

Filosofia da Música



O infantil e o selvagem na *Filosofia da nova música*

Jessé da Costa Rocha

83

Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, p. 83-94, jan.2008

Na *Filosofia da nova música*, Adorno distinguiu duas fases do compositor Igor Fedorovich Stravinski (1882-1971): a infantil e a neoclássica. Entretanto, tal distinção necessita de alguns esclarecimentos. Primeiramente, devemos dizer que toda e qualquer tentativa de catalogar o conjunto da obra de Stravinski mostra-se problemática, tendo em vista que a carreira desse compositor russo não se desenvolveu de forma linear, isto é, certas características aparecem, desaparecem e reaparecem em períodos distintos com diferentes intensidades. Esse movimento sinuoso foi impulsionado, segundo Adorno, por razões não propriamente musicais. Contudo, de um modo geral, os historiadores da música apontam dois principais períodos na carreira do referido compositor: o nacionalista e o neoclássico, também chamado de neobarroco ou pré-clássico¹.

O primeiro período abrange as obras da juventude até aproximadamente 1918. As principais obras desse período são os balés *Petrouchka* (Petrouchka) de 1911 e *Le sacre du printemps* (A sagração da primavera), que estreou em Paris em 29 de maio de 1913. *Le sacre* narra um ritual pagão de sacrifício ocorrido em uma época indeterminada, no qual uma donzela é morta para render culto à chegada da primavera. A obra está dividida em duas grandes partes, com oito e seis quadros respectivamente. A primeira parte chama-se “A adoração da terra” e a segunda “O sacrifício”. O segundo período situa-se entre 1919 e 1951. As obras mais importantes desse período são o *Oteto para instrumentos de sopro* de 1923 e o oratório *Oedipus Rex* (Édipo Rei) de 1927. O libreto dessa última foi baseado na conhecida tragédia de mesmo nome escrita por Sófocles e posteriormente traduzida para o latim por um dos colaboradores de Stravinski.

Apesar da diferença de nomes, a distinção estabelecida por Adorno coincide com a normalmente aceita pelos historiadores. Mais adiante passaremos a estudar detalhadamente a primeira fase de Stravinski. Por ora apenas apontaremos algumas razões que levaram Adorno a chamar essa fase de infantil. Na primeira fase, Stravinski apropriou-se do folclore nacional da Rússia. Tal recurso liga-se, de duas maneiras, imediatamente à idéia de infância. Primeiramente por se tratar de recordações advindas da própria infância do compositor. Em segundo lugar porque em alguns casos Stravinski se valeu de contos infantis como base para suas composições. *O Rouxinol* (1908, 1913-1914), *O pássaro de fogo* (1910) e *Renard* (Raposa) de 1916 são bons exemplos desse tipo de procedimento. Além desses dados históricos, podemos listar uma outra razão propriamente filosófica. Ao se voltar em direção ao folclore russo, Stravinski colocou em cena rituais primitivos próprios dos tempos bárbaros da Rússia, como em *A sagração da primavera*. Adorno, por sua vez, procurou mostrar, valendo-se dos estudos freudianos, a coincidência entre as estruturas psíquicas dos selvagens, das crianças

¹ Os historiadores falam também de uma terceira fase na qual Stravinski inesperadamente aproximou-se da técnica serial. Adorno não comenta essa fase, justamente porque ela se desenvolveu em um período posterior à redação da *Filosofia da nova música*.

e dos neuróticos, com objetivo de desmascarar o caráter regressivo da música de Stravinski. Esse descarrilamento da música moderna em direção à barbárie estilizada também pode ser interpretado como o fracasso do projeto da modernidade apresentado por Kant que, antes de tudo, significava a saída do homem da sua menoridade.

Primeiro estudo de caso: A sacração da primavera ou a representação do primitivo

Passaremos agora a analisar mais detalhadamente a primeira fase de Stravinski, em especial a obra intitulada *A sacração da primavera*. Com esse objetivo, utilizaremos como mediação dois textos publicados por Sigmund Freud em 1913, a saber: *O interesse científico da psicanálise* e *Totem e tabu*. Na primeira obra nos deteremos na parte II, que tem por título “O interesse da psicanálise para as ciências não-psicológicas”. Na segunda obra, dedicaremos maior atenção à parte IV, chamada de “O retorno do totemismo na infância”. Escolhemos os dois mencionados textos por serem referências importantes, sem as quais a compreensão da crítica adorniana das obras de Stravinski torna-se difícil ou mesmo impossível. No segundo capítulo da *Filosofia da nova música*, Adorno refere-se explicitamente ao *Totem e tabu* mostrando que existe uma íntima relação entre essa obra e *A sacração da primavera*. Segundo ele, *Le Sacre* “É uma obra que pertence aos anos em que se começaram a chamar primitivos os selvagens. Pertence à esfera de Frazer e Lévy-Bruhl e também à dos ‘totens e tabus’” (ADORNO, 1989, p. 116). Tanto a obra de Stravinski como a de Freud vieram a público em 1913 e têm por tema certos rituais primitivos. Não se trata de uma mera coincidência. Como indica a citação, no início do século XX, surgiu na Europa um grande interesse pelas culturas primitivas, despertado por diversas pesquisas antropológicas desenvolvidas na época. Já no texto *O interesse científico da psicanálise* Freud indicou em linhas gerais, a pedido do periódico italiano *Scientia*, algumas aplicações não-médicas da psicanálise e esclareceu importantes conceitos psicanalíticos. No *Totem e tabu*, por sua vez, ele empregou os conceitos fundamentais da psicanálise para solucionar complicadas questões que haviam sido levantadas pelos estudos mais recentes da antropologia.

