

ARIABELLISSIMA

Diálogo entre o artista e o psicanalista (suíte)¹

Jean Charmoille www.sonecrit.com

*A voz pode ser estritamente a escansão
com a qual tudo isso eu lhes relato*
J. Lacan, 9 de abril de 1974

O que será que faz com que o som disponha do poder de determinar o destino de um ser falante, ainda que tudo leve a pensar que sejam essencialmente as palavras?

Arabelle entra num salão do conservatório. Insinua-se sobre um sofá e aspira com prazer a pausa neste ambiente estofado que ela conhece tão bem. Pensa na música com doze sons de Schoenberg da qual acabara de falar a seus alunos.

Subitamente, uma dúvida a toma de assalto no momento em que evocava o inacabamento de “Moisés e Aarão” no fim do IIº Ato. Ficou aprisionada na lembrança desse instante.

Após um período de tempo indeterminado, sua sessão da manhã lhe volta à memória, mas com um novo toque: ela não vê somente as letras **A S** escritas em negrito como no sonho, ele ouve qualquer coisa que não percebera quando seu analista a interrompeu ao pronunciá-las.

Este inesperado a apazigua. Ela fala com a voz baixa :

“Durante a sessão, esta manhã, ri muito diante da idéia de ter as mesmas iniciais de Arnold Schoenberg e fazia comentários críticos tudo o que me vinha à cabeça em torno das letras **A S**. Eu mesma me surpreendi cantando.

Mas me lembro agora, saindo, de ter dito a mim mesma que não ficava bem exhibir assim a voz diante do analista; meu juiz me alcançava na escada.

Acabava de voltar para me atormentar e não pude acompanhar o que dizia.

Mas o mais inacreditável foi ele ter de me fazer lembrar de sua autoridade para que seu desaparecimento me acalmasse. Pois é bem assim que percebo o desenrolar do que se passou: foi necessário que ele questionasse novamente a propriedade de meu saber e de meus títulos universitários para que eu acedesse ao que é meu e que eu não poderia saber já que viria da voz de meu analista.”

Desde que Arabelle acabara de consentir na troca transmitida por essa inflexão exata ouvida na voz do Outro, o espaço e o tempo não são mais precisamente os mesmos.

Na noite que caía no cenário da cena do mundo, o novo se nodula ao que já está lá. É o momento inaudito e invisível em que os seres imateriais aparecem.

¹ Escrito no só-depois de *Mozart e o grito de Don Juan. Diálogo entre o artista e o psicanalista*. Revista *Insistance* nº 1, pp. 37-43.

Relegados a ficar atrás dos bastidores pelas pessoas vaidosas que não os ouviam, até então aceitavam sofrer por não serem reconhecidos como puros significantes.

Não ignoravam que um dia, a exatidão de um *tempo* os arrancaria imediatamente dos efeitos de significados que os fazia dissiparem-se todos os dias.

Dirigindo seu cumprimento agradecido a esse Humano não totalmente humano que os chamou, eles o convidam para representar uma peça cuja história jamais aconteceu.

Arabelle ainda não sabe que esperava por esse momento inesquecível.

A cortina se levanta.

Interpelado pela dúvida de Arabelle, Arnold Schoenberg responde. A verdadeira história de Moisés e Aarão, a que não se encontra nos livros, revela-se lentamente.

Ele nunca escondeu isso, desde muito cedo pensava na ópera. Mas é, sobretudo, a partir de 1906, com *Und Pippa tanzt*, que teve a idéia de criar uma obra dramática. Ele já sabia que a lei da tonalidade que conhecia bem não lhe permitiria fazer ouvir a mensagem de que era depositário.

Como ainda não chegara a encontrar os sons produzidos pela liberação da dissonância, desistiu.

A dissonância que não volta à consonância □ ele reconhecia bem o passo na direção do inesperado por cuja experiência Arabelle passa na voz de seu analista.

“Que passagem!” ele se surpreende dizendo.

