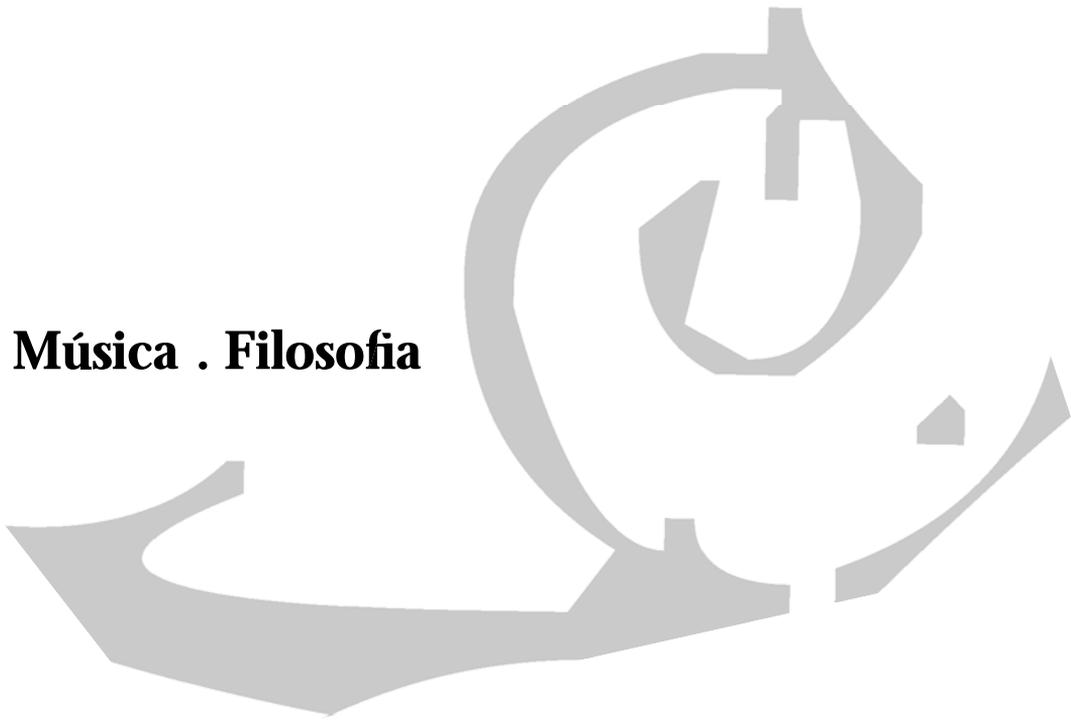


Música . Filosofia



Mozart como crítico da ideologia pós-moderna

Slavoj Zizek*

81

Artefilosofia, Ouro Preto, n.3, p.81-88, jul. 2007

The Fast Runner, um filme único recontando uma antiga lenda *inuit* (esquimó), foi rodado pelos próprios *inuits* norte-canadenses; os autores decidiram alterar o final, trocando o massacre original, no qual todos os participantes morriam, por uma conclusão mais conciliatória – eles alegaram que um tal final é mais apropriado para os dias atuais. O paradoxo é que precisamente esta prontidão para adaptar a história às necessidades específicas hodiernas atesta o fato de que os autores eram ainda parte da antiga tradição *inuit* – tal revisão “oportunista” é uma característica da cultura pré-moderna, enquanto a própria noção de uma “fidelidade ao original” sinaliza que já estamos no espaço da modernidade, que perdemos o contato imediato com a tradição.