Vejamos então as principais articulações desses textos. A segunda parte de *O interesse científico da psicanálise* encontra-se subdividida em oito segmentos indicados por letras maiúsculas (A – H). No segmento “D” Freud discorreu sobre “O interesse da psicanálise de um ponto de vista de desenvolvimento”. Ali podemos encontrar a formulação de uma idéia crucial para a psicanálise: “a ontogenia é uma repetição da filogenia” (FREUD, 1974, p. 219). Essa afirmação deve ser entendida basicamente da seguinte maneira: em condições ideais, cada pessoa percorre ao longo de sua vida as mesmas fases percorridas pela espécie humana ao longo de sua história. A despeito da temeridade dessa afirmação, deve-se notar que ela abriu caminho para uma estratégia metodológica bastante produtiva. Em *Totem e tabu*, por exemplo, Freud, não podendo reconstruir o modo de vida dos selvagens, procurou estabelecer uma analogia entre o comportamento das crianças e aquele suposto estágio inicial de desenvolvimento da humanidade e assim pôde descrever o processo que levou da natureza à cultura. Guardadas

as devidas proporções, podemos dizer que o procedimento freudiano cumpre um papel semelhante ao salto especulativo empreendido pelos primeiros filósofos gregos. Os filósofos jônios, na tentativa de explicar a origem do Universo, não procuraram visualizar, visto ser isso impossível, o instante inicial no qual se deu a passagem do caos ao cosmo, mas postularam a existência de uma única temporalidade e de leis naturais constantes. Sendo assim, segundo eles, as mesmas leis que operavam no início do Universo deveriam permanecer operando nos dias atuais, o que tornava possível investigar o original por meio do cotidiano.

Ainda no segmento “D” do texto que está sendo analisado, Freud definiu dois importantes conceitos: regressão e inconsciente. Para ele, o cerne do inconsciente é formado pela parte infantil do psiquismo que foi reprimida, ou seja, pelo conjunto dos desejos que na infância não puderam ser efetivados, mas que, não obstante, permaneceram como forças capazes de exercer influência sobre a conduta do indivíduo. Isso acontece porque a repressão nunca consegue eliminar completamente um desejo, mas apenas soterrá-lo. Sendo assim, esse material psíquico pode retornar, ainda que deformado, caso as partes mais desenvolvidas não consigam dominar as dificuldades impostas pela realidade. O retorno desses elementos psíquicos infantis, também chamados de “arcaísmos psíquicos”, pode ser observado nas imagens oníricas e nos sintomas típicos dos neuróticos. É justamente esse retorno que constitui a regressão.

Na seção seguinte do mesmo texto, Freud discursou sobre “O interesse da psicanálise do ponto de vista da história da civilização”. Nessa parte, podemos vislumbrar o desdobramento de algumas idéias expostas anteriormente. Aqui nos interessa, em especial, a relação entre o neurótico e o selvagem. Como já dissemos, em uma neurose ocorre um retorno ao infantilismo psíquico. Esse retorno acontece quando a realidade impõe limites à obtenção do prazer e representa uma iniciativa individual que tem por objetivo compensar os desejos não satisfeitos. Por outro lado, instituições como a moral e a religião “buscam proporcionar soluções sociais para esses mesmos problemas” (FREUD, 1974, p. 222). Assim, podemos afirmar que as situações psicológicas que nos dias atuais geram as neuroses são as mesmas que impulsionaram o homem primitivo a criar as referidas instituições, o que torna possível uma outra fecunda analogia e abre um vasto campo de pesquisa. Valendo-se desse recurso, Adorno asseverou que em *A sacração da primavera* Stravinski procurou retratar os selvagens utilizando os elementos arcaicos presentes no indivíduo moderno. Em outras palavras, “Se Freud ensinou que existe uma conexão entre a vida psíquica dos selvagens e dos neuróticos, o compositor desdenha os selvagens e se atém àquilo cuja experiência é segura na arte moderna, ou seja, a esse arcaísmo que constitui o estrato profundo do indivíduo” (ADORNO, 1989, p. 126).