Naturalmente, ele era levado a temer as opiniões, não gostava de estar na cena do mundo e eis que ele deveria ali se expor para transmitir publicamente que havia uma Outra cena.

Os perseguidores não o pouparam, passou noites em claro até que tornou pública a música de seu segundo quarteto de cordas em dezembro de 1908.

Mas ele confiou no chamado que só ele ouvia.

Sim, sozinho como o profeta batendo na tecla de que não ouve nada além disso, que não come mais, que não dorme mais, que não fala mais antes de encontrar sua resposta. Rapidamente, ele percebeu que Deus o chamava, ele, e que, conseqüentemente, os outros não podiam ouvir o que ele ouvia.

Este Deus era o de Abraão, de Isaac e de Jacó cuja voz surgida do arbusto ardente Moisés, ele também só, reconheceu. Com razão, ele poderia retirar a marca do Deus dos cristãos que havia descoberto ao se converter ao protestantismo em 1898, sem dúvida, para ser admitido na cultura de Goethe, Bach e Beethoven. Nunca fora apóstata.

A dissonância é estar só como Moisés. A consonância é ser aceito pelos outros já conhecidos como Aarão. Sua ópera *Moisés e Aarão* já o habitava antes de ele pensar nela.

Não era ele que queria subir à cena da ópera que o esperava. Sim, é isso: ele nunca pensara nela de forma tão clara:

“Maravilhosa música, tu que não podes manter em segredo o que as palavras ainda não podem fazer pensar!”

A partir dessa aposta que o animava sem que ele o soubesse, a dissonância encontrou seu mensageiro em um monodrama de trinta minutos, *Erwartung*, escrito em duas semanas, de 27 de agosto a 12 de setembro de 1909.

“Somente duas semanas!” ele repete.

Solicitou para o libreto uma poetisa, Maria Pappenheim, e para fazer repercutir a liberação da dissonância, um só voz, uma voz de mulher.

Arabelle ouve o Si agudo cantado sobre a primeira sílaba *Hi* da palavra *Hilfe* [“ajuda”] no momento em que a mulher descobre o cadáver de seu amante.

Este *Si*, nota mais alta da parte vocal, retorna do *tutti*, todavia tonitruante da orquestra que a acompanha e à qual nada resta fazer senão se ausentar, ao descobrir que não é bem-vinda.

Fora necessário que o trovão fosse aniquilado para que se fizesse ouvir o silêncio de uma música que não se ouve com as orelhas:

E pulsa o *tempo* na voz de seu analista no entre-dito A □ S.

E soa o silêncio da música das esferas que somente Pitágoras ouvia.

É um grito que faz ouvir o *continuum* vocálico *i*. É o silêncio que sustenta a nota.

Tudo se revela, permanecendo oculto após uma queda de décima-quarta sobre o suspenso grave...

Uma porta se abre que renova o que Arabelle vira e ouvira até então: *parlando*, *arioso*, *bel canto* que precedem são os guias na direção do ponto culminante do drama em que a vogal *i* se abre a todos os sentidos.

A errância pode parar: *Oh, bist du da... Ich suchte...*[“Oh, tu estás aí... eu buscava...”]

Schoenberg não voltará a esse ponto porque ele consente agora ao que Arabelle ouviu, ele mesmo a terá ouvido em 1909 sem que o soubesse, e é a voz do Outro, aquela de uma mulher que lhe dirige hoje seu cumprimento. Por que este passo é necessário?

Uma idéia lhe vem à cabeça: ele ouvia *ainda* o silêncio que sustentava o grito, foi ele que o impeliu imediatamente a começar um segundo drama musical, *Die glückliche Hand* [“A mão feliz”].

Mas por que será que a composição foi interrompida diversas vezes? Por que será que foram necessários três longos anos? Por que será que ele teve de se desviar dela para se dedicar à outra, *Pierrot lunaire*, terminada antes daquela anterior, em 1912?