Devemos ter este paradoxo fundamental em mente quando lidamos com as numerosas e recentes tentativas de encenar óperas clássicas por meio de transposições para uma era diferente (mais frequentemente contemporânea), mas também através da alteração de alguns fatos básicos da própria narrativa. Não há nenhum critério abstrato *a priori* que nos permitiria julgar o seu sucesso ou fracasso: toda intervenção desse tipo é um ato arriscado e deve ser julgado com base em seus próprios padrões imanentes. Apenas uma coisa é certa: o único modo de ser fiel a uma obra clássica é assumir um tal risco – evitá-lo, ater-se à convenção tradicional, é o caminho mais seguro para trair o espírito do clássico. Em outras palavras, o único modo de manter uma obra clássica viva é tratá-la como “aberta”, apontando para o futuro, ou, para usar a metáfora evocada por Walter Benjamin, agir como se a obra clássica fosse um filme para o qual o líquido químico apropriado para revelá-lo tivesse sido inventado apenas posteriormente, de modo que é somente hoje que podemos entendê-la inteiramente.

Entre os casos de tais alterações bem-sucedidas, duas se destacam: a versão bayreuthiana de *Tristão* por Jean-Pierre Ponelle, em que, no terceiro ato, Tristão morre sozinho (Isolda ficou com seu marido, o rei Marke, sua aparição no final da ópera é meramente uma alucinação do moribundo Tristão), e a versão cinematográfica de *Parsifal* por Hans-Juergen Syberberg (na qual a ferida de Amfortas é um objeto parcial, uma espécie de vagina sangrando continuamente, carregada em uma almofada exterior a seu corpo; ademais, no momento de sua empatia pelo sofrimento de Amfortas e sua rejeição de Kundry, o garoto que fazia o papel de Parsifal é substituído por uma moça jovem e fria). Em ambos os casos, a mudança tem um tremendo poder de revelação: não se pode resistir à forte impressão de que “isto é como realmente deveria ser”...

Imaginem, segundo essas linhas, - meu sonho particular - um *Parsifal* ocorrendo em uma moderna megalópole, com Klingsor como um alcoviteiro impotente operando um prostíbulo; ele usa

* Filósofo esloveno, professor do Instituto de Sociologia da Universidade de Ljubljana. É autor, entre tantos, de *Opera's Second Death* (Routledge); “Bem vindo ao deserto do real” (ed. Boitempo) e “O mais sublime dos históricos” (ed. J. Zahar)

Kundry para seduzir membros do círculo do “Graal”, uma gangue rival de narcotraficantes. “Graal” é operada pelo ferido Amfortas cujo pai Titurel está em constante delírio induzido por um excesso de drogas; Amfortas está sob terrível pressão dos membros de sua gangue para “realizar o ritual”, i.e. entregar-lhes sua porção diária de drogas. Ele foi “ferido” (infectado por AIDS) por Kundry, seu pênis tendo sido mordido durante a felação. Parsifal é um filho jovem e inexperiente de uma mãe solteira sem-teto que não entende o propósito das drogas; ele “sente a dor” e rejeita os avanços de Kundry enquanto ela faz sexo oral nele. Quando Parsifal assume o controle da gangue do “Graal”, ele estabelece uma nova regra para sua comunidade: a livre distribuição de drogas...

O mesmo poderia ser feito para *Tristão*: imaginem a ação transposta para um conflito entre duas famílias sicilianas de tipo patriarcal-gângster-pescador, um tipo de *Tristão* transposto em uma *Cavalleria rusticana*. O *capo* (chefe) de uma das famílias (“Marke”) envia seu sobrinho (“Tristão”) para o outro lado da baía, onde está a outra família, a fim de trazer-lhe “Isolda”: o casamento é arranjado para terminar uma querela familiar. No barco, os dois relembram seu encontro passado e após a servição de “Isolda” ter-lhe dado uma bebida-placebo ao invés de veneno...

Tais experimentos, é claro, são arriscados, e freqüentemente erraram o alvo ridiculamente – mas *nem sempre*, e não há modo de sabê-lo antecipadamente, então temos que correr o risco.

