

Elisabete M. Sousa

FLUL – Programa em Teoria da Literatura

A Mão de Mozart

Este ensaio apresenta uma análise de um conjunto de críticas e de variações enquadradas na recepção de Wolfgang A. Mozart (1756-91) e, mais em particular, da sua ópera *Don Giovanni* (1787, KW 527), por três compositores, Hector Berlioz (1803-69), Robert Schumann (1810-56) e Ferenc Liszt (1811-1886), e pelo filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855). O enfoque incide no dueto “Là ci darem la mano”¹ entre Don Giovanni e Zerlina, considerado já no século dezanove o *locus classicus* da cena da sedução². A análise destas práticas críticas e/ou componísticas pretende ir para além de uma contextualização ideológica ou musicológica do ponto de vista kierkegaardiano. Com efeito, a recepção de Mozart será analisada na perspectiva de que, nestes autores, tanto recordar e criar, como compor e criticar, se cruzam continuamente, para, nas palavras de Kierkegaard, se procurar ser feliz na tentativa de entender, mesmo que remotamente, os grandes autores³.

1. “Ein Werk II”⁴, a peça crítica que marca a estreia de Schumann como crítico musical, assinala o reconhecimento do mérito artístico de Frédéric Chopin (1810-1849), o qual se estreou em Viena em Agosto de 1829 com uma peça (entre outras) intitulada “Là ci darem la mano”,

¹ Acto I, cena 9.

² Cf. Julian Rushton, *The Music of Berlioz* (Oxford: Oxford U.P., 2001), p. 297.

³ In Søren Abbaye Kierkegaard, Howard Hong e Edna Hong (ed. & transl.), *Either/Or I (Enten-Eller I), Kierkegaard's Writings. IV*, (Princeton: Princeton UP, 1987), “Insignificant Postlude”, p. 135. Todas as notas remetem para esta edição, a mais recente tradução em língua inglesa.

⁴ Primeira publicação no *Allgemeine Musikalische Zeitung* em 1831.

variações para piano e orquestra; trata-se da *Op. 2*⁵, de 1827, composta aos 17 anos, sobre o dueto do primeiro acto de *Don Giovanni*, ópera tão familiar do público vienense quanto dos editores musicais dessa cidade⁶. Chopin, ao optar pela forma variações, colocou-se, simultaneamente, na linhagem do cultivo desta forma por Mozart, que deixou inúmeras peças para piano, extremamente populares, e nas quais transparece o gosto pelo improvisado, e também na linhagem de Beethoven, que utilizara extensamente essa forma nas sinfonias, sonatas e quartetos de cordas, apresentando-se aí as sucessivas variações do tema indissociáveis do desenvolvimento da ideia musical.

Quanto aos concertos de estreia, a surpresa do jovem Chopin face ao seu êxito foi dupla: espantou-se com o entusiasmo dos vienenses e com as suas próprias capacidades ao suscitar tal admiração⁷. Sem me alongar demasiado sobre as razões deste sucesso, alguns pormenores facilitam o entendimento da crítica de Schumann, de que falarei em seguida. Nesse Agosto de 1829, foi exactamente o editor das *Variações Diabelli*, Tobias Haslinger⁸, quem assumiu plenamente o entusiasmo por Chopin, após tê-lo ouvido tocar em círculos privados. Facultou-lhe o acesso às suas edições de Beethoven e de Schubert e ofereceu-se para publicar as *Variações Op. 2*, na condição de Chopin se apresentar em concertos públicos. Embora com algum atraso em relação às promessas

⁵ *Variações para Piano e orquestra sobre “Là ci darem la mano” de Mozart, Op. 2* (1827; publ. 1830), 1. Introdução: Largo, 2. Tema: Allegretto, 3. Var. I: Brillante, 4. Var. II: Veloce, ma accuratamente, 5. Var. III: Sempre sostenuto, 6. Var. IV: Con bravura, 7. Var. V: Adagio – alla polaca.