Percorramos agora as principais articulações do quarto capítulo do ensaio *Totem e Tabu*. Freud iniciou o referido texto analisando algumas teorias que procuravam explicar o surgimento e o significado do totemismo. Entenda-se por totemismo um conjunto de práticas e crenças existentes nas sociedades primitivas que preconizava uma série de obrigações de um clã para com um totem. O totem era geralmente um animal considerado o ancestral comum de todos os membros do

clã, e que não podia ser morto tampouco comido. Existia também um conjunto, não menos importante, de obrigações recíprocas que cada membro do clã deveria observar nas suas relações com os demais membros, a principal era não praticar sexo com um membro do mesmo clã. Segundo Freud, as pesquisas da sua época não apresentavam respostas satisfatórias aos mais importantes enigmas presentes nessa prática, em especial, não eram capazes de explicar a relação entre o clã totêmico e a exogamia. Com o objetivo de sanar essas dificuldades, Freud aplicou a perspectiva psicanalítica e, assim, lançou uma nova luz capaz de esclarecer os problemas até então insolúveis.

De acordo com Freud, a criança e o primitivo se relacionam de forma semelhante com os animais. Tanto um como o outro “[...] não demonstram sinais da arrogância que faz com que os homens civilizados adultos tracem uma linha rígida entre a sua própria natureza e a de todos os outros animais” (FREUD, 1974, p. 154). Contudo, existe um quadro, conhecido como fobia de animal, frequentemente observado em crianças na clínica psicanalítica, que parece perturbar o bom relacionamento citado acima. Em *Totem e Tabu*, podemos encontrar a descrição de pelo menos um desses casos, a saber: o pequeno Hans. Esse caso mostra-se relevante para a questão aqui estudada porque nele reaparecem as características mais importantes do totemismo.

A descrição é a seguinte: o pequeno Hans sentia um medo mórbido de cavalos. Após uma análise detalhada, verificou-se que ele, na tentativa de diminuir seu conflito psíquico, tinha deslocado para um animal os sentimentos ambivalentes que alimentava em relação ao pai. Tais sentimentos foram gerados pelo conhecido complexo de Édipo, isto é, a criança via seu pai como um poderoso adversário em relação aos favores da mãe. Disso resultava simultaneamente uma profunda admiração e uma vontade de eliminar o pai para assumir o seu lugar. Além desse caso típico, podemos encontrar um outro caso pouco comum: o pequeno Árpád. Aos dois anos de idade, Árpád teve seu pênis bicado por uma galinha. Após certo período, passou a se comportar como um galináceo. Nesse caso, o problema teve sua origem no complexo da castração, visto que o menino associou a atitude do animal ao medo que sentia em relação ao pai, mas tanto no primeiro como no segundo caso o papel desempenhado pelo pai é o mesmo, isto é, “o papel de um inimigo temível dos interesses sexuais da infância. O castigo com que ele ameaça é a castração, ou o seu substituto, a cegueira” (FREUD, 1974, p. 157). Deve-se notar, contudo, que o pequeno Árpád não apenas se identificou plenamente com um animal, mas também permaneceu ambivalente em relação a ele, ou seja, cultivou ao mesmo tempo um afetuoso sentimento de admiração e uma forte hostilidade que o levava a matar periodicamente as galinhas do galinheiro da família. Conforme veremos, esses aspectos: identificação com um animal, atitude ambivalente diante dele, matança periódica do animal objeto da identificação e o papel fundamental desempenhado pelo complexo de Édipo, são características determinantes do sistema totêmico.

As características mencionadas acima aparecem em alto-relevo em um festim, periodicamente repetido pelos homens primitivos, chamado pelos pesquisadores de refeição totêmica. Durante esse festival, os integrantes de um clã dançam imitando seu totem com sons, gestos

e uma indumentária especialmente preparada para a ocasião. O ponto alto da cerimônia é a morte e deglutição do animal totêmico. Nesse momento, o que era normalmente proibido torna-se obrigatório. Todos os membros do clã devem participar da matança e da refeição. Esse ritual tem por objetivo reafirmar e reforçar, pela ingestão de uma substância comum, a dupla identificação que existe, por um lado, entre os membros do clã, por outro, entre o clã e o totem. Vale ressaltar que a suspensão temporária do interdito é seguida por duas atitudes antagônicas: primeiro a tristeza do luto, depois a alegria da festa. Segundo Freud, isso só é possível porque o totem é uma espécie de substituto do pai. Desse modo, a atitude ambivalente do primitivo em relação ao totem é similar à atitude da criança em relação ao seu pai. O luto inicial é decorrente do medo de um castigo e tem por fim a negação da responsabilidade pela morte. A alegria advém da prática de algo normalmente impossível para um indivíduo.

