

## **PRELÚDIO À TARDE DE UM FAUNO: sobre o sujeito como insistência**

*Adriana Simões Marino\**

### **RESUMO:**

O trabalho tem como objetivo tecer algumas considerações sobre o “Prelúdio à tarde de um fauno”, música de Claude Debussy, cuja composição teve sua origem em um poema oitocentista de Stéphane Mallarmé e, posteriormente, como derradeiro, uma coreografia de Vaslav Nijinsky. Na primeira parte, aborda o contexto histórico em que essas obras artísticas se inseriram, o modernismo do século XX. A seguir, tece algumas observações sobre o poema de Mallarmé e, posteriormente, são trazidas algumas características da música de Debussy, atentando para o conceito moderno de expressão musical. Apresenta algumas breves considerações sobre o balé de Nijinsky e, por fim, pretende extrair a noção de insistência enquanto marca do sujeito do inconsciente presente nessas obras. Objetiva sustentar, através da expressão musical oferecida por Debussy, uma noção de sujeito que pode ser reveladora dessa insistência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estética. Expressão musical. Modernismo. Psicanálise. Sujeito

---

\* Psicanalista. Mestre em Psicologia Clínica pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP) e especialista em Psicopatologia e Saúde Pública (FSP-USP). Faz graduação em filosofia (FFLCH-USP) e formação em psicanálise (EPFCL-SP).

## Introdução

O trabalho tece algumas considerações que têm como cerne o “*Prélude à l’après-midi d’un Faune*” (Prelúdio à tarde de um Fauno), composição musical do século XX de Claude Debussy, que teve sua origem em um poema oitocentista de Stéphane Mallarmé “*L’après-midi d’un Faune*” (A tarde de um Fauno) e como derradeiro um balé coreografado por Vaslav Nijinsky em 1912. A intenção é marcar, enquanto hipótese, a insistência como uma característica que entrecortaria esses distintos trabalhos; não por meio de uma busca de sentido que supostamente serviria de aporte para interligar essas obras, mas algo diverso desta pretensão. A ideia é elucidar a noção de insistência por meio do conceito de sujeito do inconsciente, conforme teorizado por Jacques Lacan. A insistência como dimensão daquilo que “não cessa de não se escrever”, mas que procura sua inscrição, através da presença do sujeito na obra artística como rasura, mancha ou ponto (LACAN, 1964/2008).

Do prelúdio de Mallarmé, passando pela música de Debussy ao balé de Nijinsky, pode-se dizer que nos encontramos no solo da estética moderna. Terreno pleno de inconformismo, onde a afetividade, o plano dos sentimentos e a harmonia, até então valorizado nas obras artísticas, passa por modificações (PERNIOLA, 1998). Nas obras citadas, sinaliza-se sua construção em torno de um vazio. Nesse sentido, como observa Safatle (2006), a arte é justamente uma tentativa de organização em torno de um vazio de representação, o que remete à noção de “impossível” em psicanálise.

Enquanto campo de investigação próprio do inconsciente, a psicanálise não resultará, neste trabalho, em um instrumento interpretativo dessas obras. Sabe-se quão limitado esse tipo de investigação pode ser e quão pouco pode contribuir para seus diferentes campos de manifestação (SAFATLE, 2006b). A proposta não é a de sobrepor essas diferentes manifestações artísticas, mas localizar algo de comum enquanto operador que permite uma transmissão sobre a incidência do inconsciente dentro dessa concepção específica de sujeito. Assim, ao nos atermos a cada uma dessas obras, dentro de seus campos específicos de racionalização, estamos aquém de uma expectativa compreensiva comum que pudesse totalizá-las em torno de um saber que se propusesse totalizador.

No Seminário de 1964, Lacan extraiu - partindo inclusive de algumas reflexões sobre a estética - operadores centrais para o campo psicanalítico. O inconsciente foi abordado por meio de quatro conceitos fundamentais (sujeito, pulsão, transferência e repetição),

centrando sua conceituação como rachadura, desfalecimento e tropeço, como aquilo que do sujeito não porta qualquer significado por resistir à significação (LACAN, 1964/2008).

