menos de uma semana de vida, Beethoven sempre expressou o sentimento de não ser desejado nem amado. Ao lado dessa litania, sempre fez persistentes alusões a doenças e depressões. Misturadas à raiva contra um pai violento, autoritário e fraco, tais disposições se adensariam perto dos 20 anos quando, por improbidade paterna, fora obrigado a se tornar o mantenedor da família. Em Viena Beethoven disfarçaria sua difusa angústia psicológica "com uma postura irascível de artista orgulhoso, intransigente, forçado a lutar contra um mundo que não o compreendia".[4]

Iniciando a vida como pianista, arrebatou os salões da nobreza vienense, classe à qual tanto aspirava pertencer. Por isso nunca desmentiu a notícia de que era filho natural de Frederico o Grande, rei da Prússia. A aspiração obsessiva à nobreza levara-o a substituir o termo"van" do nome por "von", na medida em que "van", predicado flamengo, nomeava apenas a região de origem do seu proprietário, e "von", alemão, era denotativo de nobreza. Essa impostura seria desfeita por ocasião de uma ação levada ante um tribunal reservado aos membros da nobreza[5], pois não sendo um de seus pares, ele seria "obrigado a admitir sua origem não aristocrática".[6]

Beethoven descobriria Plutarco, Homero, Platão, Shakespeare, na companhia da família Breuning. Conheceria Schiller e Goethe (seria até amigo pessoal deste último), e tomaria Sócrates e Jesus[7] por modelo.

Identificado com o avô[8], seu "herói", falecido quando Beethoven ainda era bem criança, o temperamento retraído, a dificuldade em aprender aritmética, a solidão sempre procurada, tudo

contribuía para um refúgio na *fantasia*. E fantasias ele as realizava ***com, na*** e ***pela*** música[9]. Mas ele nunca fora criança prodígio como Mozart, nem tampouco compositor precoce. Como compositor, diz Albrechtsberger seu antigo professor de composição,"Beethoven nunca aprendeu e nunca aprenderá coisa alguma..[...] é um caso perdido".[10]

Republicano, progressista, eterno revoltado, ele que também se considerava rei ("Eu também sou rei"), era tomado por fortes impulsos criadores e costumeiramente dizia que tinha necessidade de exprimir, de compor, de passar para as notas o que oprimia o seu coração, carecendo para isso de solidão. "O artista carrega dentro de si a própria felicidade [...]. Vivo só, mas não me aflijo por isso, pois sei que Deus está mais perto de mim que dos outros".[11]

Quando de sua morte (1822) o cemitério de Wahring foi tomado por uma pequena multidão de vienenses. Estes acompanhavam não o enterro de algum rei, de algum monarca, mas o enterro de um *plebeu*, bisneto de padeiro, filho de alcoólatra, músico famoso, glória nacional, patrimônio da humanidade.

Os problemas

Com uma vida atribulada por freqüentes agruras emocionais Beethoven recorria a um exterior defensivo para dissimular uma debilitada sensibilidade a embates psicológicos. Acossado pela necessidade obsedante de trocas contínuas de residência[12] (provavelmente uma metáfora de suas freqüentes mudanças de estado de espírito) e calculista como sempre, desde cedo começou a pôr dedicatórias em suas músicas, destinando-as a pessoas influentes.

Exagerou-se muito a biografia de Beethoven com o desarrazoado de um destino trágico, misoginia e amores desesperados. O seu verdadeiro drama foi sim a *surdez,* de profundas conseqüências psicológicas, levando-o às fronteiras do colapso emocional e provocando, ao lado de pensamentos suicidas, o grito de desespero do seu *Testamento de Heiligenstad*.

A partir dos 45 anos (1815) seriam somadas à sua história mal-estares e preocupações advindas da tutela do sobrinho Karl (1806-1858), "tomado" da mãe Johanna a quem Beethoven depreciativamente apelidara de *Rainha da Noite,* numa analogia ao personagem de *A Flauta Mágica,* de Mozart. Na análise de Solomon, a "captura" do sobrinho foi o modo fantasioso que Beethoven encontrou de reparar sua própria suposta ilegitimidade [...] e de se tornar o pai nobre de um filho de plebeu[13]. Ainda segundo Solomon, as atitudes conflitantes em relação a Karl e Johana advinham do relacionamento que acabou por se estabelecer entre os três, suscitando uma forma de "casamento" e de "família", em que nenhum dos integrantes gozava da necessária legitimidade.

Arrogante, contraditório, Beethoven açulava a nobreza ("Prefiro que me considerem um déspota que amigo de senhores feudais") e ao mesmo tempo, incoerentemente, abjurava o povo: "A ralé devia ser separada das pessoas de classe mais elevada, e eu fui cair exatamente no meio dela", afirmou certa vez, negando-se a comparecer perante uma corte de justiça "juntamente com sapateiros e alfaiates".[14]

A contradição também dominava seus ideais políticos: por vezes atacava o republicanismo e a democracia, por outras

seus ataques eram dirigidos à oligarquia. Com isso levantava suspeitas sobre a sua pessoa e motivava uma certa vigilância da polícia vienense de Metternich. E de tal modo que, em determinado momento, a polícia imperial manteve discreta vigilância sobre ele. Mas Beethoven não oferecia perigo algum, jamais ele fora um revolucionário como Wagner posteriormente o fora, por exemplo.