Nas recentes encenações de Mozart, é a versão de *Così fan tutte* por Peter Sellars (disponível em vídeo e DVD) que triunfalmente consegue realizar com sucesso um tal exercício de alterar sutilmente a narrativa. Além de uma transposição convincente da ação para o momento atual (uma base naval norte-americana, com Despina como dona de bar local, e os dois cavalheiros – oficiais navais – retornando não como “albaneses”, mas como punks de cabelo violeta e amarelo), sua premissa maior é que o único amor verdadeiramente passionai é o entre o filósofo Alfonso e Despina, que se envolvem em sua experimentação com os dois casais jovens para dramatizar o impasse de seu amor desesperado... Esta leitura acerta o coração da IRONIA mozartiana que deve ser oposta ao cinismo. Se, para simplificar ao máximo, um cínico finge uma crença de que ele privadamente zomba (publicamente prega o sacrifício pela pátria, privadamente acumula lucros...), na ironia, o sujeito leva as coisas mais a sério do que parece – ele secretamente acredita no que publicamente ridiculariza. Alfonso e Despina, o frio e filosófico experimentador e a corrupta e dissoluta servição, são os amantes verdadeiramente passionais usando os dois casais patéticos e sua ridícula intriga erótica como instrumentos para confrontar seu apego traumático.

O que torna *Così* a mais perturbadora, até traumática, dentre as óperas de Mozart é o próprio ridículo de seu conteúdo: para nossa sensibilidade psicológica, é quase impossível “suspender nossa descrença” e aceitar a premissa de que as duas mulheres não reconhecem na dupla de oficiais albaneses seus próprios amantes. Não surpreende, pois, que, durante todo o século XIX, a ópera tenha sido encenada em uma versão alterada para tornar a história plausível. Houve três versões princi-

pais destas mudanças que se encaixam perfeitamente com os principais modos de negação freudiana de um certo conteúdo traumático: (1) a encenação sugeria que as duas mulheres soubessem o tempo todo da verdadeira identidade dos “oficiais albaneses” – elas apenas fingiram não sabê-la para dar uma lição a seus amantes; (2) os casais reunidos no final não são os mesmos que no início, eles mudam de lugar diagonalmente, de modo que, em meio à confusão das identidades, os vínculos do amor verdadeiro e natural são estabelecidos; (3) mais radicalmente, apenas a música foi usada, com um libreto totalmente novo contando uma história totalmente diferente.

Edward Said chamou atenção para as cartas de Mozart a sua esposa Constanze de 30 de setembro de 1790, i.e, da época em que estava compondo *Così*; após expressar seu prazer com o prospecto de vê-la de novo logo, ele prossegue: “Se as pessoas pudessem olhar dentro do meu coração, eu quase teria que ter vergonha de mim mesmo...” A estas alturas, como Said percebe com perspicácia, esperar-se-ia uma confissão de algum segredo privado sujo (fantasias sexuais sobre o que ele irá fazer com a esposa quando eles finalmente se encontrarem etc.); entretanto, a carta continua: “tudo é frio para mim – frio como gelo”¹. É aqui que Mozart entra no domínio estranho do “Kant avec Sade”, o domínio no qual a sexualidade perde seu caráter passional, intenso, e se torna no seu oposto, um exercício “mecânico” no prazer executado de uma distância fria, como o sujeito moral kantiano fazendo seu dever sem nenhum compromisso patológico... Não é esta a visão subjacente de *Così*: um universo no qual sujeitos são determinados não por seus envoltórios passionais, mas por um cego mecanismo que regula suas paixões? O que nos compele a trazer *Così* perto do domínio de “Kant avec Sade” é sua própria insistência na dimensão universal já indicada por seu título: “elas estão TODAS fazendo assim”, determinado pelo mesmo mecanismo cego... Em suma, Alfonso, o filósofo que organiza e manipula o jogo de identidades trocadas em *Così* é uma versão da figura do pedagogo sadeano educando seus discípulos jovens na arte da devassidão. É, assim, excessivamente simplificador e inadequado conceber esta frieza como sendo a da “razão instrumental”.

