

A música e o discurso analítico¹

O Finale do Don Giovanni de Mozart, apresentado em 1995 em Amsterdam pelo The English Baroque Solist sob a direção de John Eliot Gardiner, introduz o questionamento...

O que ouvimos ao escutar e ver este **Finale** de *Don Giovanni*²?

Que a música de Mozart pode levar a Outro lugar³ a partir de qualquer coisa de inaudito e de invisível que aí se faz ouvir.

Cada um de nós pôde perceber, no seu próprio momento e pelas razões enigmáticas que a cada um concernem, além das vibrações sonoras, a repentina presença de uma pulsão íntima cuja aparição respondia a uma vibração proveniente dos instrumentos da orquestra e da voz humana e por eles transmitida.

Este tempo que a Ópera, como arte, pode criar é novo no sentido de que assim que aparece, desaparece. Quando se repetir, será Outro. Nossa hipótese é que não é estrangeiro àquilo que está na origem desse novo discurso que Lacan nomeia o discurso analítico.

Partamos de nossa experiência do grito de Don Juan e daquilo que ela permite atravessar no campo analítico da transferência.

Primeiramente, ressaltemos que o engajamento subjetivo numa experiência que não é evidente.

É assim que nesse **Finale** o verbo e a música podem se aliar na perspectiva habitual, a da culpa. Não há subjetividade porque o ouvinte assiste como espectador à intervenção do Comendador.

Ele fica impressionado com as notas longas de valor geralmente igual e ao frequentes saltos de oitava (“*Giovan-ni*”, “*invita-sti*”), o ritmo da semínima pontuada e colcheia que lembra a tumba de onde ele vem, a conclusão lapidar “*Ah tempo piu non v’è*” [“Ah, não há mais tempo”] numa melodia cromática descendente em ritmo longo e regular das semibreves em que o tempo parece perdido, os *recto-tono* com os quais não discussão possível...

Esses dados são interessantes. Descrevem um Comendador não-bobo⁴, aquele a quem isso não se faz, talvez porque esteja dentro de nós. Será que essa fascinação não se arrisca a nos ocupar excessivamente?

Entretanto, o que a experiência do grito de Don Juan pode nos ensinar é a existência de Outra coisa⁵ e não é impossível que o analista possa pegar a semente⁶ da ópera para aproximar o

¹ Este ensaio, escrito após uma exposição improvisada no Festival de Arte Lírica PUS-GATTIÈRES em torno de *Così fan tutte*, de Mozart em Saint Paul dias 31 de julho de 1º de agosto de 2004, leva em conta as perguntas que o seguiram e as elaborações que vieram no ano 2004/2005 ao longo de meu Seminário em Paris. O primeiro número da revista *Insistance*, editado pela Erès, em outubro de 2005, publica seu desenvolvimento com o título “*Mozart et le cri de Don Juan*” [“Mozart e o grito de Don Juan”].

² Escrevo Don Juan em itálico quando se trata da ópera, reservando a escrita normal quando se trata do personagem.

³ Como lugar impensável da Alteridade porque o tempo é o espaço reciprocamente.

⁴ Em homenagem ao Seminário de Lacan, *Les non-dupes errent* [“Os não-bobos erram”], notadamente a sessão de 9 de abril de 1974.

⁵ Relacionar com a Alteridade já citada, mas também com o gozo Outro que vem a nosso encontro no fim deste texto.

⁶ Não se trata de uma explicação psicanalítica da arte e da ópera em particular.

que a arte de Lacan, o analista-analisando, queria, sem dúvida, pôr à prova pela experiência do passe.

Aproximemo-nos desta passagem. O que será que acontece quando o grito de Don Juan faz ouvir, cada vez que é escutado, esta alguma coisa de Outro, sem saber o quê?

Inicialmente, um primeiro tempo em que se revela que a interpretação do grito como horror diante do abismo que o aprisionava até então.

Ter ouvido “esse não sei o quê” em que as *Preciosas* reconheciam a presença do espírito faz esse receptor voltar ao “Tempo lógico e a asserção de certeza antecipada”⁷ para descobrir que o fixo da significação não cessa de reter o ser falante na prisão.

Quando ele descobre o que ele não sabia que sabia, as portas se abrem e nada mais é como antes.

Don Juan não é mais o “*dissoluto punito*” tão esperado porque é habitado pela angústia e porque reivindica o direito à palavra: “*Che vuoi?*” [“O que você quer?”].

O Comendador bem pode continuar a desenvolver sua estratégia sem apelo por meio do peso das palavras, a mudança do ritmo da versificação, a aceleração do tempo, a pressão dos *recto-tono* e dos acordes da sétima diminuta, seu passo pode bem ser escandido pelo ritmo fúnebre da semínima pontuada e colcheia.

Don Juan está em outro lugar. Ele não se esquia mais, dá “sua” mão e acontece o *jamaís visto*:

Da tensão que se apodera de seu ser, sai inicialmente uma asfixia “*Oi-mè*” [“Oh! Céus!”], causada pela tensão de um acorde da sétima diminuta, e soa, e ressoa a perder de vista, o grito como significante aberto a todos os sentidos...

O genial Mozart transmite um Don Juan que não está mais convidado a se alimentar dos mandamentos, pois que é invocado a partilhar o inaudito e o invisível dispostos gratuitamente.

Aceitar reconhecer esse Don Juan assim descrito, esse Inesperado, implica uma certa angústia que permite presumir que o próprio Don Juan terá ouvido este “não sei o quê” que é da mesma ordem daquilo que já terá deixado em suspensão este entendedor ao escutar seu grito. Em suma, ele responde a isso consigo mesmo.