⁶ Esse conhecimento provinha nomeadamente de Ludwig van Beethoven (1770-1827), que publicou uma peça em variações “Là ci darem la mano” (1796) para dois oboés e corne inglês, a qual conjuntamente com outras pequenas composições para instrumentos de sopro visa valorizar a expressividade sonora destes instrumentos. Numa fase de maturidade, Beethoven continuaria a recorrer a temas de *Don Giovanni* para variações: é o caso de “Notte e giorno faticar”, o nº 22 das *Variações Diabelli*, obra em que a relação entre Leporello e Don Giovanni acaba por ser determinante para a sua compreensão.

⁷ Cartas à família de 8, 12, 13, 19 e 22 de Agosto de 1829, in *Chopin's letters* (1931) (New York: Dover Publications, Inc., 1988), pp. 50-58.

⁸ Tobias Hasslinger (1787-1842), o célebre editor austríaco responsável pela grande maioria das edições de Beethoven, Spohr, e Schubert.

a Chopin, publicaria a *Op. 2* em 1830, na segunda estadia do pianista em Viena. Por seu lado, Karl Czerny (1791-1857), ao felicitar Chopin e ao recusá-lo como aluno, à semelhança de todos os outros mestres reconhecidos em Viena, validou a qualidade do jovem pianista como intérprete e como compositor. Com efeito, o virtuosismo de Chopin, que lhe impunha a quase obrigatoriedade de improvisar nos seus concertos, surgia a par de uma apurada técnica de composição, que, no caso da *Op. 2*, coloca esta peça num momento de charneira, deixando definitivamente para trás o cultivo clássico da forma. Na análise de Leon Plantinga, tal deve-se à acentuada expressividade conseguida através do uso de harmonias cromáticas na segunda e terceira variações e, no caso da quarta variação, à reprodução das transições entre as réplicas vocais da orquestração de Mozart⁹.

“Ein Werk II” ecoa o sucesso de Chopin e reconhece-lhe um novo estilo, visível na composição e na difícil técnica de execução. Escrito como sendo a primeira parte de um texto mais longo (mas desconhecendo-se hoje a existência de uma segunda parte), “Ein Werk II” foi publicado no *Allgemeine Musikalische Zeitung* em 7 de Dezembro de 1831, após grande insistência do autor. A relutância do editor deste periódico prender-se-ia com o carácter inusitado do texto em relação à crítica contemporânea: Schumann respondeu a um novo estilo, o de Chopin, com um novo modo de fazer crítica em que a apreciação da obra musical é feita a várias vozes. Com efeito, trata-se de uma pequena narrativa em que se sucedem pequenas cenas, que oferecem um contexto à troca de opiniões sobre a *Op. 2*. Em 1854, ao escolher “Ein Werk II” para abrir o volume *Gesammelte Schriften*¹⁰, Schumann sublinhou a importância deste artigo para a definição da sua prática crítica, já que, apenas com esta excepção, este livro reúne as críticas saídas no *Neue Zeitschrift für Musik*, o periódico fundado e dirigido pelo músico de 1833 a 1844, e no qual publicou artigos seus até 1850.

⁹ Cf. Leon B. Plantinga, *Schumann as Critic* (New Haven and London, Yale U.P., 1967), pp. 227-8.

¹⁰ *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig: Georg Wigands Verlag, 1854).