Beethoven ardia de entusiasmo por Napoleão. Assemelhados, ambos possuíam quase a mesma idade e uma história de vida comum: pequenos burgueses que alçaram à posição de vencedores; gênios que se fizeram por si; forte ambição e desejo de poder (um na política, o outro na música); uma energia feroz; conquistaram o "mundo" por meio do mero talento pessoal e provocavam o receio e admiração de todos. Assim, enquanto Napoleão se tornou o herói francês, Beethoven se tornaria o herói musical vindo da Renânia, um "Napoleão da música". Foi a Napoleão que dedicou a *Sinfonia Eroica*[15], composta por entusiasmo ao *então* cônsul Bonaparte. A decisão de rasgar a dedicatória quando este se coroara imperador teria sido calculadamente política, dada que a situação vigente assim o *exigia,* garantindo a Beethoven o desejado passaporte à cidadania vienense.[16]

Todos esses problemas ressoam no processo criativo do compositor, haja vista que construções musicais não resultam de algoritmos; a vida do artista se enlaça ao processo de criação, imprimindo à sua produção um *estilo* pessoal, único. Mesmo porque o homem é produzido por sua história, seu ambiente e seu psiquismo. Daí, se se reconhece a complexidade da natureza de Beethoven, sua produção se torna compreensívelmente mais humana.

Importa agora, no limiar dos 50 anos, refazer seu retrato psicológico. Inseparável dos Cadernos de Conversação[17] que começara a utilizar em 1818 em razão da surdez, Beethoven vive atormentado por queixumes físicos, dores abdominais, crises de bronquite, colite, estresse, hipocondria e crises depressivas. Totalmente surdo (ao que parece nos últimos dez anos de vida a surdez foi total), a acidez no trato com as autoridades era tolerada, graças a uma impunidade garantida, de um lado por sua celebridade e, de outro, pela fama de ser considerado meio louco. Não que ele o fosse, mas a suspeita de que genialidade e loucura estão sempre intimamente enlaçadas já vem desde os tempos de Platão. E a instabilidade psíquica de artistas célebres com graves transtornos psíquicos como Van Gogh, Gauguin, Tolstoi, Rachmaninof, Tchaikovski, Schumann, sempre estimulou essa opinião. E de tal modo que o célebre escritor americano Edgar Alan Poe questionou mesmo se a loucura não constituía a forma mais elevada de inteligência.

Muito à frente do seu tempo musicalmente falando e não sabendo lidar bem com problemas a não ser os musicais, Beethoven mergulha na solidão final. E ainda que a música representasse uma solução de compromisso, quando ocorriam conflitos mais exacerbados, algo mais forte impossibilitando a "transformação" das dificuldades em produção musical, suas forças eram então desviadas e consumidas na solução dos mesmos. Com menos libido à disposição para o habitual envolvimento musical Beethoven mergulhava então na improdutividade criadora. São estes seus famosos períodos de "inércia criadora", registrando-se agora um intervalo de oito anos estéreis, algo provavelmente nunca igualado na história da arte em geral. Entretanto, a despeito de tudo Beethoven se

recupera e se volta, sempre, para a música. O resultado é, entre outras obras, uma série de sonatas para piano, profundamente “íntimas” e meditativas, como o são as cinco últimas.

Os freqüentes contrastes entre êxtase, esgotamento e mudanças de humor seriam refletidos em suas obras por súbitas mudanças de andamento, dinâmica, intensidade, densidade tímbrica. E isso na medida em que a criação musical contorna, encobre, disfarça conflitos e até representa um “mecanismo de defesa”, mas *nunca* os penetra, *nunca* os revela, *nunca* os resolve.

O fim traria um apaziguamento emocional e a *renúncia* à lenda da ascendência “nobre”, com os últimos meses de vida propiciando reconciliações e sentimentos de amor.

Ao contrário de Haydn e Mozart, Beethoven jamais foi um criador de músicas *para* a nobreza, não obstante muitas delas terem sido dedicadas aos nobres. Transformado em figura pública como até então jamais acontecera a qualquer outro compositor, ele ajudou a difundir a idéia do *artista herói*, do artista patrimônio da humanidade. Ao final da vida se tornara permanente e universal, a despeito de “ter passado de moda”. E tal como Shakespeare, sua morte “autenticaria” o salvo conduto de pertencer ao mundo inteiro!

A surdez

Frente a um Beethoven totalmente surdo emerge a questão: como ele compunha? ora, a música se processa em várias áreas do cérebro e, na escuta por exemplo, o curso é o que

segue: as ondas sonoras penetram no ouvido pelo pavilhão externo e são captadas por receptores sensoriais.O nervo auditivo conduz os impulsos nervosos do ouvido interno para o cérebro onde, no lobo temporal, na 1ª.circunvolução temporal esquerda, na chamada região de Wernicke[18] (região responsável pelo conhecimento e posterior reconhecimento dos sons das palavras ouvidas), dá-se a percepção auditiva. Com o hábito de ouvir música o indivíduo, mesmo sem nenhuma educação musical, acaba por desenvolver um sub-centro dentro da região de Wernicke, sub-centro responsável pela compreensão e posterior reconhecimento dos sons musicais ouvidos. O funcionamento dominante dessa sub-região determina o chamado tipo *auditivo* a quem, para compreender e evocar a música, basta imaginar-se *ouvindo-a* mentalmente.

Com esclerose do ouvido interno como demonstra um documentado estudo de Francisco Hartung ("A surdez de Beethoven", *Revista Paulista de Medicina*, 1946), frente aos sons Beethoven podia não percebê-los da mesma forma que uma pessoa dotada de audição. Não obstante lograva *imaginá-los,* além do que captava as vibrações sonoras pela pele, músculos, ossos, processo que lhe permitia "construir" internamente o som musical.