É digno de nota, neste momento, que se faça uma observação quanto à conceituação de sujeito para a psicanálise. Diferente da psicologia que valoriza os aspectos da consciência psíquica e credita àquilo que é da ordem da percepção, a psicanálise entende que “o inconsciente é a verdadeira realidade psíquica” (FREUD, 1900, p.637). Freud, em sua *Traumdeutung* de 1900, construiu uma analogia espacial para conceituar o inconsciente na psicanálise. Segundo ele, o inconsciente:

Em sua natureza mais íntima, ele nos é tão desconhecido quanto a realidade do mundo externo, e é tão incompletamente apresentado pelos dados da consciência quanto o é o mundo externo pelas comunicações de nossos órgãos sensoriais. (Ibid., p.639)

A complexidade dessa construção freudiana ganhou aspectos topológicos - a matemática que versa sobre lugares - em Lacan, na medida em que este autor ampliou e aprofundou a analogia freudiana ao falar de um sujeito descentrado, dividido pela linguagem (simbólico), dividido pelo eu (imaginário) e pelo real, trazendo o inconsciente à superfície. Esse conceito permite apreender que a adequação ao mundo, ou seja, a adaptação à norma condiz com uma impossibilidade inerente à própria constituição do sujeito, do inerente mal-estar dos laços sociais, dentro da concepção ética psicanalítica<sup>1</sup>. Dessa maneira, o que causa e define o sujeito é a sua divisão subjetiva (\$). O sujeito é a cisão em que o simbólico e o imaginário tentam dar conta (como em um nó) desse impossível de significar (do “ser” do sujeito) que é da ordem do real (LACAN, 1975/2003).

Frente a essa concepção de sujeito, Safatle (2006b) considera que a psicanálise poderia autorizar-se a recorrer às artes, reconhecendo o caráter não saturável do universo simbólico da linguagem. Por meio dos desdobramentos acerca da pulsão e do objeto *a*, possibilitar-se-ia um campo profícuo não interpretativo das obras artísticas, mas indutivo de “dispositivos clínicos”.

Para isso, propõe-se o seguinte trajeto metodológico: Na primeira parte, o trabalho aborda o contexto histórico em que essas obras artísticas se inserem, o modernismo do século

---

<sup>1</sup> Até a década de 70, Lacan sustentou a ética psicanalítica segundo a oposição do imperativo categórico de Kant “Age de sorte que a máxima de tua ação possa ser tomada como máxima universal” para o imperativo do “agir de acordo com o próprio desejo” influenciado pela obra de Sade. A ética psicanalítica é, portanto, da ordem do singular, ou seja, não passível de fundamento “moral” por não participar dos ideais de comportamento de toda uma sociedade (LACAN, 1959-1960/1997).

XX. A seguir, são trazidas algumas observações sobre o poema de Mallarmé, por ser a obra que antecedeu a composição musical de Debussy. Neste momento, far-se-á uma escansão para que se possa atentar sobre essa referida obra, para algumas de suas principais características, atentando para sua importância dentro do escopo da estética moderna, especialmente no que concerne ao conceito de expressão musical. Na terceira parte, apresentam-se algumas breves considerações sobre o balé de Nijinsky e, por fim, pretende-se extrair algo que diz respeito à marca do sujeito como insistência presente nessas obras. O objetivo é o de sustentar, através da expressão musical oferecida por Debussy, uma noção de sujeito que pode ser reveladora dessa insistência.

### **Breve retomada sobre a estética do século XX**

A estética do século XX foi marcada por um conflito com relação à forma e ao sentido que se inseriram em uma crítica à própria razão. Conforme Perniola (1998), a estética dessa época foi caracterizada por modificações assentadas na crise da ordem harmônica, plena de sentimentos, significações e de aspiração “universalizante”. Nas palavras desse autor: “Na história do Ocidente, ela [a arte] frequentemente pretendeu transcender a própria forma, dando lugar a tendências anicônicas, iconoclastas, se não verdadeiramente vandalizantes” e, salienta que foi “como se a forma, depois de haver transcendido a vida” não conseguisse aplacar-se mais “num resultado” determinado (p.50). Algo se passa, nesse momento do campo artístico, que se apresenta através de um movimento que se dá para além da forma e da aparência, ou melhor, de uma específica forma e aparência que tradicionalmente buscava ser completa e perfeita, como aspirava a estética do Classicismo (DAHLHAUS, 1991).