No prefácio de 1854, Schumann afirmou em jeito de justificação: “Como se trata do primeiro [artigo] em que se apresentam os *Davidsbündler*, encontrará aqui o seu lugar”¹¹. Ora, quem são literalmente estes membros da “liga de David”, e qual é de facto o lugar que ocupam na crítica musical do compositor? Em 1830 Schumann concebeu diferentes personagens, reunidas num grupo a que chamou *Davidsbund*, constituído com a intenção de renovar a música alemã. Essas personagens inspiravam-se em jovens músicos e outros amigos de Schumann, e a cada nome dos *Davidsbündler* correspondia efectivamente um elemento desse círculo de amizades, com a particularidade de ao próprio compositor corresponderem três nomes. Segundo Schumann, a individualização de personagens contrastantes entre si seria o artifício necessário para dar voz a pontos de vista divergentes sobre arte¹². De início destinadas a tornar-se personagens de novelas, estas figuras encontrariam o seu lugar no mencionado periódico fundado por Schumann, que incluía recensões, notícias de espectáculos e estudos sobre compositores. Os artigos eram subscritos tanto por Schumann, como por outros colaboradores, com o seu próprio nome ou com o nome que tinham tomado como membros da *Davidsbund*, sendo que a contribuição de Schumann e dos seus pseudónimos é bastante mais numerosa do que a dos restantes. Este desdobramento das vozes críticas, que é, por si, distintivo em relação à crítica publicada noutros periódicos da sua época, surge por vezes ficcionado, no sentido em que esses *Davidsbündler*, em alguns artigos, protagonizam pequenos episódios, que no seu conjunto constituem um artigo de crítica a uma peça musical ou a um compositor. Assim, a autoria de Schumann, no seu próprio nome e com os de Florestan, Eusebius e Julius, apresenta-se habitualmente de dois modos: quando se pronunciam apenas como críticos, assinam um artigo ou secções de um mesmo artigo (as quais por vezes se estruturam

¹¹ “Dieser Aufsatz erschien schon im Jahre 1831 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Als der erste, in dem sich die Davidsbündler zeigen, möge er auch hier eine Aufnahme finden.”, *op. cit.*, Band 1, p. 3.

¹² “Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand.”, *op. cit.*, p. V.

dramaticamente, ou seja, uma secção é resposta a outra); podem também protagonizar pequenas narrativas que se desenvolvem em três ou quatro cenas, dialogando entre si, podendo mesmo contracenar com outras personagens pertencentes à *Davidsbund*. Este uso particular de pseudónimos surge igualmente na assinatura das composições musicais; contudo, nem todas as últimas edições musicais revistas pelo compositor mantêm o uso de pseudónimos, em contraste com a sua manutenção nos textos críticos, reunidos na primeira edição de *Gesammelte Schriften*, inteiramente organizada e revista pelo próprio Schumann, dois anos antes da sua morte.

No texto de estreia de Schumann, a saudação de Eusebius “Tiremos-lhes o chapéu, meus senhores, é um génio” (“Hut ab, mein Herr, ein Genie”) pode aplicar-se tanto ao crítico, como ao objecto da crítica. Ao cumprir a sua missão de *Davidsbündler*, ou seja, o de contribuir para a renovação do panorama musical, Schumann apresenta um texto no qual a apreciação da *Op. 2* de Chopin, as Variações para Piano e Orquestra atrás referidas, se constrói através da acumulação das opiniões dos intervenientes, as quais, por sua vez, se reflectem nas deambulações dessas personagens e mesmo nas suas reacções cinéticas. Por outras palavras, Eusebius, Florestan e Julius não só analisam a obra, como deixam transparecer uma espontânea emoção estética nos gestos, atitudes e movimentações, ao mesmo tempo que manifestam uma personalidade própria: Florestan parece ser mais imaginativo e dominado pela intuição; Eusebius é, sem dúvida, mais contido, embora exteriorize a sua emoção estética enquanto intérprete ao piano; Julius é mais racional, como interlocutor e, naturalmente, como narrador. Podia acrescentar ainda que Eusebius é nitidamente mais sensível à inovação formal e ao virtuosismo, que Florestan sublinha sempre a expressividade da linguagem musical, que Julius faz a síntese dos dois aspectos. Vale a pena, porém, seguir estas conversas de cá-para-lá, esse *Hin- und Herreden* como lhe chama Julius, numa sinopse da peça crítica. A Eusebius cabe a apresentação da obra: entra em casa do narrador, onde se encontra também Florestan, e lança-lhes um desafio, o de adivinharem de que compositor se trata; a Julius, ao folhear a partitura, pertence a confirmação de que se trata de um novo e inconfundível estilo; em seguida, Eusebius toca entusiasmado, enquanto Florestan e Julius ou-