Os dois homens em *Così* querem que suas noivas SE VEJAM HUMILHADAS: o propósito não é apenas o de testar a fidelidade delas, mas de constrangê-las ao compeli-las a serem confrontadas publicamente com sua infidelidade (lembramos o final, quando, após o contrato de casamento com os dois “albaneses”, os dois homens retornam em suas vestimentas apropriadas e informam às noivas que são os “albaneses”). O desejo enigmático aqui não é o feminino (é estável? ou são transitórias as emoções das mulheres?), mas o desejo MASCULINO: que tipo de “demônio de perversidade” propõe os dois jovens cavalheiros a sujeitar suas noivas a uma prova tão cruel? O que os está obrigando a lançar às favas o idílio harmonioso de sua relação amorosa? Obviamente, eles querem suas noivas de volta, mas devidamente humilhadas, confrontadas com a futilidade de seus desejos femininos. Enquanto tal, sua posição é estritamente a do pervertido sadeano: seu objetivo é deslocar para o Outro (vítima) a divisão do sujeito desejante, i.e, as noivas desafortunadas devem assumir a dor de encarar seus próprios desejos como algo repulsivo.

¹ Ver Edward W. Said, *Così fan tutte*, in *Lettre international* 39 (Winter 1997), p. 69-70.

O cerne traumático de *Così* reside no seu “materialismo mecânico” radical, no sentido do conselho de Pascal aos não-crentes: “Age como se acreditasses, ajoelha-te, segue o ritual, e a crença virá por si!”. *Così* aplica a mesma lógica ao amor: longe de ser uma expressão externa do sentimento interior do amor, rituais e gestos amorosos geram amor – então age como se estivesse apaixonado, segue os procedimentos, e o amor emergirá por si... No que diz respeito ao *Tartufo* de Molière, Henri Bergson enfatizava como Tartufo é engraçado não devido à sua hipocrisia, mas porque ele é flagrado na sua própria máscara hipócrita:

Ele imergiu a si mesmo tão bem no papel de hipócrita que ele o encenou, como era, sinceramente. Deste modo e apenas assim ele se torna engraçado. Sem esta sinceridade puramente material, sem a atitude e fala que, por meio de longa prática de hipocrisia, tornou-se para ele um modo natural de agir, Tartufo seria simplesmente repulsivo.²

A expressão precisa de Bergson, “sinceridade puramente material”, encaixa-se perfeitamente na noção althusseriana de aparelho ideológico de Estado, i.e, do ritual externo que materializa a ideologia: o sujeito que mantém sua distância para com o ritual desconhece o fato de que o ritual já o domina a partir de dentro. Esta “sinceridade puramente material” do ritual ideológico externo - e não a profundidade das convicções e dos desejos internos ao sujeito - é o verdadeiro *locus* da fantasia que sustenta o edifício ideológico. Moralistas que condenam *Così* por sua suposta frivolidade erram completamente o alvo: *Così* é uma ópera ÉTICA no sentido estritamente kierkegaardiano do “estágio ético”. O estágio ético é definido pelo sacrifício do consumo imediato da vida, de nosso ceder ao momento fugaz, em nome de uma norma universal superior. Se o *Don Giovanni* de Mozart encarna a estética (como foi desenvolvida pelo próprio Kierkegaard em sua análise detalhada da ópera em *Ou/ou*), a lição de *Così* é ética – por quê? O que está em jogo em *Così* é que o amor que une os dois casais no início da ópera é não menos “artificial”, gerado mecanicamente, do que a segunda paixão das irmãs com os parceiros trocados, vestidos como oficiais albaneses, que resulta das manipulações do filósofo Alfonso – em ambos os casos, estamos lidando com o mecanismo que os sujeitos seguem cegamente, como bonecos. É nisso que consiste a “negação da negação” hegeliana: primeiro, percebemos o amor “artificial”, o produto das manipulações de Alfonso, enquanto oposto ao “autêntico” amor inicial; então, de repente, percebemos que na verdade não há diferença entre os dois – o amor original é não menos “artificial” que o segundo. Então, como um amor vale tanto quanto o outro, os casais podem voltar aos seus arranjos matrimoniais iniciais. Isto é o que Hegel tem em mente quando afirma que, no decurso do processo dialético, o ponto de partida imediato mostra-se como algo já-mediado, i.e, sua própria negação: no final, constatamos que nós sempre-já éramos o que queríamos nos tornar, a única diferença sendo que este “sempre-já” muda sua modalidade de em-si para para-si. Neste sentido, ético é o campo de repetição enquanto simbólico: se, na estética, nos empenhamos em capturar o momento em sua unicidade, no ético uma coisa só se torna o que é através de sua repetição.