A exemplo da região de Wernicke tem-se no cérebro a chamada região de Kussmaul (no lobo parietal esquerdo, na prega curva à esquerda), responsável pela percepção e compreensão dos sinais gráficos lidos, desde que se receba instrução nesse sentido. Com a aprendizagem e o hábito da leitura e escrita musicais o indivíduo acaba por especializar um certo número de células dessa região, desenvolvendo um sub-centro dentro

da região de Kussmaul, tornando-se com o funcionamento predominante desse sub-centro, o chamado *tipo visual*, comum nos regentes. Para evocar e sentir a música basta imaginar-se *lendo-a* ou *vendo-a* escrita. Beethoven era tanto um *tipo auditivo* quanto *visual,* o que lhe possibilitava "ouvir" o infinito, como dizia Victor Hugo. Surdo, ele compõe suas obras então com o esforço da imaginação e do pensamento.

O significante imaginário

Falar de Beethoven *músico* é salientar a existência de uma dimensão inconsciente co-determinando a sua produção. Sofrendo a ação de várias linhas de força, umas que ele determinou, outras que o determinaram, como *sujeito,* e na impossibilidade de satisfazer plenamente o *desejo* (no sentido tomado por Freud[19]), Beethoven se volta à permanente tarefa de realizá-lo na produção simbólica, o que significa dizer, na criação de obras musicais. Daí a pertinência de um olhar à sua vida, como feito aqui.

Falar de Beethoven *músico* é também remeter sua produção às circunstâncias práticas em que foi gerada, os modelos de que dispunha, as formas musicais existentes, as transformações por ele efetuadas.Tendo em conta esses elementos infere-se que, ao contrário de Bach, o *matemático* da música, e de Mozart o *poeta*, Beethoven é o *filósofo* da música, dado que suas obras sustentam uma produção de sentido filosófico ao lado de um conteúdo dramático-expressivo (obras intermediárias) tanto quanto de caráter meditativo, místico, abstrata (última fase), sem jamais deixarem de ser *co-moventes*. Embora o idealismo de sua produção tenha sido tomado como "confusamente" romântico por muitos teóricos,

a sua literatura testemunha um classicismo básico com o qual ele constrói, com a experiência humana de dar sentidos, a experiência simbólica da criação musical, sem qualquer submissão a leis que lhe são externas. Sua produção absorveu todo o significado de vida que ele experimentava. Criando dentro da cultura a que pertencia e expressando assim seu mundo interno, ele enriquece a civilização com suas obras encontrando, na construção de um "significante imaginário" (o significante musical), uma gratificação narcísica e um canal de escoamento para sua agressividade.

A música de Beethoven transcende a origem no compositor, na medida em que, mesmo resultando de expressão, sua função é a de ser ela mesma. É assim que elas se voltam para si, comentando o seu próprio fazer e exigindo que sejam olhadas em sua própria elaboração. O modo *como* Beethoven *diz o que diz*, a forma como constrói as redes de significação, a maneira como caminha de um significante a outro, a lógica interna dos encadeamentos, a singularidade e inteireza da qual se nutre o seu trabalho de construção, tudo legitima uma produção que acaba por encontrar em si mesma algo que a constitua. Daí que o que sua obra exprime, diz respeito, musicalmente, à singularidade de uma estruturação formal, e deve ser pensada a partir desta. Por outro lado, o diálogo dos significantes deslizando de um a outro revelam sempre um sentido expresso e outro latente, este último clarificado pela sucessão de um novo significante. É assim que Beethoven provavelmente tornou suportável a si mesmo o vazio da falta, fixando pulsões a um representante e conferindo-lhes direção.

No caso da escuta, considerando que esta envolve obra e ouvinte, cria-se em função desse diálogo uma desejada relação

de alteridade no sentido tomado por Silvana Rea[20] em *Transformatividade* (2000), com a obra beethoveniana falando não só do outro (texto) mas do outro dentro de nós. Daí a legitimidade da afirmação, *caiu na rede da escuta, é significativo, tem sentido!*

Objeto musical

Beethoven fez da música o seu *objeto* relacional[21]. Compondo, ele *reinveste* o destino de suas pulsões, deslocando o objetivo primacial da pulsão para um *objeto* de valor sócio-cultural, tornando-o o alvo pulsional. Compondo, Beethoven "criava" formas de existência, de subjetivação.

Ora, para a psicanálise, pulsões originam fantasias e isso já desde o início. É como considera Melanie Klein[22], "já no nascimento há pulsões e relação", com a pulsão incluindo a "fantasia de um objeto que a satisfaça".[23] Existindo em atuação sobre um objeto, a pulsão cria "tanto uma relação com este [...] quanto uma experiência emocional inconsciente na mente do sujeito".[24] Daí, com o *objeto* atraindo e a *pulsão* investindo, Beethoven transforma o seu alvo em busca da satisfação.