vem recolhidos, para de imediato exclamarem a sua surpresa e admiração por se tratar de uma *Op. 2*. Para este trio, o carácter único da peça de Chopin e a genialidade do compositor residem no facto de a *Op. 2* apelar simultaneamente à razão e à imaginação do ouvinte, visto que o trabalho de composição permite deixar transparecer, na música, a acção dramática da ópera de Mozart. Os três dirigem-se, então, a casa de Meister Raro para partilhar o seu entusiasmo, mas este apenas se pronunciará depois de analisar a partitura. Separam-se, mas, de regresso a casa, Julius visita ainda Florestan, que se abandona, estirado no sofá, a tecer considerações pormenorizadas sobre as variações. De facto, para Florestan, a Introdução é fraca, porque não deixa transparecer os saltos de Leporello em acordes de terceira, mas o génio espreita no desenho de Zerlina, Don Giovanni, Massetto e Leporello. No Tema, já Zerlina responde a Don Giovanni. A primeira Variação é aristocrática e coquete: é Don Giovanni que faz a corte à camponesa. A segunda Variação é mais íntima, mas também cómica e quezilenta, como se os dois amantes, rindo, se perseguissem. Na terceira Variação, evoca-se um ambiente nocturno com Massetto a fugir e Don Giovanni a ficar imperturbável, ao passo que a quarta Variação insinua uma nota de moralidade; tal deve-se a uma mudança de tom, quando retoma *con bravura* o início do dueto, deixando pressentir Leporello, à escuta, cabendo aos oboés e clarinetes fazer ouvir um primeiro beijo. A quinta Variação, marcada *alla polaca*, lembra, para Florestan, a ária “Fin ch’han dal vino”, e o próprio “Finale” da ópera, com os gritos de Leporello, os demónios (aqui um vestígio das encenações da época) e Don Giovanni que desaparece. Por seu lado, a última observação de Julius, embora relativize a opinião de Florestan como subjectiva, conclui o gesto inicial de Eusebius: este convidara a que se tirasse o chapéu a Chopin, e Julius curva-se perante o seu génio, aspiração e mestria¹³.

A interpretação de Eusebius, o estudo da partitura por Julius, a intuição musical de Florestan e a ponderação de Meister Raro representam os pontos de vista divergentes, indispensáveis para uma correcta visão crítica da arte, de acordo com Schumann. Esse *Hin- und Herreden* ocorre a vários níveis: na conversa entre as três vozes críticas, na análise

¹³ «Genie, Streben und Meisterschaft», *op. cit.*, p. 7.

musical que apresentam, onde a dramaticidade e o arrebatamento se encontram contagiados pela atmosfera de sedução do próprio dueto, e no diálogo entre o narrador e o leitor, inscrito nesse *tu* familiar, a quem Julius se dirige logo na segunda frase da sua narrativa. Aliás, a caracterização física e psicológica de Florestan e de Eusebius é antecedida de um esclarecedor “como tu sabes”, tornando o leitor cúmplice das vozes críticas que se farão ouvir¹⁴. E se o reconhecimento de que a capacidade da linguagem musical em traduzir uma acção dramática surge como um ponto fulcral desta crítica de Schumann, não menos significativa é a circunstância da categoria de espectador-ouvinte estar sempre presente: o leitor é convidado a reflectir sobre “Là ci darem la mano” através de personagens que partilham a sua própria situação de ouvintes. Como adiante veremos, essa capacidade expressiva da linguagem musical e a condição do crítico como espectador-ouvinte são igualmente fundamentais para Berlioz, Liszt e Kierkegaard.