Por meio de reflexões adornianas sobre o tema, Perniola (1998) pode dizer que se trata de uma nova forma de racionalidade que não mais se esgota sobre si mesma. À luz de uma dialética negativa, vê-se emergir uma reflexão sobre o irracional, o não-idêntico e o aconceitual (o que não se restringe ao conceito) que, na arte, assume o lugar de incompreensibilidade, de enigma que não se reduz à interpretação e que, por isso, permite sua verdade como sendo implicada em uma “irrupção na realidade de qualquer coisa de imprevisto e impensado” (Ibid., p.112).

Trata-se de uma tensão que se estende para além da autonomia própria às obras de arte (do campo das linguagens e dos critérios artísticos), ou seja, emerge das/nas formas de organização social, na cultura, como uma racionalidade diferente e que influi como potência

subversiva das “formas de vida”. Nesse sentido, atenta Safatle (2010) que, apesar dessa divisão de campos, o do social e do artístico, “tratava-se de encontrar, na capacidade própria às artes de sintetizar novas formas e modos de organização, a imagem avançada de uma forma possível de *ordem social renovada*” (p.14) (grifo nosso). Nessa “renovação”, então, objetivava-se encarar o que era tido como natural ou familiar como objeto de conflito e estranhamento, portanto, como um movimento incompleto e inconstante.

Dessa forma, tratava-se de uma crítica com relação àquilo que aparecia como natural no campo social. Em outras palavras, uma crítica à aparência estética pelo recurso de uma “forma crítica” que buscava negar “toda e qualquer afinidade mimética que a realidade social” oferecia como aparência, apontando para o que estaria distante das imagens reificadas, ou seja, para o que escapava à consciência (SAFATLE, 2008, p.180). Complementa Perniola (1998):

O caráter não puro do sentir, das experiências insólitas e perturbadores, irredutíveis à identidade, ambivalentes, excessivas, que se encontram entrecidas na existência de tantos homens e mulheres do século XX. De resto, é exactamente neste tipo de sensibilidade, que mantém relações de vizinhança com os estados patológicos e com os êxtases místicos, com as toxicomanias e as perversões, com as deficiências e as diminuições, com os diminuídos” e as culturas “alternativas”, que as artes, a literatura e a música do século XX encontram sua inspiração (p.157).

O modernismo pode ser apreendido a partir de diferentes manifestações artísticas, “nas artes visuais com a figuração, com a perspectiva e com a mimesis”, no “teatro com a representação (Pirandello) e com a catarse (Brecht)”, na “literatura com os dispositivos tradicionais de narrativa e de constituição psicológica de personagens” (SAFATLE, 2010, p.13). Mas é na música onde ela encontrou seu terreno mais fértil, influenciando as demais manifestações artísticas, ao impor “uma noção de modernidade e de racionalização do material vinculada à autonomização da forma e de suas expectativas construtivas” (Ibid., 2008, p.183).

### **O Prelúdio em letra**

O cenário é de ninfas, onírico e erótico. O personagem principal é um fauno, um semideus entre humano e bode que se deleita com a imagem de ninfas sem alcançá-las e toca uma flauta. O poema onírico de Mallarmé: “*L’après-midi d’un Faune*” foi do final do século

XIX e trouxe como característica fundamental a indeterminação na linguagem (Campos, Pignatari & Campos, 1974).

O poema levou dez anos para ser publicado (de 1865 a 1876). Foram duas versões rejeitadas, a primeira feita para o teatro (tida como impossível para esta finalidade em função da falta de um desenvolvimento concernente a uma verdadeira narrativa) e a segunda no formato de livro (Safatle, 2010). A insistência do escritor com essa obra levou à sua conclusão com modificações importantes, dentre elas, a presença constante de holófrases que acabam por confundir o que seria sonho, realidade e desejo. A imprecisão da linguagem no poema faz com que qualquer tentativa de interpretação seja relativa para não dizer impossível (CAMPOS, PIGNATARI & CAMPOS, 1974, p.110).