Mas qual é a origem desse estranho ritual? Para responder a essa pergunta, Freud combinou a interpretação psicanalítica com a teoria da horda primeva elaborada por Charles Darwin. Para ele, nos primórdios da espécie humana existiam grupos isolados, no interior dos quais, um macho forte e ciumento expulsava violentamente os seus filhos para assegurar o monopólio sobre as fêmeas. Com o passar do tempo, os irmãos exilados se uniram e juntos mataram e devoraram o patriarca da horda. “A refeição totêmica, que é talvez o mais antigo festival da humanidade, seria assim uma repetição e uma comemoração desse ato memorável e criminoso, que foi o começo de tantas coisas: da organização social, das restrições morais e da religião” (FREUD, 1974, p. 170). Contudo, a malta de irmãos que matou o pai primevo também nutria em relação a ele sentimentos contraditórios. Eles odiavam o pai porque ele representava um empecilho para a realização dos seus desejos sexuais, por outro lado, cada um deles admirava o pai e gostaria de se colocar no lugar dele. Todos puderam se identificar com o pai por meio da ingestão do seu corpo, porém nenhum dos filhos mostrou-se forte o suficiente para assumir o lugar cobijado. Disso resultou uma frustração geral e um sentimento de remorso. Para mitigar esses sentimentos surgiu o sistema totêmico. A obediência do primitivo em relação ao totem é uma espécie de “obediência adiada” em relação ao pai. As duas regras básicas do totemismo, isto é, não matar o totem e não manter relações sexuais com alguém do mesmo totem, buscam cercear os dois sentimentos oriundos do complexo de Édipo, aqui transposto do pai para um animal. A primeira regra possui apenas um valor emocional uma vez que a morte do pai primevo não pode ser revertida. A segunda regra, porém, possui um valor prático: evitar que os irmãos entrem em uma disputa pela supremacia que poderia levar à extinção do clã. Essa última regra está na origem da exogamia. Assim, o totemismo mostra-se ao mesmo tempo como um pacto efetivo entre os irmãos e um pacto imaginário com o pai morto. Nesse pacto, o homem primitivo se comprometia em respeitar o totem e, em troca, esperava do totem tudo o que uma criança espera do pai: “proteção, cuidado e indulgência” (FREUD, 1974, p. 173).

Com o passar do tempo, o ódio em relação ao pai primevo se arrefeceu e a saudade dele aumentou, “tornando-se possível surgir um

ideal que corporificava o poder ilimitado do pai primevo contra quem haviam lutado” (FREUD, 1974, p. 177). Dessa maneira, nasceu a idéia do deus-pai. Deve-se notar que o totem foi o primeiro substituto encontrado para o pai, enquanto a idéia de deus é uma forma de representação bem posterior. Contudo, existem entre essas manifestações semelhanças e diferenças. Para o crente deus é seu pai, tal como para o primitivo o totem é o ancestral da tribo. A diferença é que na idéia de deus o pai reconquista a forma humana. Da mesma maneira que deus substituiu o totem, o ritual do sacrifício substituiu a refeição totêmica. Mas em ambos os casos a ambivalência prevaleceu. Na refeição totêmica, a morte do pai é ao mesmo tempo pranteada e comemorada. No ritual do sacrifício, o pai é representado duas vezes, ora como o animal sacrificado que inicialmente era o antigo animal totêmico, ora como o deus que exige o sacrifício. Todavia, quando o deus-pai reconquistou a forma humana, ele abriu também as portas para que o sacrifício animal fosse transformado em sacrifício humano. Essa possibilidade efetivou-se em diferentes partes do mundo. O exemplo citado por Freud é o dos astecas, povo que, antes da conquista espanhola, habitava o território do atual México. Dessa forma, chegamos aqui ao fim do caminho desbravado por Freud, que começou com a refeição totêmica, passou rapidamente pelo sacrifício animal e desembocou no sacrifício humano.

Por essa via, podemos retornar à interpretação adorniana de *A sagração da primavera*. Conforme já sabemos, *Le saae* põe em cena um ritual de sacrifício humano. Segundo Adorno, na referida obra “A eleita dança até morrer, mais ou menos como os antropólogos relatam que os selvagens morrem na verdade quando, sem saber, violam um tabu” (ADORNO, 1989, p. 124). Como podemos observar, esse comentário, embora não contradiga as idéias freudianas expostas acima, parece deslocar um pouco o eixo da discussão. Contudo, podemos apresentar uma outra interpretação que, apesar de não aparecer explicitamente na obra de Adorno, pode ser justificada pelo contexto. O sacrifício de uma donzela representa a renúncia ao prazer saudável. De acordo com Adorno, o conceito de renúncia é fundamental para a compreensão da obra de Stravinski. Não se trata, entretanto, de uma simples renúncia, mas sim de uma renúncia acompanhada por uma identificação com a instância opressora, ou seja, nesse caso a interdição ao prazer é posta no lugar do prazer, o que a torna permanente. O deus oculto, a quem é oferecido o sacrifício, representa, por sua vez, a lei e a ordem, tal qual o pai na psicanálise. Essa identificação entre a vítima e o agressor, Freud chamou de sadomasoquismo. De acordo com Adorno (1989, p. 124), “O rasgo sadomasoquista acompanha a música de Stravinski em todas as suas fases”. Em *A Sagração da primavera*, entretanto, essa característica se apresenta de três maneiras diferentes: por meio da identificação da tribo com o deus, na identificação da moça sacrificada com a tribo e, por último, na identificação do espectador com o espetáculo. Sobre a primeira forma de identificação listada acima já falamos. A segunda forma representa a anulação da individualidade diante da pressão do coletivo. Vale lembrar que nos primórdios da espécie humana não existia a noção de indivíduo tal qual entendemos hoje. A culpa e o castigo eram sempre, ou na maioria dos casos, um atributo coletivo. Somente