2. Da obra crítica de Berlioz, pode afirmar-se que considera como arqui-inimigos os mesmos que Schumann apontara num editorial de 1835, que designa como sendo “os desprovidos de talento, os talentos vulgares, e os polígrafos talentosos” capazes apenas de produzirem uma arte dominada, respectivamente, pela “falta de vida, pela patetice e pela repetição massiva”¹⁵. Todavia, se para Schumann os inimigos da arte se encontravam maioritariamente entre os críticos mornos e entediados que dominavam os periódicos musicais do seu tempo e tudo criticavam indistintamente, para Berlioz, os filisteus espalhavam-se por todos os sectores da sociedade musical do seu tempo: no Conservatório, entre os compositores, nos júris dos concursos, no público e entre os empresários. O título do primeiro texto crítico de Berlioz, “Polémique Musicale” (1823)¹⁶, acabaria por se tornar profético. Com efeito, na imensa variedade de textos que publicou e que englobam a notícia de espectáculo, a

¹⁴ *Op. cit.*, p. 3, linhas 2, “Du kennst...”, e 4, “..., wie du weißt,...”.

¹⁵ “...den drei Erzfeinden unserer und aller Kunst, den Talentlosen, dann den Dutzendtalenten (wir finden kein besseres Wort), endlich den talentvollen Vielschreibern (...) die der ersten an Leblösigkeit, der andern an Leichtsinn, die der dritten an Handwerksmässigkeit (...)”, *op. cit.*, pp. 61-63.

¹⁶ Cf. Hector Berlioz, *Critique Musicale I* (1823-1834) (Paris: Buchet/Castel, 1996), p. 1.

recensão musical, novelas, narrativas de viagem ou utópicas, bem como a teoria musical e a autobiografia, Berlioz manifesta continuamente uma apetência pela observação incisiva, pelo retrato mordaz, por dizer o que não é habitualmente dito, a ponto de ser comumente aceite que terá sido esse um dos principais motivos que dificultaram a sua carreira como músico em Paris. Penso, contudo, que a incompreensão dos contemporâneos se prende bastante mais com o carácter inusitado das formas quer das suas composições musicais, quer dos seus textos, e que, em certa medida, a dificuldade sentida na classificação genológica do seu trabalho teve como correlato uma relativa desqualificação do exercício das diferentes actividades (compositor, maestro e crítico) nas quais Berlioz investiu o seu versátil talento e a sua energia inesgotável. Com efeito, a crítica, a ficção, a reflexão sobre a composição e a autobiografia interseccionam-se em diversos registos e em diferentes linguagens. O *Grande Tratado de Instrumentação e Orquestração Modernas, Op. 10*¹⁷ é um dos exemplos emblemáticos: sem dúvida a obra teórica mais importante de Berlioz, é nomeada como se de uma composição musical se tratasse. Todavia, parece-me gratuito ler este tratado, as colunas dos periódicos, os três volumes de crítica que Berlioz publicou ou *Mémoires* tentando descobrir contradições ou momentos de contrição; antes devem ser compreendidos atendendo à referida complexidade genológica, sem perder de vista que espelham tanto o natural amadurecimento do compositor e do crítico quanto a vivência intensa da vida artística de Paris de 1823 a 1863, quarenta anos de prática crítica e de composição musical desenvolvidas em paralelo.

O primeiro elemento de ligação entre Berlioz e Mozart, talvez ainda anterior a 1828, é uma pequena peça, hoje perdida: trata-se de *Variações para guitarra, “Là ci darem la mano”*, mais um contributo a corroborar que de Viena a Paris este dueto era efectivamente o *locus classicus* da cena da sedução. Entre estas *Variações* e a confissão, em 1856, “J’adore Mozart”¹⁸, predominam duas atitudes: a defesa da integralidade da

¹⁷ *Grand Traité d’Instrumentation et d’Orchestration Modernes, op. 10* (1843).