² Henri Bergson, *An Essay on Laughter*, London: Smith, 1937, p. 83.

Niels Bohr, que deu a resposta correta à frase “Deus não joga dados” de Einstein (“Não diga a Deus o que fazer!”), também proveu o exemplo perfeito de como um desmentido fetichista de crença funciona na ideologia: vendo uma ferradura de cavalo na sua porta, o visitante surpreso disse não acreditar na superstição de que isso trouxesse sorte, ao que Bohr retrucou: “Eu também não acredito nela; eu tenho a ferradura ali porque me disseram que ela funciona mesmo se não acreditarmos!” O que este paradoxo esclarece é o modo como uma crença é uma atitude reflexiva: nunca é o caso de apenas acreditar – temos que acreditar na própria crença. É por isso que Kierkegaard tinha razão ao afirmar que não acreditamos realmente (em Cristo), nós apenas acreditamos crer – e Bohr apenas nos confronta com o negativo lógico desta reflexividade (podemos também NÃO acreditar em nossas crenças...).

Este exemplo perspicuo nos compele a complicar um pouco o “Ajoelha-te e crerás!” de Pascal, dando-lhe um giro adicional. No funcionamento cínico “normal” da ideologia, a crença é transferida para um outro, para um “sujeito de quem se espera que acredite”, de modo que a verdadeira lógica é: “Ajoelha-te e assim FARÁS COM QUE OUTRA PESSOA ACREDITE!” Temos que tomar isso literalmente e até mesmo arriscar um tipo de inversão da fórmula pascaliana: “Você acredita tanto, tão diretamente? Você acha sua crença tão opressiva em sua crua imediatividade? Então ajoelhe-se, aja como se acreditasse, e VOCÊ SE LIVRARÁ DE SUA CRENÇA – não terá mais que acreditar em si mesmo, sua crença já ex-sistirá objetivada em seu ato de rezar!” Ou seja, e se nos ajoelharmos e rezarmos não tanto para reaver nossa própria crença, mas, ao contrário, para NOS LIVRARMOS de nossa crença, de sua proximidade excessiva, para adquirir um espaço para respirar com uma distância mínima dela? Acreditar – acreditar “diretamente” sem a mediação externalizadora do ritual – é um fardo pesado, opressivo, traumático, que, pelo exercício de um ritual, temos a chance de transferir para um Outro... Se há uma injunção ética freudiana, é a de que devemos ter a *coragem de nossas próprias convicções*: devemos ousar assumir completamente nossas identificações. E exatamente o mesmo ocorre com o matrimônio: o pressuposto implícito (ou, melhor, a injunção) da ideologia padrão do matrimônio é que, precisamente, não deve haver amor nele. A fórmula pascaliana do matrimônio não é, portanto: “Você não ama seu parceiro? Então case-se com ele ou ela, atravesse o ritual da vida compartilhada, e o amor surgirá por si!”, mas, ao contrário: “Você está muito apaixonado por alguém? Então case-se, ritualize sua relação amorosa, de modo a curar-se do apego excessivamente passional, para substituí-lo por uma enfadonha rotina diária – e se você não pode resistir à tentação da paixão, há sempre os casos extra-conjugais...”