O que chama atenção nesse poema, além da característica de sua composição, marcadamente imprecisa, foi a ter sido ponto de partida para outras manifestações artísticas. Inicialmente, como abordaremos a seguir, uma composição musical de Claude Debussy e, posteriormente, um balé coreografado por Nijinsky. Nessas obras, como poderemos acompanhar, mantém-se a imprecisão, a indeterminação de sentido característico do modernismo, não mais restrita à escrita do poema, mas nas composições musical e coreográfica desses diferentes autores.

### **Debussy e sua composição do “Prelúdio à tarde de um Fauno”**

Conforme observado por Safatle (2010; 2006b), costuma-se relacionar a música moderna com as figuras de Schönberg e Stravinsky em função do “esgotamento” manifestado por esses autores com relação à linguagem musical típica do século anterior, centrada na harmonia oferecida pelo sistema tonal<sup>2</sup>. O primeiro desenvolveu uma linguagem serial, permitindo unir os diferentes elementos da obra sem o recurso da harmonia tonal (ao tonalismo como figura organizadora da razão), considerado natural para os ouvidos da época; e o segundo, caracterizou-se pela perda de qualquer ordenamento.

A obra de Debussy apareceu também como desconfortável aos ouvidos da sua época. A característica moderna desse compositor manifestou-se através de uma nova noção de temporalidade. “Noção fundamental, já que a música é, de todas as artes, aquela que mais

---

<sup>2</sup> A organização promovida pelo sistema tonal é, tal como nos elucida a sonata, confortável aos ouvidos por sua cadência esperada e alcançada. Em outras palavras, permite “esperar uma resposta quando ouvimos uma frase, a esperar uma distensão quando ouvimos uma tensão, um conseqüente quando ouvimos um antecedente (...) modos de sucessão e continuidade” que “se naturalizam” (SAFATLE, 2010, p.17).

claramente impõe, através de sua forma, um modo de organização da experiência da temporalidade. Ela é, no fundo, uma decisão sobre *como passa o tempo*” (Ibid., p.15). Vimos como isso se inseriu no modernismo a partir de uma relação de conflito com a aspiração de síntese, da incompletude como o que permite a inconstância do movimento. Debussy liberou “o tempo musical de sua submissão à narrativa tonal”, na verdade, tratava-se de um movimento dialético “entre as expectativas construtivas da temporalidade tonal” (não abandonou, portanto, esse sistema) e um “processo de desarticulação de tais expectativas vinda do uso livre das regras de harmonia” (o regramento foi subvertido) (Ibid., p.17).

O “Prelúdio à tarde de um Fauno” de Debussy foi considerado um marco histórico da música moderna, caracterizado por apresentar desenvolvimentos cujas resoluções não são motivo de preocupação. Logo no início da música, como observa Platzer (2009), o ouvinte se perde na harmonia, “dado que as sucessões de acordes escutados deixam de corresponder aos encadeamentos habituais” (p.254). Nessa música, fez-se um uso diferente da harmonia (que é o que permite a organização do movimento musical), pelo uso da harmonia não-funcional em que ocorrem quebras sobre as tensões e distensões no desenvolvimento, o que provoca aos ouvidos uma impossibilidade de prever o que acontecerá na música (SAFATLE, 2010, p.19). Um tempo musical que pode parecer estático, alternando movimentos de som e silêncio.

Talvez não seja gratuita a atribuição de um elemento visual<sup>3</sup> aos trabalhos de Debussy, havendo indicações de sua própria sugestão para esse fim (TARUSKIN, 2009). Isto é, há um entrelaçamento entre o espaço e o tempo permitido pela noção de movimento e ausência de movimento. Para além do próprio campo de organização da música<sup>4</sup>, o espaço e suas imagens. Por meio de uma reflexão adorniana sobre esse compositor, Safatle (2010) dirá que se trata de “uma espécie de perda da referência da música em relação ao tempo, com sua inquietude de dissolver toda imagem” que se pretenda totalizante. Acredita o referido autor, que a música de Debussy seria “animada por imagens dessa natureza, ou seja, imagens em movimento” (p.20).

A indeterminação oferecida por essa música, em sua dupla dimensão tempo-espacial, permite irmos mais além. O corpo que se movimenta nessa dupla dimensão adentra

---

<sup>3</sup> O que pode ser entendido como uma influência do impressionismo da época: “*the term was applied to his music, on an analogy with the famous school of French painters that had begun to flourish somewhat earlier, and it took its name from a painting by Claude Monet (1840-1926) called Impression: Sunrise (...) in the 1872*” (Taruskin, 2009, p.76).