na constituição psíquica do pai primevo é que podemos antever alguns traços de individualidade. No último caso, o espectador desfruta, por um lado, de um sádico prazer na morte da vítima, por outro lado, a identificação com a coletividade opressora mostra-se como prazer masoquista na medida em que o espectador se compraz com sua própria condição, que na realidade também é oprimida. Em última análise, podemos dizer que o sacrifício do indivíduo ao coletivo tem como conseqüência a dissolução da dialética existente entre o subjetivo e o objetivo.

Deve-se notar também que a música de Stravinski “Ao assumir um disfarce totêmico pretende a unidade primordial de homem e natureza, enquanto ao mesmo tempo, contudo, o sistema se descobre, em seu princípio fundamental, no princípio do sacrifício, como sistema autoritário [...]” (ADORNO, 1989, p. 124). Stravinski realizou ironicamente a utopia da grande obra de arte, a reconciliação do humano com o natural. Entretanto, sua falsa reconciliação é, na realidade, a assimilação de uma natureza desencantada. Depreende-se disso que a dialética existente entre o homem e a natureza não pode ser resolvida de forma simples.

Inicialmente o homem estava submetido às forças da natureza, as quais eram tidas como deuses. Por falta de alternativa, o homem procurava morar bem próximo das fontes de água, tinha o seu dia útil reduzido ao período iluminado pelo sol, aceitava passivamente o que era dado pela natureza. Entretanto, já nesse período, o homem manifestava sua intenção de dominar a natureza. Por meio da magia, o primitivo imaginava influenciar os fenômenos naturais. Na modernidade surgiu a ciência e por meio dela o homem passou a ter reais condições de interferir nos processos naturais. Contudo, como o aumento do poder não foi acompanhado por um aumento na responsabilidade e na busca por uma compreensão da totalidade do real, surgiram, como resultado, catástrofes ambientais que abalaram o equilíbrio da biosfera. Mas já não é possível voltar atrás sem perder algumas importantes conquistas da modernidade, como a liberdade individual. Logo, o homem precisa encontrar uma terceira posição diferente da posição de servo, na qual ele se encontrava quando via a natureza povoada pelos deuses, mas diferente também da posição de senhor que vê a natureza apenas como matéria-prima para a produção de bens de consumo.

Em uma outra perspectiva, podemos dizer que em *A sagração da primavera* Stravinski sacrificou a própria música do ocidente, ou seja, no *Sacre*, Stravinski obteve um efeito arcaico rejeitando certos princípios composicionais, o que levou a um empobrecimento da linguagem musical. Em outras palavras: “O efeito arcaico do *Sacre* deve-se a uma censura musical, a uma proibição de todos os impulsos que não se conciliem com o princípio de estilização, mas a regressão assim obtida leva logo à regressão do próprio ato de compor, empobrece os procedimentos e arruína a técnica” (ADORNO, 1989, p. 121). Todavia, a decretação da morte da tradição musical não abriu espaço para a construção do novo, uma vez que Stravinski, tal como o homem primitivo imitado por ele, permaneceu ambivalente diante da autoridade que acabara de matar. Segundo Adorno, esse é o comportamento típico de um “caráter autoritário” que, por não conseguir relacionar-se criticamente com a tradição, oscila entre o respeito e a ira para com

a música dos “nossos pais”. Dessa maneira, na sua fase seguinte, por saudade ou por culpa, Stravinski retornou ao estilo do período do pai da música ocidental, isto é, ao barroco da época de Bach. Contudo, “O especialista Stravinski sempre se mostrou desinteressado em relação ao contraponto” (ADORNO, 1989, p. 121). Não era isso que ele buscava ao desenterrar o barroco, mas sim o caminho da religião, por meio da qual pretendia apaziguar seus conflitos internos. São dessa fase suas composições sacras, tais como: a *Symphonie des Psaumes* (1930), que apesar do nome mais parece uma cantata, e a *Missa* (1948) para coro misto e orquestra sem violinos. É sintomático também o fato de Stravinski ter musicado justamente *Édipo Rei*, a tragédia que tematiza o incesto, o parricídio e, segundo Freud, expressa de forma mais acabada a relação complexa do filho para com o pai.