A voz de Arabelle lhe responde: o canto da significância é fugitivo, o significado retoma seus direitos a partir do momento em que o pensamento se desprende. Ela sabe do que fala.

O sentido das palavras a transporta; Schoenberg estava cada vez mais revoltado com a Viena dos Gentios que não o ouviam da mesma forma com que Aarão não ouvia Moisés. Então ele tornou-se obstinado; alugaria a sala mais luxuosa de Viena, a do Musikverein, para dar um concerto onde estariam ele mesmo e sua escola, sob a proteção de Wagner, na presença de dois músicos judeus conhecidos, Zemlinsky e Mahler.

A música não poderia senão lhe dar razão, *mais uma vez*.

Os efeitos de significado venveram nessa noite de 31 de março de 1913: as obras de Wagner foram retiradas por falta de preparação e as de Mahler, interrompidas por suspensão do concerto.

Ele se recordará de quando Alma Mahler lhe revelará mais tarde os rumores anti-semitas na Bauhaus e a complacência de seu amigo Kandinsky.

Die glückliche Hand [“A mão feliz”] não era estrangeira a esta constante preocupação de reconhecimento que o travava. As palavras do libreto são evocativas: um homem que passa por uma série de provas que o levam bem ao fundo do que lhe foi dito na primeira cena: uma verdade transcendente supera qualquer felicidade terrena.

O primeiro dos quatro quadros é comovente: as doze pequenas trapeiras por meio das quais aparecem os rostos são tantas quantos os olhares dirigidos ao homem que está estendido com o rosto contra o chão.

Mas a música não o abandona: o coro, aqui a duas vozes, alterna o diálogo entre o canto e uma nova expressão vocal, *Sprechgesang* [“canto falado”], e a criação do *Pierrot lunaire* em 12 de outubro de 1912 em Berlim lhe trazem de volta o perfume do artista.

Que mensagem para o homem judeu, vítima do ódio anti-semita! Se às vezes pôde abandonar a música, ela não o abandonou.

Arabelle não perde nada. Espanta-se: será que Schoenberg teria se esquecido de que o que o levou para outro lugar, aquilo que faz liame com todos os músicos que o precederam e, ao mesmo tempo, antecipa a liberação da dissonância que ele introduz, já é a modulação da música e do verbo que escreveu por volta de 1900-1901 ao compor os *Gurre-Lieder*?

Por um lado, ele adota o achado mais audacioso de Beethoven, a inclusão da voz humana na sinfonia; por outro, sobretudo, aparece um novo vocal, *Sprechgesang* [“canto falado”], no grande melodrama do recitante da terceira parte.

Essa forma musical desconhecida oferecia à voz humana uma escolha inconsciente já que a altura dos sons só estava definida aproximadamente.

A evocação do *Sprechgesang* [“canto falado”] repercute a voz de Moisés fazendo ouvir o fim do IIº Ato de *Moisés e Aarão*:

O wort, du wort, das mir fehlt [“Oh palavra, tu palavra, que me faltas”]

O que fala sem saber na voz de Moisés diz mais do que ela sabe disso. Arabelle o ouve; ela percebe uma presença que fala com o seu corpo.

É a cena da ópera, aquela que aparece no momento exato².

O que ela transmite é surpreendente: na voz de Moisés, não é desencantamento ligado ao desaparecimento do poder nomeador do verbo que se faz ouvir, mas o modo inaudito do encantamento. A psicanálise bem poderá teorizar sobre isso como maneira pela qual o real desprendido pode ficar encarregado de um novo simbólico no núcleo da dissonância.

² Que não pertence a nenhum período histórico. Ela é aquilo com que se põe se acordo no sentido quase musical do termo, no nascimento do tempo, *tempo* inapreensível que inspira a continuação de nosso ensaio.

Arabelle não pode mais pensar que Schoenberg não pôde encontrar a música do IIº Ato. A ópera não estava terminada na música do IIº Ato. É a cor do inesperado que se faz simultaneamente ver e ouvir na invocação de Moisés.