<sup>4</sup> A música possui seu próprio campo. Tal autonomia implica em dizer que ela não precisa importar outros saberes para sua organização interna. No entanto, ela pode servir como “figurações para problemas de subjetivação”, recolocando o alcance de sua potência subversiva dos modos de racionalização nas diferentes manifestações humanas (Safatle, 2006b, p.170).

o campo da dança moderna. Antes disso, porém, é importante trazermos uma anotação referente ao conceito de expressão. O corpo como *locus* do limite do que pode ser representável será o aporte para a noção moderna de expressão. Debussy pôde trazer isso em sua obra, um corpo imerso e dissociado em uma temporalidade que não busca se fechar. Conforme a filosofia adorniana, Safatle (2008) enfatiza que a racionalidade musical possui um caráter mimético promovendo certo encontro com aquilo que está além do próprio campo musical.

Isso não quer dizer que a música possa ser reduzida a uma dimensão figurativa ou comunicacional, como manifestação ressoante de afetos, sentimentos ou sensações. Antes, a expressão recuperaria aquilo que é da dimensão do recalcado, do “impulso” deslocado de qualquer representação determinada (portanto, aconceitual). Nas palavras de Dahlhaus (1991): “O facto de a expressão musical (...) ser irrepetível motiva a tendência para a modificação; o facto de ela ter de se repetir, para não permanecer incompreendida, fundamenta a retenção do que é passado” (p.37). Tendo em vista esta repetição de um passado impossível, avancemos para o Fauno de Nijinsky.

### **O balé de Nijinsky**

Nijinsky foi um bailarino e coreógrafo russo - mas de origem polonesa -, atormentado pelas guerras de seu tempo e por um discurso impregnado de religiosidade. No final da sua vida, foi internado em um asilo em função de uma grave doença nervosa (fora diagnosticado como esquizofrênico). Revolucionou a arte da coreografia, estabelecendo a dança moderna ao lado de Diaghlev. Sua primeira coreografia, “*L’Après-midi d’un Faune*” de 1912 provocou um “choque” na audiência conservadora da Rússia por apresentar cenas de masturbação (JÄRVINEN, 2007, p.3).

Enquanto criava um sistema de notação para a dança, foi surpreendido pela sujeira de alguns gatos - situação que ele interpretou como sendo os homens os verdadeiros causadores de tais sujeiras. Foi a partir desse acontecimento que ele começou a escrever o seu Fauno e que levou dois meses para ser escrito para apenas dez minutos de performance. Quis esquecer de si mesmo: “*I wanted to forget myself and so started to write down my ballet Faun*” (NIJINSKY, 1971, pp.115-116). Erótico e onírico, como o poema de Mallarmé, Nijinsky apresenta um fauno hipersexualizado, com uma série de movimentos em câmera

lenta e momentos de parada que oferecem ilusão ao expectador: “*whose body-stocking focused attention on the crotch, and who nevertheless did not get (or want) the girl*” (p.4).

A indeterminação oferecida por essa coreografia insere-se na composição musical de Debussy, em sua dupla dimensão tempo-espacial, por oferecer uma ilusão de estaticidade através das câmeras lentas mantidas sob a repetição do som da flauta. Os movimentos são realizados como nas pinturas antigas, com os membros sempre de lado. A técnica trazida é profundamente impura, com alternância de movimentos rígidos e leves, a ponto de não ser possível prever os movimentos que se seguem, como em uma peça de balé clássico tradicional. O corpo aparece como limite. Mesmo as ninfas são tomadas por essa perspectiva, sempre “lateralizadas” e são, sobremaneira, inapreensíveis e, por isso, deixam em cena apenas um lenço, com o que o Fauno se deleita. Veremos, a seguir, como esta evanescência converge para a noção de sujeito do inconsciente.