Esta ótica nos traz de volta ao poder da encenação de Sellars, permitindo-nos formular a diferença entre os dois casais de jovens amantes e o casal adicional Alfonso-Despina. Os dois primeiros exemplificam a bergsoniana “sinceridade puramente material”: nos grandes duetos amorosos do segundo ato de *Così*, os homens, é claro, hipocritamente fingem amar para testar as mulheres; porém, exatamente

como Tartufo, eles se enroscam em seu próprio jogo e “mentem sinceramente”. Isto é o que a música produz – esta mentira sincera. No entanto, com Alfonso e Despina, a situação é mais complicada: eles encenam – através de outros – os rituais do amor pelo bem de seu próprio amor, mas para se livrarem de seu fardo traumático direto. A fórmula deles é: “Nós nos amamos demais – então encenemos um superficial imbróglia amoroso dos dois casais, de modo a adquirir a distância para com este fardo insuportável de nossa paixão...”

O que isto tudo implica é que Mozart ocupa um lugar muito especial entre a música pré-romântica e a romântica. Com a ascensão do romantismo, uma mudança fundamental ocorre no próprio estatuto ontológico da música: não mais reduzida a um mero acompanhamento da mensagem expressa na fala, ela começa a conter/veicular uma mensagem própria, “mais profunda” do que a verbal. Foi Rousseau que primeiramente articulou este potencial expressivo da música enquanto tal, quando afirmou que, ao invés de meramente imitar os aspectos afetivos do discurso verbal, a música deveria obter o direito de “falar por si”. Em contraste com o enganoso discurso verbal, na música, parafraseando Lacan, é a própria verdade que fala. Como dizia Schopenhauer, a música encena/realiza diretamente a vontade numenal, enquanto a fala permanece limitada ao nível da representação fenomênica. A música é a substância que expressa o verdadeiro coração do sujeito, o que Hegel chamava de “noite do mundo”, o abismo da negatividade radical: a música se torna portadora da verdadeira mensagem além das palavras com o deslocamento do sujeito iluminista do *logos* racional para o sujeito romântico da “noite do mundo”, i.e, com a passagem da metáfora para o cerne do sujeito do dia para a noite. Aqui nos deparamos com o Estranho: não mais uma transcendência externa, mas, seguindo a virada transcendental kantiana, o excesso da noite no próprio coração do sujeito (a dimensão do *undead*), que Tomlison chamava a “extramundandade interna que marca o sujeito kantiano”.³ O que a música veicula não é mais a “semântica da alma”, mas o fluxo “numenal” subjacente da *jouissance* além da significância lingüística. Esta dimensão numenal é radicalmente diferente da verdade divina transcendente pré-kantiana: ela é o excesso inacessível que forma o próprio cerne do sujeito.

No entanto, após um exame mais detido, não podemos evitar a conclusão de que a música ela mesma – na sua veiculação muito substancial e “passional” das emoções, celebrada por Schopenhauer – não só pode também mentir, mas *mente de modo fundamental, quanto a seu próprio estatuto formal*. Tomemos o exemplo supremo da música como a veiculação direta da imersão do sujeito no excessivo alegrar-se da “noite do mundo”, o *Tristão* wagneriano, em que a música ela mesma parece realizar o que as palavras impotentemente indicam, o modo como o casal apaixonado é inexoravelmente levado à realização de sua paixão, o “mais elevado prazer (*hoehste Lust*)” de sua aniquilação extática – é esta, porém, a “verdade” metafísica da ópera, sua verdadeira mensagem inefável? Por que, então, esta descida inexorável ao abismo da aniquilação é interrompida reiteradamente através da (freqüentemente ridícula) intrusão dos fragmentos da vida diária? Tomemos o caso mais elevado, o do próprio final: pouco antes

³ Gary Tomlison, *Metaphysical Song*, Princeton: Princeton UP, 1999, p. 94.