¹⁸ Carta de 1856, in *Correspondance Générale V*, pp. 310-11, citado por Hugh MacDonald, “Berlioz and Mozart”, Peter Bloom (ed.) *The Cambridge Companion to Berlioz* (Cambridge: Cambridge U.P., 2000), p. 210.

partitura, na convicção de que a fidelidade ao compositor é o único modo de assegurar a execução correcta da obra musical, e uma admiração crescente por *Don Giovanni*. Pelo meio, persistem momentos em que oscila entre o entusiasmo incondicional e a censura áspera. Na verdade, *Don Giovanni* protagoniza diversos libelos na crítica do compositor em conjunto com *A Flauta Mágica* (*Die Zauberflöte*, KV 620, 1791) e *O Rapto do Serralho* (*Die Entführung aus dem Serail*, KV 384, 1782). Por exemplo, uma ária de Donna Anna e as duas da Rainha da Noite são fortemente criticadas porque Berlioz não admite vocalizos e *fioretture*¹⁹. Quanto às aberturas, detesta a de *O Rapto*, por ceder ao padrão da ópera turca e usar os metais em demasia. A circunstância de a abertura de *Don Giovanni* se ligar com o início da acção dramática não é benéfica para o público, que perde, assim, a conclusão de um “prefácio instrumental”²⁰. Na sua opinião, os directores artísticos são os principais culpados da sua própria dificuldade em aderir à obra mozartiana²¹. Assim, relata pormenorizadamente os cortes e as alterações que *A Flauta Mágica* sofreu até ser apresentada como *Les Mystères d’Isis*, a inserção de números de dança²² e de extractos do *Requiem* no final de *Don Giovanni*, as vicissitudes da ária “Fin ch’han dal vino”, transformada em trio para baixo e dois sopranos²³, arbitrariedades que impedem o público, e ele próprio, de conhecer e apreciar o original. É inclemente na censura à produção de *O Rapto do Serralho*, visto ter alterado a ordem dos números, a distribuição das árias, e inserido a *Marcha Turca* de Mozart entre os dois actos, em vez dos três da partitura original²⁴.

¹⁹ Cf. Hector Berlioz, *A Travers Champs* (1862) (Paris: Gründ, 1971), p. 218. No caso de Donna Anna, a ária 22 do 2º acto, Berlioz considera que os vocalizos lhe retiram o efeito de tristeza e de “poésie d’amour”.

²⁰ *Op. cit.*, p. 180.

²¹ In Hector Berlioz, *Mémoires* (1870) (Paris: Flammarion, 1991), pp. 111-2.

²² In Hector Berlioz, *Critique Musicale I* (1823-1834) (Paris: Buchet/Castel, 1996), p.196.

²³ In Hector Berlioz, *Mémoires* (1870) (Paris: Flammarion, 1991), pp. 105-6 e *Critique Musicale II* (1835-1836) (Paris: Buchet/Castel, 1996), pp. 455-460, (*Journal des Débats*, 1.5.1836).

²⁴ In Hector Berlioz, *A Travers Champs*, (1862) (Paris: Gründ, 1971), p. 265.

As críticas a estas óperas estabelecem, com rigor, a recepção parisiense da obra de Mozart durante grande parte do século dezanove, ao mesmo tempo que elucidam a evolução do juízo e do entendimento de Berlioz sobre Mozart. De início, confessa ter centrado os seus interesses sobre a “tragédia lírica” de Gluck, e só mais tarde na “grande música dramática” de Mozart²⁵. *Don Giovanni* surge progressivamente, nos seus textos, como uma ópera inultrapassável tanto do ponto de vista musical, como do ponto de vista dramático. Logo em 1834, numa analogia com a pintura de Rafael, Berlioz aproxima esta ópera do ideal da beleza clássica²⁶. Um ano depois, esse ideal de perfeição é descrito como resultante de um trabalho de composição reconhecível numa música, “acentuadamente pensada, conscienciosamente escrita, instrumentada com gosto e dignidade, sempre expressiva, dramática, verdadeira (...)”. Estas afirmações são seguidas de uma alusão a *Hamlet*, colocando ao mesmo nível a arte de Mozart e a de Shakespeare²⁷. A estas qualidades da música mozartiana, acresce, por exemplo, que as dificuldades da interpretação do papel do Comendador se relacionam com o facto de a orquestra ser tão prodigiosa ao criar o chamado efeito *ombra* no acompanhamento vocal desta personagem que, nas suas palavras, “o papel da imaginação adquire uma exigência excessiva”²⁸. As minuciosas observações de Berlioz sobre os diferentes cantores líricos que ouviu estabelecem, ainda hoje, paradigmas de interpretação, e só a distribuição de papéis de 1866 lhe agradou plenamente, tendo assistido a oito récitas consecutivas. Quanto à ária de Don Giovanni “Fin ch’han dal vino”, reconhece-lhe a capacidade de exprimir a vitalidade do libertino de forma exemplar²⁹.