### Marcas da insistência

As obras apareceriam como *locus* de manifestação de uma verdade que é clarificação progressiva do material em razão da possibilidade de posição integral de processos construtivos. Processos muitas vezes recalcados, marcados pelo véu do esquecimento, mas que poderiam vir à luz através de mecanismos de interpretação e rememoração inscritos (...). Lembremos ainda que o impulso em direção ao que está fora da cena da aparência pode também transformar-se em exposição do que é ob-sceno, do que estaria por baixo da cena enquanto arcaico ou informe. (SAFATLE, 2008, p.182)

Do prelúdio de Mallarmé, passando pela música de Debussy ao balé de Nijinsky, encontramos-nos no solo de uma insistência marcada por essas diferentes manifestações artísticas. Tudo se passa como se houvesse algo de insaturável, ou melhor, impossível de saturar ou suturar condizente com a noção psicanalítica de sujeito. A arte, enquanto tentativa de organização em torno de um vazio estrutural e constituinte revela o que, do sujeito, não se deixa apreender totalmente pelo universo das representações. O *Unbegriff* (inconsciente), enquanto objeto da psicanálise, é justamente um limite que diz respeito a este prefixo “in”, do in-conceito, da falta.

Em outras palavras, há uma dimensão em questão no sujeito do inconsciente que não permite a sua saturação em torno de qualquer significado ou sentido, há uma insistência do sujeito em não se deixar determinar ou capturar, ou seja, que ultrapassa tanto os planos imaginários (irredutível ao Eu da consciência), quanto simbólico (da linguagem). Nas

palavras de Lacan (1972/2003): a “ex-sistência” do sujeito quer dizer que ele fica “à mercê de seu dito, quando ele se repete; ou seja, ao encontrar aí... seu *fading* (esvanecimento)” (p.487). Noção que converge para essas manifestações artísticas, pela via da insistência de um resto que não se submete a qualquer tentativa de saturação ou determinação. Safatle (2006), à luz de sua reflexão sobre a filosofia adorniana e da psicanálise lacaniana, dirá que se trata “do reconhecimento da opacidade própria à formalização estética” condizente ao sexual do sujeito em função do real pulsional (p.38).

A apreensão desse esvanecimento do sujeito condiz com a noção de pulsão, cujo objetivo não é a sua realização pela via do encontro com um suposto objeto perdido. Isso quer dizer que o alvo, ou seja, o objeto da pulsão é o próprio circuito. Isto é, a pulsão como real que escapa ao próprio sujeito é um encontro com o fracasso (MILLER, 1997). Assim, podemos considerar que o que se repete, pela via do Fauno nessas obras, é também da ordem de um fracasso. Conforme trazido no poema de Mallarmé, o Fauno busca perpetuar as ninfas - “*Je les veux perpetuer*”-, ficando somente com a sua dimensão de sombra - “*je vais voir l’ombre que tu devins*”, sendo inalcançável por serem dois - “*à ce mal d’être deux*” -, atestando não haver complementaridade entre os sexos, ao que se poderia igualmente dizer: “*à ce mal d’être un sujet*”.

Da indeterminação do verso à música de Debussy, refere Safatle (2010), permanecemos em um tempo concernente ao desejo que, como nos ensina a psicanálise, sempre se trata do desejo de um desejo que não se sature (a não ser na forma de gozo, como suposto no campo da psicose, no real da angústia ou pela via imaginária do fetiche). O inconsciente se mostra em sua pulsação temporal, como complementa o autor: “Da mesma forma Debussy pensou em uma música de desenvolvimento sem resolução, onde a flauta do fauno ressoa abrindo um tempo de repetição” pulsional que condiz com o “próprio tempo do desejo” (SAFATLE, 2010, p.19).

A indeterminação da música de Debussy, na sua dupla dimensão tempo-espacial, leva-nos à noção do corpo como limite do representável - uma dimensão que leva em conta o real -, condizente com o conceito moderno de expressão. Debussy traz um corpo dissociado em uma temporalidade que não busca se fechar, encontrando algo que está além do próprio campo musical (sem que se reduza, entretanto, a autonomia do próprio campo musical ou que daí se depreenda qualquer possibilidade de uma estética dos sentimentos). Pode-se dizer, a título de transmissão, que sua música expressa a “ex-sistência” do sujeito, na medida em que recupera o que ficara recalcado, trazendo à tona um corpo condizente ao Fauno dançado por

Nijinsky. Nessa dança, o coreógrafo recupera o que ficara no mito grego, traz o recalcado da sexualidade, a indeterminação do objeto do desejo através da estética de seus movimentos e pelo gozo com o lenço, trazendo à tona o sujeito do inconsciente (*Je*) ao “esquecer” de si mesmo (*moi*).