Segundo estudo de caso: a ópera *Renard* ou a representação de um conto de fadas

Podemos agora avançar um pouco mais na análise do período infantil da obra de Stravinski. Para tanto, passaremos a investigar um outro filão explorado pelo compositor russo nesse período, qual seja, o conto infantil. Com o propósito de balizar essa investigação, chamaremos à baila um outro texto de Freud, também escrito em 1913: *A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas*. Já no texto sobre *O interesse científico da psicanálise*, encontramos a seguinte afirmação: “parece inteiramente possível aplicar os pontos de vista psicanalíticos deduzidos dos sonhos a produtos da imaginação étnica, como os mitos e os contos de fadas” (FREUD, 1974, p. 220). Porém, apenas no outro texto aqui referido é que podemos ver desenvolvida a relação entre os sonhos e os contos de fadas. Na segunda parte do texto sobre *A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas*, Freud analisou o primeiro sonho de angústia relatado por um dos seus pacientes mais famosos, chamado de “O Homem dos Lobos”. O relato é o seguinte: o menino se encontrava com três ou quatro anos de idade quando sonhou que estava deitado durante a noite em sua cama, então subitamente a janela se abriu e o menino viu sete lobos brancos com cauda de raposa sentados em uma árvore em frente ao seu quarto. Com medo de ser comido pelos lobos que olhavam para ele, o menino acordou gritando. Após certo tempo de investigação, Freud pôde identificar nesse sonho alguns elementos provenientes de dois contos infantis. O primeiro é o mundialmente conhecido “Chapeuzinho Vermelho”. O segundo é o menos conhecido “O lobo e os sete cabritinhos”. “Além disso, os dois contos de fadas possuem muito em comum. Em ambos existe o comer, a abertura da barriga, a retirada das pessoas que haviam sido comidas e sua substituição por pesadas pedras, e, finalmente, em ambos o lobo mau perece” (FREUD, 1969, p. 360). Freud interpretou esses elementos, em especial o medo do lobo aí presente, como uma espécie de fobia animal. A diferença entre esse tipo de fobia e aquela outra forma que descrevemos quando relatamos o caso do pequeno Hans é que nesse caso o animal causador da angústia jamais foi visto pelo menino, a não ser nas ilustrações das histórias infantis que foram contadas a ele. Em ambos os casos, porém, o animal objeto da fobia era na realidade, segundo Freud, um substituto do pai, em relação ao

qual as crianças nutriam um sentimento de ambivalência. Vale lembrar a semelhança entre a ação do lobo nos dois referidos contos e a atitude do deus Crono que, de acordo com a mitologia grega, devorava seus filhos. Entretanto, quando Zeus, seu último filho, nasceu, Réia, a mulher de Crono, deu-lhe uma pedra para comer no lugar do seu filho caçula. Depois de crescido, Zeus derrotou o pai e libertou os irmãos que estavam presos na barriga de Crono.

Para Freud, os referidos elementos provenientes dos contos de fadas só puderam aparecer no sonho de um menino que estava desenvolvendo uma espécie de fobia porque esses contos já continham em si ocultamente um medo infantil em relação ao pai, que foi encoberto por meio de modificações semelhantes às sofridas pelos desejos inconscientes quando aparecem em um sonho. Segundo Adorno, as obras compostas por Stravinski no período infantil também são montagens semelhantes aos sonhos angustiantes. Desta forma, ele pôde incorporar os contos infantis do folclore russo que também possuíam um conteúdo latente passível de ser interpretado, tal como veremos a seguir. A ópera *Renard*, por exemplo, mostra de forma modelar como Stravinski se apropriou de populares contos infantis para construir suas peças. Essa ópera tem como eixo central da trama o embate entre o galo e a raposa. Esta procura de diversas maneiras devorar o galo que se encontra em um poleiro. Deve-se notar que, na primeira de suas investidas, a raposa, disfarçada de religiosa, tenta convencer o galo a descer do poleiro acusando-o de poligamia. Aqui já podemos vislumbrar a relação entre esse enredo e os casos clínicos relatados anteriormente. A perversão galinácea do pequeno Árpád o levou a um excessivo interesse pela vida sexual do galinheiro. Não foi difícil perceber que o objeto de interesse do menino era, na realidade, a vida sexual dos seres humanos adultos, a qual ele procurava entender por meio de uma espécie de analogia com a vida sexual das aves domésticas. A raposa, por sua vez, representa, na ópera que está sendo analisada, uma interdição à obtenção do prazer, como o pai primevo, no caso dos primitivos, e o lobo na fobia infantil do “Homem dos Lobos”.