Ela olha para ele, interrogativa. Ele sorri. Ela retribui o sorriso.

Esse sorriso bem-vindo os separa simbolicamente: ele sorri de ter ouvido, ela sorri de ter ouvido a resposta que ele encontrou.

Este imprevisto muda as coisas. Os efeitos de significados se retiram para dar lugar ao imaterial, o inaudito e o invisível da significância. A história se cria para que possa ouvi-la.

Preso à dúvida, Moisés se depara com o desaparecimento do ser que as palavras lhe conferiram, o que Aarão nomeia com pertinência *imagem*.

Até então, ele bem podia fazer uso delas para se manter como depositário único da mensagem divina e acusar Aarão de ser o vaidoso que se contenta com as belas imagens que ela fornece e que se deixam ver.

Como lembra a ele Aarão, sua posição não é estrangeira à imagem já que ela é enganadora por manter o dualismo. Quanto à sua cólera ao quebrar as tábuas da lei, ela confirma seu lugar essencialmente imaginário.

Será necessário que a dúvida dele se apodere para que se retire da cena do mundo e que ele arrebate com ela, sozinho, Schoenberg em Outra cena.

*Ungottstellbarer Gott!
Unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke!
Lässt-du diese Auslung zu?
Darf Aron, mein Mund,
diesen Bild machen?
So habe Ich mir ein Bild gemacht,
falsch,
wie ein Bild nur sein kann
So, bin Ich geschlagen!
So, war alles Wahnsinn,
was ich gedacht werden
und kann und darf nicht gesagt werden!*

[“Deus irrepresentável!
Idéia inexprimível e múltipla!
Permitir-me-ias esta representação?
AAarão, minha boca, teria o direito
de formar esta imagem?
Assim, faço-me uma imagem
falsa,
Como todas as imagens!
Assim, sou vencido!
Assim, tudo que pensei
não é senão loucura
e não pode nem deve ser dita!”]

... as palavras se calam, o pensamento que as sustentava se retirou.

Sozinho, o cromatismo de uma melodia dos violinos em uníssono revela tudo ao recobrir o silêncio da voz de Deus...

Cabe a ela responder ao *continuum* vocálico **O** em que soa o de Moisés:

O wort, du wort, das mir fehlt [“Oh palavra, tu palavra, que me faltas”]

Um longo Fá sustenido solitário tocado nas cordas em suspensão faz ouvir que eles se encontraram. Nada mais é como antes.

Ao se ouvir o canto ao cabo do IIº Ato, Arabelle torna-se passadora de Schoenberg que passa, pelas cordas e pela voz humana, o poder procriador do som em suspenso desde 10 de março de 1932 em Barcelona.

A cena da ópera esperava este momento divino. O psicanalista bem poderá dizer que o Deus de Moisés é o nome do real.

Rimbaud que até então estava morto surge. Ele acaba de compreender que parou de escrever porque não cessava de esperar por tal momento.

Emocionado, ele declama seu soneto *Vogais*³

*A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul: vogais
Um dia hei de dizer vossas fontes latentes:
A, negro e veludoso enxame de esplendentes
Moscas a varejar em torno de chavascas,*

*Golfos de sombra; E, alvor de tendas tumescentes,
Lanças de gelo altivo, arfar de umbelas reais;
I, púrpuras, cuspir de sangue, arcos labiais
Sorrindo em fúria ou nos transportes penitentes;*

*U, ciclos, vibrações dos mares verdes, montes
Semeados de animais pastando, paz das fronteiras
Rugosas de buscar alquímicos refolhos;*

*O, supremo Clarim de estridores profundos,
Silêncios a esperar pelos Anjos e os Mundos:
□ O, o Ômega, clAarão violáceo de Seus Olhos!*

Agora, cabe a Baudelaire dizer, *mais ainda*.