Nijinsky, pode-se dizer, não representa. Ao contrário, apresenta-se na medida em que expressa algo que é da ordem da não-identidade do sujeito através de uma descontinuidade que é própria ao inconsciente. Conforme Safatle (2006), é possível pensar a noção de expressão artística pela via da sublimação da pulsão em que o objeto estético em questão transcende o próprio sujeito, não sendo possível a ele reconhecer-se em sua identidade criadora. Trata-se da expressão como modalidade pulsional que, no interior das obras artísticas, apresenta-se como “negação das identidades fixas submetidas a uma organização funcional (...) negação que aparece como tendência ao informe” (Ibid., p.277). Por meio da sublimação, enfatiza o autor, aquilo que é da ordem do impossível inerente à constituição do sujeito, inscreve-se como “*escritura do impossível*”, condizente com o “impulso crítico contra a aparência estética e contra suas aspirações de totalidade harmônica produzidas em vários momentos da arte do século XX” (Ibid., p.281).

A arte, como aquilo que não se reduz à aparência, é um recurso psicanalítico para centrar o sujeito como não-idêntico (irredutível à apreensão conceitual). O reconhecimento possível do sujeito só será possível nesse nível de descentramento, tal como ilustra o sonho de Chuang-Tsé trazido por Lacan (1964/2008): “Quando Chuang-Tsé está acordado, ele pode se perguntar se não é a borboleta que está sonhando que é Chuang-Tsé (...) é isto que prova que ele não é louco, pois ele não se toma como absolutamente idêntico a Chuang-Tsé” e conclui: “foi quando ele era a borboleta que ele sacou em alguma raiz de sua identidade – que ele era, e que é em sua essência, essa borboleta que se pinta com suas próprias cores – e é por isso, em última raiz, que ele é Chuang-Tsé” (p.79).

No que concerne à presença do sujeito na obra artística como rasura, mancha ou ponto encontramos o dispositivo clínico fundamental do campo psicanalítico, isto é, o inconsciente (LACAN, 1964/2008). A função da mancha é como o olhar que escapa à apreensão da visão do olho, tal como a posição do sujeito em um sonho que é a de ser “fundamentalmente aquele que não vê” (p.79). Nessa função pulsativa do olhar, o sujeito é como um ponto de ser evanescente, na medida em que o “olhar se especifica como inapreensível” (p.86). Como em uma pintura, Lacan diz que o sujeito não se coloca de acordo com o fundo de uma tela, mas sobre um fundo, fazendo-se de pinta camuflada. Como em um

quadro, a arte inscreve a pulsão escópica, feita para o olhar na qual o sujeito se perde como uma mancha. Enquanto mancha, o sujeito é o menos fi (-φ), o falo como símbolo da falta (da castração que centra as pulsões em torno do desejo). Nas palavras do autor: “o objeto *a* é algo de que o sujeito, para se constituir, se separou” (p.104).

O sujeito se faz mancha, faz-se quadro para inscrever-se no quadro da realidade, mas não se reduz totalmente a esse campo. Em uma alusão ao *trompe-l'oeil*, presente nas obras de Zêuxis e Parrásios, podemos dizer que o sujeito pinta tão bem a sua realidade que chega até a abrir as cortinas e a se oferecer como fruta. Tal é a natureza obsena que se instaura no para-além das imagens. Na leitura, na escuta e no olhar dessas artes sobre o Fauno, encontramos-nos no solo de uma insistência como manifestação da emergência do sujeito.