²⁵ In Hector Berlioz, *Mémoires*, (1870) (Paris: Flammarion, 1991), pp. 111-2.

²⁶ In Hector Berlioz, *Critique Musicale I* (1823-1834) (Paris: Buchet/Castel), p. 129: “C’est que tout est si merveilleusement beau dans cette partition! Ce sont des formes si pures, des contours si arrondis, si gracieux, le style en est si raphaélesque!...”.

²⁷ In Hector Berlioz, *Critique Musicale II* (1835-1836) (Paris: Buchet/Castel, 1998), pp. 345 e ss.: “une musique fortement pensée, consciemment écrite, instrumentée avec goût et dignité, toujours expressive, dramatique, vraie, une musique libre et fière (...)”.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ In Hector Berlioz, *Mémoires* (1870) (Paris: Flammarion, 1991), pp. 111-2: “cet éclat de verve libertine où se résume le caractère de Don Juan”.

Inevitavelmente, há momentos da produção musical de Berlioz reconhecidos como tendo inspiração directa em *Don Giovanni*, a saber, a *Sérénade de Harold en Italie*, as orquestras em palco em *Les Troyens*, bem como vários passos de *Béatrice et Bénédict*³⁰. Todavia, a valorização desta ópera como uma obra-prima encontra-se em *Soirées d'Orchestre*, o primeiro volume de crítica, publicado em 1852. Através de uma organização capitular engenhosa, Berlioz encena aí o confronto entre a literatura e a música, a partir de um prólogo onde apresenta os instrumentistas de um teatro lírico, os quais se dedicam a “conversas mais ou menos literárias e musicais», sempre que o programa é de baixa qualidade”³¹. Os vinte e cinco capítulos sucedem-se como uma sequência de récitas (“Première Soirée”, etc.), sendo que a frase de abertura divide estes capítulos em dois modelos distintos. O mais habitual inicia-se com uma variação de “On joue un opéra moderne très plat”, frase esta que vai perdendo palavras à medida que as *soirées* avançam; por cada palavra que perde, ganha um *etc*, até se ler “On joue, etc, etc, etc, etc, ...”. Nestes capítulos, a música de má qualidade cede o seu lugar à conversa e, assim, os instrumentistas dialogam ou lêem textos seus ou de outros autores de todos os géneros. Todos os géneros literários se apresentam, então, como preferíveis à música medíocre, e, de imediato, sem que isso interfira com o desempenho dos músicos na orquestra, desfilam novelas, biografias de músicos, crónicas de Londres e de Bona, um manual de interpretação para cantores, um roteiro do mundo sinistro das claques, um guia para a escrita e interpretação da crítica literária ou musical, e considerações sobre estética ou sobre os efeitos da música. Porém, sete capítulos apresentam um segundo modelo, caracterizado pela brevidade do texto, vinte linhas no máximo, e por começar nomeando a ópera que se vai tocar. O nome basta para remeter os músicos da orquestra ao silêncio e à execução da partitura, na procura de uma justa interpretação entre a fidelidade ao compositor e a capacidade emotiva do intérprete. Uma dessas sete óperas é *Don Giovanni*³².

³⁰ Cf. Hugh MacDonald, «Berlioz and Mozart», Peter Bloom (ed.), *The Cambridge Companion to Berlioz* (Cambridge: Cambridge U.P., 2000), p. 221.

³¹ In Hector Berlioz, *Soirées d'Orchestre* (1852) (Paris: Gründ, 1968), p. 21.