Vogais não visa aos dados sensoriais. Aí se faz ouvir estritamente a medida exata em que o silêncio musical da estrutura da língua encontra a impensável oposição negro-branco, vermelho-verde, em um outro mundo, o da vogal **O**.

Ansioso por se fazer entender, Baudelaire chama *o pintor da vida moderna* que proclama: “a modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável.”⁴

³ RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, 392 p. Edição bilíngüe, português e francês.

A modernidade não é o novo que suprime o antigo caído em desuso, é um novo *tempo* que cai justamente em razão de nodular o eterno e o contingente:

“...Os perfumes, as cores e os sons se correspondem”⁵.

Baudelaire, sem que o saiba, anuncia o *psicanalista da vida moderna* que poderá ouvir o momento exato em que o sopro eterno e silencioso da língua dá a mão ao enxofre das palavras que a despertou.

Arabelle ouve a voz de seu analista no entre-dito do A □ S.

Silêncio! “as palavras não são deste mundo”⁶, suspira ela.

Rimbaud está em paz. Ele foi ouvido.

“Sim, é bastante estranho supor que as palavras não são deste mundo, completa Hofmannstahl.

Esta idéia insana surgiu em meus escritos a partir de uma carta escrita em 18 de julho de 1895 a meu amigo Edgar Karg, para dizer como me havia saído de uma experiência de “solidão indizível, sufocante” e que a tinha encontrado novamente, ao escrever a *Carta de Lord Chandos*.

Eu ouvia o movimento, algo como uma música que vinha me habitar e que eu aceitava, mas as palavras desse mundo não me permitiam dizê-la. Estou limitado a escrever que Chandos reencontrou a paz quando viu um regador, uma grade de ferro ou um cachorro, como fui eu mesmo curado pela pintura de Van Gogh.

Fiquei muito desconcertado com o que encontrei e que não me restaurava o dito nem mesmo o dizer...

Desta forma, escondi-me sob o pseudônimo de Lord Chandos ao escrever a Francis Bacon para se desculpar de ter renunciado a qualquer atividade literária.

Contudo, não era bem isso. Agora sei que minha demanda era de um Auditor que me fizesse ouvir o que eu *não* sabia *ainda* que ouvia: “uma língua da qual nem uma palavra sequer me (era) conhecida, uma língua na qual as coisas mudas me falam e na qual talvez me justifique uma dia na minha lápide perante um juiz desconhecido”⁷

Eu esperava Lacan e o que ele chamará o escrito”⁸.

Arabelle pensa nos *Écrits* de Lacan e na imagem falsa que o sentido das palavras nos transmite.

Esta idéia repentina leva-a novamente à música das palavras encontradas por Hofmannstahl:

“Será que ele se tornou libretista porque sabia que a cena da ópera poderia fazer ecoar a língua muda das palavras que não são deste mundo? Será que Richard Strauss teria tido a intuição da língua que fala secretamente a Hofmannstahl? Será foi esse o ponto que os aproximou?”

⁴ Charles Baudelaire. *Œuvres complètes*, Le peintre de la vie moderne. Le livre de poche, pp. 279-280.

⁵ Charles Baudelaire. *Les fleurs du mal*, Correspondances. Classiques Larousse, p. 21.

⁶ Hugo von Hofmannstahl, *Les mots ne sont pas de ce monde*. Lettres à un officier de marine. Rivages Poche. Petite Bibliothèque. Payot, p. 126.

⁷ Hugo von Hofmannstahl. *Lettres de Lord Chandos*. NRF, Poésie. Gallimard, p. 51.

⁸ Jacques Lacan. Séminaire des 9 e 16 janvier 1976. *Encore*. Seuil, 1975.

O que encanta Arabelle é o fato de que *Arabella*, ópera que ambos decidiram criar em 1927, os retirou de seu recolhimento: ainda que a *Arabella* de Strauss se veja constrangida a renunciar de sua identidade para salvar a honra da família, a de Hofmannstahl é a passante, como ela, do *tempo* que impele ao advir.