De mais a mais as experiências corporais do bebê, vivenciadas como fantasias, são experimentadas em *sensações* as quais posteriormente podem assumir outras formas, como por exemplo, a forma de imagens sonoras, de imagens musicais, como aconteceria com Beethoven. Infere-se então que a música, para Beethoven, é *objeto* capaz de satisfazer pulsões. E é assim que ao longo do tempo ele procede ao desenvolvimento de um trabalho criativo, satisfazendo simultaneamente desejos agressivos, sexuais, anelos

narcísicos e ... *sentimentos estéticos!* Propiciando um saber no qual ele reconhece ali seu lugar de sujeito, um sujeito que vive entre o mundo interno e o externo, com fantasias e inspirações ocorrendo como relações entre ambos os mundos, Beethoven desenvolve o uso simbólico da música (escrita musical) e cria músicas com autonomia e propriedade, música que por seu turno são imantadas do "poder" de fazer emergir, com seus efeitos (ecos e ressonâncias), a verdade singular do sujeito da escuta.

Com esse entorno tem-se que o inconsciente nutre a obra de Beethoven. E quando se diz que o inconsciente alimenta a sua obra tem-se em conta duas razões: primeiro, que sua produção contém sentidos e relações latentes que se denunciam nas ressonâncias suscitadas na escuta; e segundo, as múltiplas possibilidades de percepção e de fruição dos traços (estilo) que marcam a sua produção. Assim como Beethoven *compositor* possui uma vida psíquica própria, única, singular, assim também esta se presentifica em sua obra, a despeito dessa presentificação *jamais* resultar num comparecimento direto. Ela se dá em função de fantasias e sensibilidades, interesses, inspirações e referências que acabam por lhe direcionar a escolha dos temas, motivos, figuras e até do tratamento musical elaborado, resultando daí uma obra ímpar, única, capaz de suscitar estranhamentos.

Considerando por outro lado que na música o inconsciente se constrói também na escuta *entre* compositor e receptor, tem-se a possibilidade de uma hipótese interpretativa, passível de elucidação através de análise *perceptiva* e *musicológica* (se se pensa em termos estritamente musicais abarcando o *modo* como o compositor *diz o que diz*), e também uma hipótese

interpretativa, passível de análise *psicológica*, se se atenta às emoções que a obra motiva no receptor (sem esquecer que o inconsciente envolve também "fatores trans-individuais cuja presença é explicada de modo simples e eficaz pelo fato de todos estarmos inscritos na cultura e na sociedade)".[25]

Por outro lado, embora a produção de Beethoven, uma vez concluída, se assinale como alteridade e autonomia onde a"intenção" do compositor não goza de nenhum privilégio e onde o texto não apresenta um sentido único, o que significa dizer que ela é multívoca e que sobrevive à subjetividade do seu criador, ainda assim a sua vivência tanto quanto a sua escritura "envolvem" marcas do criador/receptor (estilo pessoal), possibilitando a singularidade de ambos.

A maioria das obras de Beethoven é inspirada em problemas humanos, bem diferentes daqueles que caracterizam a época das perucas empoadas. E o que dá especificidade à sua criação é exatamente o tratamento que ele confere à *forma musical*, uma forma *herdada* por um lado e *transformada* por outro.

Embrenhado em emoções, expressões e em *sensações* com seu viés de criação de sentidos, estas últimas se sustentam na própria imanência da matéria sonora: *Sinfonia n.6, Pastoral,* 1808. Nos rascunhos a obra receberia o título de *Sinfonia Característica: memórias da vida campestre.* Por ocasião do trabalho pronto Beethoven aporia a significativa observação: "mais expressão de sensações do que pinturas [...]". O mesmo se observa na *Sonata Pastoral* em ré maior op.28, que como lugar psíquico de constituição de subjetividade lhe possibilitaria encontrar, "na inscrição da pulsão no registro da simbolização

e na reordenação do circuito pulsional, uma economia outra", facultando-lhe "o trabalho de criação".[26] De inspiração idílica, a Sinfonia *Pastoral* evoca sensações bucólicas e "fala" de um Beethoven "andarilho", tal qual o pai Johann. Esse é Beethoven, compositor que se faz *fazendo*, compositor que "inventa a si mesmo no fazer".[27]

As suas sonatas (recorte adotado) trabalham relações entre signos, conjuntos, estruturas, potências significantes, som e tempo, classes de discurso, *desejos* e fantasias. Como a metáfora é instrumento da narração, sendo Beethoven um compositor tonal, metáforas e metonímias interagem no seu trabalho de necessidades expressivas, possibilitando-lhe, e ao receptor, a fruição de um padrão psicológico de formas e imagens sonoras que fluem num plano tridimensional, ou seja, pensar a música além da significação. Estruturada num movimento analógico de similaridades, contigüidades e tramas relacionais, a lógica construtora de sua música traz e torna presente a equivalência das imagens e formas sonoras. E aqui encontra-se um dos veios de proximidade música x psicanálise, no sentido em que a "fala" dessa música é essencialmente *poética* a exemplo da "fala" do inconsciente, cujo tom, Freud demonstrara (1905), é *poético*: o inconsciente fala e seu tom é poético. Esse efeito poético "nasce do movimento que instaura a verdade na dimensão da singularidade absoluta ao mesmo tempo [em que] inscreve-a nas determinações universais do psiquismo humano, para além das variações impostas pelo tempo e pelo espaço".[28]

A fala da música é *poética* sem jamais constituir um discurso caótico. Ela é orgânica, racional (a despeito da ludicidade e "grãos de loucura" do criador), dadas as interferências

(precisas no rigor) do processo secundário sobre o primário. De mais a mais, trazendo em certa medida a marca da opacidade o que lhe garante um alto índice de multissignificação, sua música se funda em procedimentos técnicos racionalmente aprendidos, além do que atende a exigências de sempre fazer sentido ao outro, na medida em que se endereça à alteridade.