Eu estava neste ponto quando Jean-Michel Vives⁸ me fez conhecer a existência de algo estranho que se passa no começo do encontro do Comendador com Don Juan que teria sido reconhecido por Darius Milhaud na réplica do Comendador: “*Chi si pasce di cibo celeste*” [“Aquele que se alimenta do maná celeste”]. Trata-se de uma série de doze sons a partir da qual (Schoenberg) compôs a música da aparição do profeta Jônatas que acabara de censurar Davi por se deixar corromper pela carne, em sua Ópera *David*, de 1952.

Não podemos senão nos curvar diante da presença desta estrangeira à lei soberana da tonalidade; além disso, o fato de Darius Milhaud haver sido o único a tê-la ouvido lhe confere a denominação de “*Saber Suposto Sujeito*” em que Lacan reconhece a função do escrito⁹.

⁷ J. Lacan, *Écrits*, Seuil, pp. 197-213.

⁸ Eu o agradeço por me ter passado essa informação.

⁹ Dia 9 de abril de 1974, *Les non-dupes errent* [“Os não-bobos erram”], Seminário inédito já citado.

Reconditamente, a voz do Comendador terá passado a dimensão do espírito e de seu vestígio, o escrito.

Era necessário que um Don Juan tivesse ouvido esse achado, o único que vale, na voz humana daquele que erra.

Reconhecida, ela deixa um escrito, o vestígio inaudito de sua passagem, uma composição silenciosa que nodula a orquestra e a voz humana: o *jamaís ouvido*...

METTRE ICI LA PORTE DE LA PARTITION

Os doze sons estão numerados

A esse lugar Mozart não voltará mais: ele terá encontrado a música que nodula, no mesmo tempo e espaço, as leis da tonalidade e uma lei que dela se emancipa pela liberação da dissonância.¹⁰

O psicanalista pode dar risada: Mozart lhe faz pensar nesse artista que ele às vezes encontra, o sujeito do inconsciente, na origem do chiste, criação que condensa ao mesmo tempo uma palavra já conhecida e qualquer coisa de inesperado para daí fazer o que *nunca* foi antes ouvido.

Mas Don Juan, nós todos sabemos, não poderia desaparecer. Espiritual, esse Don Juan recém-chegado vai de tal forma em direção do ilimitado que ele não transgride os limites da lei; ele não cessa de se aproximar do inapreensível feminino sob a aparência das conquistas femininas.

Por isso mesmo o invocamos primeiramente para agora aproximar o momento de vacilação na voz de Fiordiligi, no coração do ato II de “*Così fan tutte*”, na ária “*Per pietà*”, na qual ecoa alguma coisa que não combina com o que ela diz.

Claro que o pensador que nos habita se tortura para saber se o amor que a encanta se endereça a Guglielmo ou a Ferrando, mas ele nada pode concluir, exceto talvez que ela ama os dois ao mesmo tempo. Se “elas são todas iguais” (“*Così fan tutte*”), em que será que ele se basearia, na verdade?

Sobre uma reserva, que o ultrapassa, um segredo: a dimensão do feminino que havíamos promovido como sendo aquilo que impele Don Juan na direção das mulheres. Seu amor não se dirige a uma pessoa nem à outra porque é o Amor da Alteridade.

Se a voz de Fiordiligi nos leva ao apaziguamento, é porque invoca esta Estrangeira cujo som lhe fez descobrir que não é tão estrangeira assim no momento em que ele a invocou. Ela se apraz, se compraz em lhe dirigir sua saudação e nos convida ao gozo do Outro, “*o gozo que deve traduzir o gozo que não se deve*”¹¹.

¹⁰ Até então, a dissonância, que tentava fazer ouvir o que escapa à lei soberana da tônica, devia voltar nos limites da consonância. Schoenberg, em seu Segundo Quarteto de Cordas, em 1917-8, questiona a autoridade que dirige a música Ocidental, ao liberar a dissonância. Presumimos que ele fez ouvir, por esse ato sem precedentes, o campo ilimitado da Alteridade na música.

¹¹ J. Lacan, *Encore* [“Mais, ainda”]. Seminário de 13 de fevereiro de 1973. Seuil, p. 55.

Esta experiência do Outro gozo interessa ao psicanalista na medida em que transferência o fornece gratuitamente no som da voz humana como aquilo que pode fazer sair da prisão que representam o sintoma e a compulsão à repetição.

É assim que me sinto reconhecido por um analisando ter ouvido meu “bom-dia” como *jamais* ouvido.

O que daí resulta para ele é o desaparecimento de um sintoma particularmente incapacitante; e, para mim, a invocação do grito de Don Juan me guiou e me impeliu *ainda* uma vez, com você, em direção a esse Outro lugar, na presença daquilo com que o poeta R. M. Rilke abre as *Elegias de Duíno*¹²:

*Quem, se eu gritasse, entre as legiões de Anjos,
me ouviria? E mesmo que um deles me tomasse
inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia
sua existência demasiado forte. Pois que é o Belo
senão o grau do Terrível que ainda suportamos
e que admiramos porque, impassível, desdenha
destruir-nos? Todo Anjo é terrível.
E eu me contenho, pois, e reprimo o apelo
do meu soluço obscuro. Ai, quem nos poderia
valer? Nem os Anjos, nem os homens
e o intuitivo animal logo adverte
que para nós não há amparo
neste mundo definido.*

Paris, 24 de agosto de 2005

Jean Charmoille

¹² RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre: Editora Globo, 1972. (Tradução para o português do Brasil). N.T.

Voix

Orchestra

Chi si pa-sce di ci-bo ce-les-te