Resta ainda saber que tipo de relação existe entre o espetáculo cênico e a música da ópera *Renard*. Segundo Adorno, “[...] Stravinski separa a representação e o canto e não liga a figura a uma voz determinada, nem as vozes a uma figura. Em *Renard* as vozes cantam na orquestra, enquanto a ação se desenvolve no cenário” (ADORNO, 1989, p. 129). Em outras palavras, existem nessa ópera quatro cantores que permanecem juntos da orquestra e quatro atores que, seguindo a notação do próprio Stravinski, movimentam-se no palco de um modo semelhante aos palhaços. Entretanto, a relação entre o conjunto dos cantores e o conjunto dos atores não é unívoca. Tal relação mostra-se claramente no caso da raposa. Na primeira parte da peça, um tenor dá voz a essa personagem. Na segunda parte, um baixo passa a fazer esse papel. No final, todos os cantores se alegram com a morte da raposa, o que revela definitivamente a ausência de identificação dessa personagem com um cantor determinado. Para Adorno, esse processo de cisão da identidade individual representa uma espécie de esquizofrenia. Aqui esquizofrenia deve ser entendida em um sentido mais amplo, isto é, como dissociação ou desarticulação das partes que deveriam formar

um todo. Em termos filosóficos, podemos dizer que, em Stravinski, “A unidade orgânico-estética fica dissociada” (ADORNO, 1989, p. 135), ou seja, Stravinski não respeita os princípios mínimos que, segundo Aristóteles², deveriam reger toda e qualquer obra de arte, quais sejam: a unidade e a coerência. Suas composições mostram-se, na realidade, decompostas, porque nelas não há um nexos entre os vários elementos constitutivos. Não apenas os personagens encontram-se desprovidos de uma melopéia própria, como também a melopéia, por ser exterior, não determina a ação encenada. A música, em si, também permanece inconseqüente, uma vez que se limita a uma justaposição desprovida de desenvolvimento. Vale ressaltar que a decomposição do todo orgânico levou a um predomínio do mero efeito. Entenda-se por mero efeito o jogo arbitrário de sonoridades fora do contexto que, dessa maneira, tornam-se “autônomas”.

Podemos dizer também que a razão moderna é, de certa forma, esquizofrênica, pois separa radicalmente o teórico, o prático e o poético. Ao construir o projeto filosófico da modernidade, Kant procurou estabelecer os três domínios citados anteriormente como três usos de uma mesma razão. Com esse propósito, escreveu três críticas, uma para cada domínio. Mas, como as regras válidas para cada uso eram completamente diversas e em alguns casos contrárias, iniciou-se, assim, o processo de desagregação da razão. Porém, o desenvolvimento do capitalismo levou a uma supervalorização do uso teórico, porquanto a ciência moderna passou a ser aplicada na produção de tecnologias e essas, por sua vez, utilizadas, direta ou indiretamente, na produção de bens de consumo. Por esse motivo, a palavra “modernidade” é usada hoje em nosso cotidiano apenas como sinônimo de inovação tecnológica. A essa razão entendida apenas como uma ferramenta de trabalho a serviço dos interesses do mercado Adorno chamou de “razão instrumental”. Contudo, a lógica do capitalismo se expandiu também para os outros domínios, submetendo os valores éticos e estéticos ao imperativo do lucro e da eficiência. Stravinski e seus seguidores “Não [...] buscam os modelos temáticos na música artística, mas nas peças de uso corrente, estandardizadas e degradadas pelo mercado” (ADORNO, 1989, p. 139). A imposição de um padrão exterior ao domínio estético a um material musical em si mesmo desorganizado e desarticulado produziu uma espécie de montagem precária, na qual a aparência de completude é conseguida por meio da mera repetição e a aparência de originalidade por meio do mero efeito. Esse último, intensificado pelo estudo técnico, quase científico, dos instrumentos musicais empreendido por Stravinski, com o objetivo de colocar não os instrumentos a serviço da música, mas a música a serviço dos instrumentos. Aqui também o eco da razão instrumental pode ser ouvido.

Contudo, o desdobramento da razão acima descrito revela-se como uma peripécia³, uma vez que as intenções eram outras. Quando Kant elaborou o seu projeto, ele tinha como meta a promoção da autonomia entendida em um sentido político. No seu pequeno artigo intitulado *Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”?*, Kant expôs sua filosofia política relacionando-a com o período histórico que então se iniciava, qual seja: o período moderno. Para ele, esse momento histórico seria singular no que tange à promoção do esclarecimento. Embora

² Conferir Poética § 44 e § 58.

³ De acordo com o parágrafo 60 da Poética de Aristóteles, uma peripécia ocorre quando alguém age movido por um determinado pensamento, mas o resultado da ação é o contrário do esperado.