Os temas marcadamente conflitantes das sonatas do *2º.período,* parecem representar alegorias pulsionais que, concebidas com traços narcísicos, encontram nesse trabalho uma via de satisfação, um tipo especial de prazer sustentado na reorientação (*sublimação*) de energias represadas no psiquismo. Por outro lado a urdidura do tecido composicional, a condução da ação dramático-musical, a feitura de um ritmo harmônico respondendo pelo dinamismo das sensações de aceleração e desaceleração (*Sonata em lá bemol maior*), o jogo do apolíneo e dionisíaco (*Sonata em dó maior*, *Aurora*), a tragicidade (*Sonata Appassionata*), a liberdade inflexional do pathos (*Sonata ao Luar*), o drama e jogo temáticos (*Sonata Patética*), o bucólico e pastoril (*Sonata Pastoral*), o trabalho competente da organização do código enfim seduzem o receptor, possuindo-o na própria escuta, levando-o a se defrontar com o novo, com o original, com o prazer do inédito.

Dentro desse contexto o subjetivismo manifestado na coexistência nada pacífica da dramaticidade e ironia, da complexidade e espontaneidade, luz e sombra, faz de suas obras um instrumento psicológico, uma atividade de *expressão*. Nesse sentido, aliás, ele foi o primeiro compositor a escrever por inspiração e vontade próprias, a despeito de atender a algumas encomendas.

Analisando uma produção que, com exigências em torno de uma metalinguagem explora o duplo sentido, a tautologia, os jogos de sons, fragmentos escalares, postulados tímbricos, alturas, intensidades, densidades, texturas, infere-se que .a música de Beethoven ***é o que é, por que foi feita como foi feita***.

Clássicas, as sonatas do *1º.período* são marcadas pelo raciocínio tautológico, pelo trabalho de temas e figuras que se dão à contemplação de modo narcísico. Apolíneas, arquiteturais, despreocupadas como a época, virtuosísticas, simétricas (*Sonata em fá menor*)[29], seguindo as pegadas de Haydn e Mozart, elas desvelam já aqui algum traço da força granítica que marcaria a sua produção para todo o sempre.

Vivendo a importância atribuída por Kant ao indivíduo que vai aparecer nele, como um aspirante a *herói* Beethoven se serve da sonata para concretizar esse vago ideal humano. É assim que começa a emersão de uma *nota dissonante:* a *Sonata Patética* (1799)[30], provocando um certo desassossego na sociedade vienense. Nessa obra que não significa *patética* no sentido acanhado do termo e sim cheia de *pathos,* de sentimento, a intenção de Beethoven é "*co-mover* por meio da música".[31]

Românticas, as sonatas do *2º.período* (1801-1811) são acrescidas da poética da subjetividade, cuja linguagem cheia de claridade e tonalidades surpreendentes desperta em nós sentimentos ainda obscuros, não podendo serem apreciadas senão dentro da categoria do *sublime*. Com isso se quer enfatizar uma dimensão "mito-poética" que também é subentendida à psicanálise como considera Conrad Stein, a

despeito de Freud sempre ter se considerado fundador de uma ciência sustentada no modelo das ciências da natureza.

Nesse período Beethoven se compraz numa arte da expressão, procurando "representar" sentimentos íntimos e objetivando ressonâncias que possibilitem a percepção da música como "uma experiência física na qual [su]a alma (e a do receptor) seria transportada".[32] Com esse entorno ele abre o reino do colossal, do imensurável, ratificando a distinção entre sublime e belo. Vige o "significante imaginário".

Explorando o estilo *heróico,* um entre os vários modelos que introduz na música instrumental, e fazendo uso da oratória dramática, Beethoven recorre ao tom de ***dó menor*** para exprimir sentimentos capazes de induzir comoção: *5ª.Sinfonia*, Abertura *Coriolano, Concerto n.3* para piano e orquestra.

Inseridas na cultura a que pertencem, essas obras se caracterizam particularmente em termos de *forma musical.* Nas sonatas Beethoven traz o drama do teatro para a música, trabalha a estrutura do pensamento dialético (tese/antítese/síntese), estrutura seus temas e desenvolvimentos numa rede de metáforas e metonímias, e em todos os períodos composicionais jamais rompe com os princípios clássicos, mas sempre *os transforma*. É assim que, enquanto processo simbólico, a música lhe possibilita lidar com a ausência, com o corte. E é assim que Beethoven "constrói" a cultura musical.

Possibilitando às suas obras irem além do descompromissado classicismo vienense ele dá voz a personagens que, como exemplo do que acontece no psiquismo humano, pertencem à categoria de personagens universais e permanentes. Seus

dramas em movimentos de sonata, caracterizados pelo princípio do *der kampf*, simbolizam a própria dialética do compositor. Expressam um combate entre dois elementos, dois temas, dois personagens, um "contrariante", rítmico, outro "implorante", melódico, que no final, na reexposição, fundem-se numa mesma tônica, solucionando o conflito inicialmente apresentado. Com a solução gera-se algo inteiramente novo, uma outra significação. Envolvendo uma estrutura de pensamento infere-se então que o que norteia a forma-sonata é o desenvolvimento de um raciocínio capaz de gerar novas idéias, novo sentido, nova significação.

Penetrando no patético, no elegíaco, no revolucionário, no dramático (*Sonata Patética*), na repetição e diferença, Beethoven encontra na música um canal de expressão que psicologicamente parece ter, sim! a função de restaurar *anseios* narcísicos. Com esse sentido ele materializa o *sublime.* Abre-se o reino do colossal. Tratando de tragédias, lutas, vitórias, conflitos, (sempre os seus!), só umas três ou quatro de suas obras terminam tragicamente, como a *Sonata Appassionata*.