## Referências

- DAHLHAUS, C. (1991). *Estética musical*. Rio de Janeiro: Edições 70.
- FREUD, S. (1996). A interpretação dos sonhos. In Freud, S. *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol.5, pp.371-777). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900).
- JARVINEN, H. (2007). *Fans, Fawns and Fauns: ballet Stardom, Dancing Genius and the Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*. University of Helsinki. Disponível em: <<http://iipc.utu.fi/reconsidered/Jarvinen.pdf>>. Acesso em 30 de outubro de 2012.
- LACAN, J. (1997). *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1959/1960).
- \_\_\_\_\_. (2003). Introdução à edição alemã de um primeiro volume dos Escritos. In J. Lacan. *Outros Escritos*. (pp. 550-556). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1975).
- \_\_\_\_\_. (2008). *Seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1964).
- MALLARMÉ, S. (1974). *Mallarmé*. (Trad. de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos). (pp.81-113). São Paulo: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1876).
- MILLER, J. A. (1997). Contexto e conceitos. In Feldstein, R.; Fink, B & Jaanus, M. (Orgs.). *Para ler o Seminário 11 de Lacan*. (pp.15-28). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- NIJINSKY, R. (Edit.). (1971). *The diary of Vaslav Nijinsky*. EUA: University of California Press. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=bBcqG000-WUC&hl=pt-BR&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.br/books?id=bBcqG000-WUC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s)>. Acesso em: 29 de novembro de 2012.
- PERNIOLA, M. (1998). *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PLATZER, F. (2009). *Compêndio de música*. Rio de Janeiro: Edições 70.
- SAFATLE, V. (2006). *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Ed. Unesp.
- \_\_\_\_\_. (2006b). Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In Rivera, T & Safatle, V. (Orgs.). *Sobre arte e psicanálise*. (pp.163-195). São Paulo: Escuta.
- \_\_\_\_\_. (2008). O esgotamento da forma crítica como valor estético. In V. Safatle. *Cinismo e falência da crítica*. (pp.179-200). São Paulo: Boitempo.
- \_\_\_\_\_. (2010). Debussy e o nascimento da modernidade musical. In *Programa de concerto, setembro 2010*. Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: OSESP.

**Adriana Simões Marino**

TARUSKIN, R. (2010). *Music in the early twentieth century. The Oxford history of western music*. New York: Oxford University Press.

**PRELUDE TO THE AFTERNOON OF A FAUNO: on the subject as insistence**

**ABSTRACT:**

This paper aims to produce some considerations about the "Prelude to the afternoon of a faun" music by Claude Debussy, whose composition had its origin in a nineteenth-century poem by Stéphane Mallarmé, and later, a choreography by Vaslav Nijinsky. The first part discusses the historical context in which these art works were inserted, the modernism of the twentieth century. Then it weaves up some considerations about Mallarmé's poem and it brings some features of Debussy's music, paying attention to the modern concept of musical expression. It presents some brief remarks about Nijinsky's ballet and, finally, it intends to extract the concept of insistence while it is an unconscious subject's mark presented in these works. It aims to support, through the musical expression offered by Debussy, the subject notion that can be revealing of that insistence.

**KEYWORDS:** Aesthetics. Musical expression. Modernism. Psychoanalysis. Subject

**PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNO: sur le sujet comme insistance**

**RÉSUMÉ:**

Le document vise à présenter quelques considérations sur le "Prélude à l'après-midi d'un faune" musique de Claude Debussy, dont la composition avait son origine dans un poème du XIXe siècle de Stéphane Mallarmé, et plus tard, comme un dernier, une chorégraphie de Vaslav Nijinski. La première partie aborde le contexte historique dans lequel ces œuvres ont été insérés, le modernisme du XXe siècle. Alors tissent quelques commentaires sur le poème de Mallarmé, puis sont ramenées caractéristiques de la musique de Debussy, en accordant une attention à la notion moderne de l'expression musicale. Présente quelques brèves remarques sur le ballet de Nijinski et, enfin, destine à extraire le concept de la insistance como une marque du sujet de l'inconscient dans ces œuvres. Il vise à soutenir, par l'expression musicale de Debussy, une notion de sujet qui peut être révéler cette insistance.

**MOTS-CLÉS:** Esthétique. Expression musicale. Modernisme. Psychanalyse. Sujet.

**Adriana Simões Marino**

Recebido em 16.01.2013

Aprovado em 05.02.2013

©2013 *Psicanálise & Barroco em revista*

[www.psicanaliseebarroco.pro.br](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br)

*Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq*

*Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.*

*Memória, Subjetividade e Criação.*

[www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php](http://www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php)

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br) [www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)