da chegada de Brangaene, a música poderia ter ido diretamente para a transfiguração final, os dois amantes morrendo abraçados – por que, então, a chegada um tanto quanto ridícula do segundo navio que acelera o andamento lento da ação em um modo quase cômico – em alguns poucos minutos, acontecem mais coisas do que em toda a parte anterior da ópera (a luta na qual Melot e Kurwenal morrem etc.) – como em *Il Trovatore* de Verdi, no qual nos dois minutos finais toda uma série de eventos ocorre. Será esta simplesmente a fraqueza dramática de Wagner? O que devemos ter em mente aqui é que esta ação repentina e apressada NÃO apenas serve como um adiamento temporário da deriva lenta mas irrefreável em direção à auto-extinção orgástica; esta ação apressada segue uma necessidade imanente, ela TEM que ocorrer como uma breve “intrusão da realidade”, permitindo a Tristão encenar o ato final da auto-destruição de Isolda. Sem esta inesperada intrusão da realidade, a agonia de Tristão pela IMPOSSIBILIDADE de morrer se arrastaria indefinidamente. A “verdade” não reside na deriva passional em direção à auto-aniquilação, o afeto fundamental da ópera, mas nos acidentes/nas intrusões narrativas ridículas que a interrompem – de novo, o grande afeto metafísico MENTE.

Crucial para *Tristão* é, portanto, o descompasso entre a “ideologia oficial” desta ópera e a sua subversão através da textura da própria obra. Esta subversão de certo modo gira em torno da famosa ironia mozartiana, em que, enquanto as palavras da pessoa exigem uma atitude de frivolidade ou manipulação cínica, a música entrega seus sentimentos autênticos: em *Tristão*, a verdade última não reside na mensagem musical da realização amorosa apaixonadamente auto-destrutiva, mas na própria ação dramática que subverte a imersão passional na textura musical. A morte final compartilhada dos dois amantes abunda nas óperas românticas – basta recordar a triunfante “Moriám’ insieme” da *Norma* de Bellini; contra este pano de fundo, deveríamos enfatizar, como no *Tristão* wagneriano, a ópera mesma que eleva esta morte compartilhada até seu objetivo ideológico explícito, isto, precisamente, NÃO é o que efetivamente acontece – na música, é como se os dois amantes morressem juntos, enquanto na realidade, eles morrem um DEPOIS do outro, cada um imerso em seu próprio sonho solipsista.

Agora podemos formular o caráter único da ironia mozartiana: embora nela a música já esteja totalmente autonomizada com relação às palavras, ela AINDA NÃO MENTE. A ironia mozartiana é o momento único no qual a verdade realmente “fala em música”, quando a música ocupa a posição do inconsciente expressa por Lacan com sua famosa frase “*Moi, la vérité, je parle.*” E é apenas hoje, na nossa era pós-moderna, supostamente cheia de ironia e carecendo de crença, que a ironia mozartiana alcança sua completa atualidade, confrontando-nos com o fato constrangedor de que – não em nosso interior, mas em nossos próprios atos, em nossa prática social – acreditamos muito mais do que percebemos. Não podemos deixar de lembrar aqui do maravilhoso trio “*Soave sia il vento*” da *Così fan tutte* de Mozart, com seu apelo aos “elementos” (do real) para que reajam benignamente a nossos desejos:

Gentil seja a brisa, / calmas sejam as ondas, / e cada elemento / reaja benigno / a nossos desejos.

- um apelo sustentado pela suspeita de que nossas crenças são fajutas, de que não há correlação entre nossos desejos e a realidade, de que sua discordância é irreduzível, de que os nossos desejos mesmos não são de modo algum gentis, de que eles tendem a explodir na violência e assim provocar uma resposta ainda mais violenta do real. A armadilha que temos que evitar aqui é a de ler este trio como prova de que Mozart foi o último dos compositores pré-modernos (pré-românticos) que ainda acreditava na harmonia pré-estabelecida entre o transtorno de nossas vidas íntimas e o curso das coisas mundanas. Ao contrário, Mozart foi *o primeiro compositor pós-classicista, verdadeiramente moderno*: seu apelo aos elementos para que respondam suavemente aos nossos desejos já implica na fissura entre a subjetividade e os caminhos do mundo.

Tradução. Tristan G. Torriani
Revisão. Gilson Iannini