A mais romântica e mais dramática das sonatas do *2º. período*, a *Appassionata* apresenta Beethoven no auge de sua força criadora. O pathos"[33] da ordem do excesso, a força dramática e o veio poético suscitam comparações com o *Inferno* de Dante, com o *Rei Lear* e *Macbeth* de Shakespeare, e com tragédias de Corneille. Obedecendo a um plano rígido que disciplina suas linhas de força, Beethoven trabalha contrastes em torno do som e seus registros (grave, médio, agudo), dotando a sonata de um caráter tímbrico que enfatiza o subjacente sentido sombrio e "aflito".

O lirismo beethoveniano é geralmente expresso pelo tom de *lá b maior*," tonalidade emotiva" como lembra Cooper[34], tonalidade que parece conferir intensidade particular às dificuldades psicológicas inerentes às suas idéias musicais. Explorando modulações enarmônicas, contornando sons "construídos em redor de sua verdade", percorrendo tons mediânticos (*Sonata Waldstein*) caracterizando o que Tovey chamou de "travessia do Rubicão"[35] e expandindo limites (*Sonata Appassionata*), suas representações musicais seriam investidas da figura do *herói,* com Beethoven "se dizendo" de diferentes maneiras. Percorrendo os universais do nascimento, paixão, morte e ressurreição, o mito do *herói* para quem tudo dá certo fala de um Beethoven sempre *agarrando o destino pela garganta.* Esse estilo perderia sua razão histórica de ser com o fim das guerras napoleônicas, propiciando o surgimento do um novo e último estilo, o *pós-classico*.

O *período pós-clássico* (1817-1827), precedido por uma fase de inércia composicional que se estenderia por vários anos, cede lugar à introspecção, sugerindo um novo compositor, voltado a diferentes religiões, cristãs, mediterrâneas, orientais, egípcias. Enredado no fazer musical Beethoven expressa uma fé religiosa que se traduz numa música de caráter *meditativo* e *metalingüístico.*

Essa mudança se denuncia no recitativo instrumental, na sonoridade áspera, na polifonia instrumental dura, no uso de modos eclesiásticos, nos ritmos pontuados, na exploração de elementos com conteúdo simbólico, com as "imperfeições" técnicas (atribuídas à surdez) ainda mais acentuadas. Nada de dramas, elegias ou cânticos de triunfo. A música agora é absoluta, "transcendente" ainda que poética, metalingüística,

sublinhada por um certo escape às condicionantes exigências de ordem, harmonia e equilíbrio ligadas à visão tradicional do belo, a despeito da estrutura clássica de algum modo sempre estar presente. Algumas dessas composições nem parecem destinadas à execução e sim à *leitura*. E de tal modo que para o compositor contemporâneo Pierre Boulez, a pujança virulenta do contraponto nas últimas obras de Beethoven representou um perigo para o Sistema tonal.[36]

Explorando técnicas e formas arcaicas, voltando os olhos ao barroco que de forma semelhante à lógica do inconsciente é afeito ao paradoxo; fazendo uso "sinfônico" do piano, orientado por uma nova concepção de belo; gerando uma polifonia cada vez mais densa, desenvolvendo um sentido de gestalt e alçando às alturas de uma música extra-mundana, nessas últimas sonatas (verdadeiras sinfonias) Beethoven indica o caminho para o abandono das leis básicas de música em vigor por centenas de anos. O que *comove* nessa produção é a "faculdade" de afetar a sensibilidade do receptor que acaba por se deixar "arrastar" para além dos sons. Beethoven faz música de foro íntimo e volta ao geometrismo musical. É assim que ele se universaliza e se perpetua tornando-se um *mito*, nutrido da representação idealizada que então se faz dele e de sua obra, marcada por duas dimensões, uma universal e uma individual.

Tentando uma aproximação entre sujeito e objeto, nessa última fase Beethoven "percorre" a poética barroca da imaginação, tanto quanto posteriormente seria explorada a alegoria nos artistas modernos. Está-se aqui no universo, não mais da contradição ou da luta entre opostos como na *fase heróica*, mas no universo do *metafísico*, com o compositor acolhendo

idéias diferentes, sem exclusões ou sínteses, o que também é encontrado em manifestações do inconsciente. Embora sem a paixão e turbulência que a arte barroca incita, o que significa dizer, sem comportamentos passionais, o infinito do ser da escuta se move agora na finitude do movimento sonoro, numa relação com o que o transcende.

Com as cinco últimas sonatas (Op.101, 106, 109, 110, 111) Beethoven aponta a *modernidade.* Estas sonatas de sabor metafísico e metalingüístico se fazem trazendo em si suas próprias regras, com a poética da construção aliando-se à poética da expressão. Nelas Beethoven se esvazia da tragicidade, assume o exercício da metalinguagem e apresenta uma intensificação ao hermetismo e à liberdade de criação. O universo de suas necessidades continua intermediado pelo das representações, com sua produção carregando consigo uma rede de elementos que possibilitam situar o Outro a quem se dirige. Ele não se encontra no mundo da contradição, mas no mundo do paradoxo, acolhendo idéias antagônicas sem exclusões ou sínteses, como acontece nas manifestações do inconsciente. Na lógica do paradoxo a qual de algum modo atrai Beethoven, ele procura situar o infinito do ser na dimensão finita da natureza, na dimensão finita do humano, tendo como referência o caráter aurático, impossível de ser esgotado em sua contemplação.