“Não é exatamente isso que se diz habitualmente!” Ele exulta.

Com uma aparência aristocrática que está à deriva (a situação financeira dos Waldner que não se sustenta mais, a falsa vida de menino de Zdenka, sua irmã...), Arabella está à escuta do que ela percebe de si mesma...

Os projetos de seus pais para salvar a família que incluem encontrar para ela um pretendente rico não a preocupam mais do que isso. Diferentemente do que pensam todos os outros que estão encarcerados em suas idéias, ela está à espreita do novo.

Sozinha, ela espera o *estrangeiro*, reconhecendo a estranheza como seu único guia.

“*Er! Das ist er! Mein Fremd!*” [“Ele! É ele! Meu estrangeiro!”]

Será Mandryka, porque ele não faz parte da hipocrisia vienense, mas, sobretudo, porque ele é o *Richtige*, aquele que convém, o momento certo, a medida exata que a faz encontrar os perfumes, as cores e os sons jamais vistos e jamais ouvidos em suas florestas croatas.

Como ela sabe que a natureza é animada pelo movimento encontrado na voz humana, fia-se na espera de sua voz:

“ouvir uma vez o som de sua voz! Sua voz.”

“A transformação [*Verwandlung*], escrevia já em julho de 1912, aquela que a revela ao mundo, é a vida da vida, ela é o verdadeiro mistério da natureza captada em seu ato criador”.

“Ariabellissima se surpreende cantando Arabelle. (Silêncio) Mas sim, eu não tinha cometido este lapso na presença de meu analista”.

O aparecimento da voz da ópera leva-a novamente à criação de Arabella.
Uma pergunta não a deixa em paz:

“Por que será que, após o sucesso do *Cavaleiro da rosa*, Richard Strauss e Hofmannstahl reuniram-se mais uma vez para encenar a ópera da decadência vienense?”

Richard Strauss pressentira que Hofmannstahl poderia levá-lo à Outra cena que não a do sucesso. Ele só pensou na magia de suas palavras, a música viria depois.

Assim fora escrito e terminado o primeiro ato.

O que é surpreendente é que Hofmannstahl jamais conhecera o entusiasmo de Richard Strauss ao ouvir as palavras que não são desse mundo.

Contudo, Hofmannstahl fez Strauss ouvir as palavras que não são deste mundo, embora uma crise de apoplexia tivesse se apoderado dele, Hofmannstahl, em 15 de julho de 1929, dois dias depois que seu filho Franz se suicidou, antes que pudesse ter tomado conhecimento do entusiasmo de Strauss.

Entre o pai e o filho havia um segredo que não era estrangeiro ao poder do som familiar à cena. O filho pensava que só lhe restava desaparecer diante da Viena em estado de decomposição; o pai, *pohâtassé*⁹ [“poeta o bastante”]¹⁰ por ter conseguido criar, enfim, aquela que “(o) justificaria um dia em (sua) tumba perante um juiz desconhecido”, poderia partir.

Paris, maio de 2006

Jean Chamoille

⁹ *Pohâtassé* é uma palavra-valise, uma união de duas palavras em uma: *poète* + *assez* = “*pohâtassé*”. Portanto, “poeta o bastante” é uma tentativa de tradução, considerando um sentido possível dentro do contexto, a partir de um neologismo de Lacan, “*pohâtassé*”. Desnecessário dizer que a riqueza do jogo de palavras aí se perde. Lacan acreditava na poesia como um acesso ao real e no ato poético como matriz do ato analítico. Acreditava que fosse possível conceber um significante novo. Dizia Lacan “que a poesia nos abriria aquilo que, com meus passos desajeitados, eu chamo, eu chamo o real”. Como Lacan chegasse lá apenas de forma insuficiente, ele não era *pohâtassé*, “poeta o bastante”. N. T.

¹⁰ Jacques Lacan. Séminaire de 17-05-1977, *L'insu que sait de l'une bévue*.