o impulso ao esclarecimento seja uma propensão intrínseca ao espírito humano, existem muitos fatores individuais e sociais que podem frear esse movimento. Os principais fatores individuais são o medo e a preguiça daqueles que passaram uma vida toda sob tutela, isto é, guiados por um líder como um rebanho pelo seu pastor. No âmbito social, o principal obstáculo capaz de impedir a marcha do esclarecimento é a ausência de liberdade pública. Entenda-se por liberdade pública o direito de publicar, sem qualquer censura, críticas aos costumes e instituições vigentes. Na Prússia, onde Kant viveu, esse direito foi concedido por Frederico II a todos os cidadãos e foi justamente essa liberdade de expressão que abriu espaço para um movimento esclarecedor sem precedentes. Contudo, vale ressaltar que, segundo Kant, esse processo de esclarecimento só pode ser efetivado ao longo de diversas gerações. Ele se inicia com uma reforma no pensamento promovida pelos textos publicados por sábios e culmina em uma reforma institucional. Entretanto, trata-se de um processo lento, pois é preciso que toda a sociedade, ou pelo menos uma parcela significativa, esteja consciente da necessidade da mudança para que os governantes efetivem as reformas almejadas. Dessa maneira, o povo poderá submeter-se às novas leis e instituições de forma autônoma, considerando que elas serão a concretização do pensamento vigente, ou seja, normas jurídicas que devem ser seguidas porque foram impostas pela própria sociedade. Todavia, para Kant, as velhas instituições devem ser preservadas até o momento em que possam ser substituídas por novas, as quais também poderão ser substituídas no futuro por outras ainda mais aperfeiçoadas. Assim, o progresso não seria paralisado e nem a ordem interrompida pela ausência momentânea de normas.

Conforme vimos, Kant não apenas acreditava estar vivendo em uma época de esclarecimento, como também acreditava que a humanidade alcançaria, em longo prazo, um estado de esclarecimento pleno. Entretanto, se observarmos agora mais de perto a definição kantiana de esclarecimento, veremos que essa previsão não se confirmou e, no lugar do previsto, surgiu o seu contrário. Vejamos: “Esclarecimento [*Aufklärung*] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo”. (KANT, 2005, p. 63). Em vez disso, o indivíduo moderno passou a buscar a massificação para se aliviar do peso da maioridade. Em termos adornianos, podemos dizer que esse retorno representa a ruína do projeto moderno, ou seja, “As imagens da música mecânica produzem o shock de um modernismo já superado e caído no infantilismo” (ADORNO, 1989, p. 115). Deve-se notar que nessa passagem o termo “infantilismo” pode ser entendido em uma acepção mais literal, conforme vimos em Freud, ou em um sentido mais abstrato, tal qual vimos em Kant. O termo “moderno” também pode ser entendido em um sentido mais restrito, isto é, como um determinado momento da história da arte, ou como um projeto filosófico, conforme explicamos acima.

Ainda segundo Kant, existe um uso mecânico da razão que prolonga a menoridade. Esse uso, ou melhor, abuso, consiste em recorrer a preceitos e fórmulas sem o auxílio da reflexão. Nesse sentido, podemos chamar de mecânica a música de Stravinski porque, como já dissemos,

ela recorre a fórmulas padronizadas advindas de um domínio exterior à música, evitando assim o risco das inovações. Em outras palavras, “A resultante falta de forma propriamente musical dá a seu todo um aspecto de estabilidade duradoura: o abandono da dinâmica simula uma eternidade imóvel, em que somente as diabruras métricas suscitam alguma modificação” (ADORNO, 1989, p. 154). Entretanto, para Adorno, a música mecânica não apenas prolonga a menoridade, como também permite o retorno do que existe de mais primitivo. Assim, Stravinski passou a jogar esteticamente com a selvageria. Nesse jogo o sentido estritamente musical foi substituído por um sentido ritual. Isso é o que ocorre, conforme já explicamos, em *A sagração da primavera*, também chamada (pelos críticos) de o massacre da primavera. Segundo Carpeaux (2001, p. 420), *Le Sacre* é o “[...] símbolo musical da nossa época, caracterizada pelo intelectualismo a serviço da barbárie”. Nesse sentido, podemos dizer que Stravinski antecipou os horrores das guerras mundiais. Deve-se notar, contudo, a diferença entre esse compositor e os líderes nazi-fascistas. Estes promoveram a selvageria sem mediações de qualquer natureza e, em função disso, procuraram eliminar todas as representações da selvageria para não olharem no espelho. Stravinski, ao contrário, procurou dominar a selvageria por meio de um processo mimético, isto é, ao imitar o selvagem esse compositor pretendia evitar, por meio de um passe mágico, tornar-se mais uma vítima da barbárie. Vale lembrar que o homem primitivo procurava dominar a natureza utilizando a magia. Com esse objetivo, ele imitava, por meio de indumentárias e gestos, o processo que queria influenciar. A ciência moderna finalmente realizou o desejo de dominar a natureza. Mas, para isso, também teve que reproduzir, agora no laboratório, a rigidez dos processos naturais para só assim gerar a tecnologia por meio da qual a matéria-prima é transformada em produto industrializado. Dito isso, já não parece fortuito o fato de uma música concebida como representação de um tempo primitivo soar em algumas passagens tal e qual uma fábrica moderna.

Referências:

- ADORNO, T.W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).
- CARPEAUX, O. M. *O livro de ouro da história da música*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- FREUD, S. *O interesse científico da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- _____. *Tótem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- _____. *A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- KANT, I. Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”? In: _____. *Textos seletos*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. cap. 4, p. 63-71.