As cinco últimas sonatas[37] são o verdadeiro legado que ninguém naquele tempo compreendeu, embora a escuta desse patrimônio se processasse sempre dentro do mais absoluto respeito. Sem dramas, essas obras “falam” de um mundo íntimo, pessoal, vivenciado num contraponto cerrado e de expressão enigmática. Todo o século XIX considerou essa

música difícil, esquisita, incompreensível. Hoje, entretanto, já não se pensa assim. A aspereza do som e a complexidade contrapontística utilizadas resultam, sim, das concepções novas de um mestre dos grandes invernos, um mestre que alcançou a "maturidade psíquica".

Dentre esses monumentos emerge A *Sonata Op. 106, Hammerklavier*[38], dominando a música do séc. XIX, a música programática de Berlioz, a música dramática de Wagner e a música absoluta de Brahms como diz Carpeaux.[39] Constituindo a mais longa de todas, ela levantaria uma tempestade de protestos, incompreendida que foi por seus "desnorteados" ouvintes. Obsessivamente concentrada, monstruosamente ampla, escandalosamente difícil, ela seria no futuro defendida com entusiasmo por Wagner. O uso quase obsedante de 3as. descendentes com uma determinação nunca antes ouvida na literatura musical, a mescla de classicismo (*Allegro*) com fantasia e pathos romântico (*Scherzo* e *Adágio*), a mestria com que o tempo musical é trabalhado, o decidido desafio dos acordes iniciais, as páginas de resignação do movimento lento, o poema trágico, sombrio do *Adágio sostenuto* (3º movimento) suscitando a sensação de se estar contemplando a dor de Beethoven em intimidade profunda com o teclado, o conteúdo trágico do último movimento terminando numa grandiosa fuga a 3 vozes e a série de trilos, construídos de forma orgânica e tímbrica, simbolizam a quinta essência da função poética na música.

Combinando o princípio do processo formal com uma recorrência polimorfa, a *Hammerklavier* arrasta tudo consigo, as intenções de Beethoven, a surdez, o livro de anotações, "biografia", idéias, montagem. É assim que ele encanta e

fascina, tomando de assalto o ouvinte com a nudez icônica, material, formal e expressiva de seus significantes.

Esse o Beethoven *pós-clássico* cuja música, marcada por uma estética metafísica se justifica por si. Vivido em meio a graves problemas com o sobrinho Karl, o estilo *pós-clássico* é elaborado com materiais não identificáveis em seus antecessores. Caminhando em direção ao infinito que nunca seria atingido Beethoven faz música pura; opera um efeito de sentido que autoriza a percepção de significantes, e simultaneamente desvela os temas da maneira "como [o] sonho manifesto – (n)uma simples e condensada seqüência de imagens, mascarando uma infinidade de pensamentos do sonho latente".[40]

Com um trabalho de contração, expansão, obliteração, gerando um estilo de feição simultaneamente arcaica além de prenunciador do futuro, é desse modo que Beethoven intensifica o sentido da emoção e funda o suporte da coerência de um saber condensador de representações, materializando uma subterrânea corrente de misticismo e determinando os novos rumos da música.

Lembrando João A. Frayze-Pereira[41],

> *Se os artistas são sedutores [...] é porque foram vítimas de uma sedução primeira, exercida pela própria linguagem. Nesse sentido, é pela via desviante da poesia, da pintura, da escultura (e da música, acrescento), que o pesquisador-teórico encontrará junto ao artista matéria-prima também para pensar um encaminhamento para a tensão sujeito-objeto, para a questão da alteridade e da intersubjetividade que, essencialmente, acredito, é uma questão central também da Psicanálise, desde as suas origens.*

Notas:

[1] Beethoven nunca passara da escola elementar. E mesmo aí foi um aluno sofrível.
[2] É possível que tenham existido traços de sangue espanhol no compositor, haja vista que os Beethoven eram belgas pelo lado paterno e os espanhóis ocuparam a Bélgica no século XVII. *In* THOMAS, Henry e Dana Lee. *Vida de Grandes Compositores*. RJ: Ed. Globo, 1952, p. 62.
[3] SOLOMON, Maynard. *Beethoven*. RJ: Zahar, 1987, p.122.
[4] LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. SP: Códex, 2004, p.25.
[5] SOLOMON, *op.cit,* 130.
[6] Nessa ocasião Beethoven fora coagido a admitir sua origem não aristocrática ante o *Lanchechet* (tribunal destinado à nobreza), onde então corria um processo seu contra a cunhada Johanna, mãe de Karl.
[7] Todos os que conheceram Beethoven afirmam que ele era ateu. Entretanto, uma vez já mais velho ele afirmara: "Meus modelos foram Sócrates e Jesus". *In* LUDWIG, Emil. *Beethoven.* SP: Companhia Editorial Nacional, 1960, p.177.
[8] A forte identificação psicológica com o avô paterno, diz Solomon (1987: 39) "pode muito bem refletir um repúdio do pai. A criança poderá conviver com uma imagem insatisfatória de seu pai, idealizando seu avô".
[9] Para Freud, aliás, desejos insatisfeitos são a força motriz das fantasias; cada fantasia contém a realização de um desejo e melhora uma realidade insatisfatória.
[10] THOMAS, Henry e Dana Lee. *Op.cit.*, p. .61.
[11] *Id,* p.68.
[12] Beethoven trocou de residência umas quarenta vezes em sua vida.
[13] SOLOMON. *op.cit.*, p.329.
[14] *In* LUDWIG, Emil *op.ci*t, p.202.
[15] Sinfonia n.3, em Mi bemol (*Eroica*), op.55. Inicialmente ela foi chamada *Sinifonia Grande. Intitulada Bonaparte (1804)*. O título *Eroica* só seria usado a partir de outubro de 1806.
[16] Dedicada inicialmente a Bonaparte, é possível que o incidente da folha rasgada tivesse sido provocado por motivos políticos. Afinal, a expressão *Eroica* substituíra a dedicatória a Napoleão, o que ocorreu na época em que Bonaparte derrotara os austríacos, submetendo-os à humilhante paz de Pressburgo. Seria inadmissível um compositor alemão dedicar uma Sinfonia a um inimigo nacional. De mais a mais Beethoven era professor do arquiduque Rudolph, estando a serviço dos Habsburgos, o que tornava imprudente uma homenagem a um inimigo.
[17] Com a surdez Beethoven passou a se comunicar através dos chamados *Cadernos de Conversação.*
[18] A região de Wernicke responde pela compreensão da linguagem falada e situa-se atrás da orelha. Já a região de Broca compreende o centro de produção da linguagem e está situada atrás do olho.
[19] REA, Silvana. *Transformatividade.* SP: Annablume/ FAPESP, 2000, p.41
[20] Embora Melanie Klein compartilhe algumas das idéias de Freud, ela acabaria por tomar um caminho diferente, desviando o foco da pulsão para os sentimentos.
[21] *In* REA, Silvana. *Op.cit*, p. 45.
[22] *Id*, p.43.
[23] *In* MEZAN, Renato *op.cit.,* p.377.
[24] BARTUCCI, Giovana. 2002, p.13.
[25] MINERBOI, Marin. In Silvana REA. *Transformatividade*, 2000, p.214.
[26] MEZAN, Renato. *Freud, pensador da Cultura*. SP: Brasiliense, '1985, p.211.
[27] Sonata para piano n.1, em fá menor, op. 2 (1795).4 movimentos*:* I *Allegro,* II *Adágio,* III *Menuetto allegretto. Prestíssimo.*
[28] Sonata para piano n.8, *Patética*, em dó menor, op.13 (1799). 3 movimentos: I *Allegro molto con brio,* II *Adágio molto,* III *Finale. Prestíssimo*.
[29] BUCH, Esteban. *Música e Política: a Nona de Beethoven*. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p.39.
[30] LOCKWOOD, Lewis *op; cit.,* p. 204.

[31] *Appassionata* foi nome dado à Sonata pelo editor hamburgês Cranz.
[32] COOPER, Barry (org.), p.269.
[33] *In* COOPER, *op.cit*, p.218.
[34] BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. S P: Perspectiva, 1995, p.227
[35] Sonata para piano em Lá maior, op.101; Sonata em Si bemol maior, op.106; Sonata em Mi maior, op. 109, Sonata em Lá bemol maior, op.110 e Sonata em Dó menor, op.111.
[36] Sonata para piano n.29, em si bemol maior, op.106*, Grosse sonate für das Hmmmaerklavier* (1818), conhecida simplesmente como Hammerklavier.
[37] CARPEAUX, O. M. *Uma nova História da Música*. R J: Ediouro, s/d, p.139
[38] SOLOMON, Maynard. *op.cit*., p.403.
[39] *In* REA, Silvana. *Op.cit,* p.16.

Referências bibliográficas:

BARTUCCI, Giovanna (org.). Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação. Rio de Janeiro: Imago, 2002
BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. S P: Perspectiva, 1995.
BUCH, Esteban. *Música e Política: a Nona de Beethoven*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
CARPEAUX, O. M. *Uma nova História da Música*. R J: Ediouro
COOPER, Barry (org.). BEETHOVEN. Um compêndio. Guia completo da música e da vida de Ludwig van Beethoven. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. SP: Códex, 2004.
LUDWIG, Emil. *Beethoven.* SP: Companhia Editorial Nacional, 1960.
MEZAN, Renato. *Freud, pensador da Cultura*. SP: Brasiliense, 1985.
MINERBOI, Marin. In Silvana REA. *Transformatividade*, 2000. SP: Annablume/ FAPESP, 2000.
REA, Silvana. *Transformatividade.* SP: Annablume/ FAPESP, 2000.
THOMAS, Henry e Dana Lee. *Vida de Grandes Compositores*. RJ: Globo, 1952.

Maria de Lourdes Sekeff: É Doutora em Música (UFRJ). Livre-Docente e Professora Titular (UNESP). Musicista e Pesquisadora, lidera Grupo de Pesquisa Institucional. Possui formação em Música (UFRJ), Filosofia (UFRJ) e Pós-Graduação também em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Criadora/fundadora do Movimento Nacional Ritmo e Som (UNESP). Autora dos livros *Da Música, seus usos e recursos*. SP: Unesp, 2002 e Curso e *Discurso do Sistema Musica*l. SP: Annablume, 1996. Organizadora juntamente com o prof. Edson Zampronha dos livros *ARTE e CULTURA: Estudos interdisciplinares*. SP: Annablume/ FAPESP, 2001, 2002 e 2004. Durante quatro anos escreveu sobre música no jornal O Estado de São Paulo.

e-mail: *mlsekeff@giro.com.br*