³² As restantes são: *Der Freischütz* de Weber, *La vestale* de Spontini, *Fidelio* de

Em *Soirées d'Orchestre* a perspectiva de interpretar obras de grandes mestres transforma os instrumentistas-críticos em instrumentistas-músicos, e executar a partitura respeitando o original equivale, nesta situação, a recordar esses compositores, ao mesmo tempo que essa interpretação permite configurar o gosto e o espírito crítico do público. Para o entendimento da prática de composição de Berlioz e de Liszt, será sempre relevante lembrar que estes compositores se encontravam num papel e numa função algo semelhantes à daqueles instrumentistas, não deixando de estabelecer uma relação particular com o público, no sentido em que, eles próprios, eram espectadores-ouvintes. A par da composição, exerciam actividades como músicos profissionais, o primeiro como maestro e o segundo como pianista (mais tarde também como maestro), actividades que exigem o desenvolvimento dessa qualidade ou intuição que permite sentir e avaliar a capacidade reactiva e emotiva da audiência, e eventualmente regular a interpretação ou a direcção da orquestra de acordo com ela. Além disso, Berlioz assistia a inúmeros espectáculos musicais, na qualidade de crítico, e Liszt transcrevia o que ele próprio ouvira e estudara em partitura, valorizando num posterior trabalho de composição o lugar que cabe à imaginação do ouvinte.

3. Na verdade, no período romântico, Liszt é sem dúvida o compositor em que o trabalho da memória se associa à composição da maneira mais decisiva, nomeadamente nas transcrições, obras para piano, designadas por alguns críticos como obras não-originais por utilizarem música de outros compositores. Entre elas, as partituras para piano são as únicas peças que se podem designar como transcrições puras, ou seja, transcrevem nota a nota, compasso a compasso, uma partitura de orquestra para uma partitura de piano, procurando uma textura musical que reproduza no piano um efeito orquestral. As outras composições, frequentemente designadas também como transcrições, enquadram-se dentro do desenvolvimento habitual da fantasia operática, forma que se caracteriza por utilizar temas de óperas numa peça única, constituída por variações mais ou menos elaboradas, com uma introdução mais

Beethoven, *Il Barbiere di Seviglia* de Rossini, *Iphigénie en Tauride* de Gluck e *Les Huguenots* de Meyerbeer.

livre e um final mais prolongado do que nas variações de tipo clássico. Muito popularizada no século dezanove, principalmente por Sigismund Thalberg (1812-71), a fantasia operática lisztiana reúne a dificuldade e o correspondente virtuosismo exigido na interpretação a um desenvolvimento formal que aproxima essas obras das variações de carácter, as quais, segundo o musicólogo contemporâneo A. B. Marx, são distinguíveis pela imagética sonora e poética que evocam³³. As fantasias operáticas de Liszt apresentam propriedades de estilo semelhantes à maioria das suas restantes obras, caracterizadas globalmente por uma grande liberdade em relação a formas fixas, o que neste caso particular implica tanto um afastamento do modelo clássico de tema e variações, quanto o recurso ao monotematicismo e à transformação temática, ou seja, o processo pelo qual uma ou várias pequenas ideias do tema são sujeitas a diversas técnicas de alteração, como a mudança de modo ou de ritmo, de métrica, de tempo, ou ainda a ornamentação ou um diferente acompanhamento³⁴.

Se as fantasias designadas como paráfrases abrangem quase exclusivamente um determinado número de uma ópera, as reminiscências, pelo contrário, condensam numa só peça uma ópera completa, combinando selecções de árias, associações de temas de diversas personagens, e transformação desses temas, procurando o compositor, segundo Berlioz, captar o “pensamento dramático” que determina o carácter da obra e, desse modo, continuar a cumprir o plano do autor, de acordo com as suas ideias, podendo mesmo enriquecer o que já estava presente no

³³ Adolph Bernhard Marx (1795-1866) (*Kompositionslehre*, 1838-48): definição de variação: “character-picture that arises from an idea which corresponds to the inner life”. Ciclo de variações: “series of moods of the soul or a sequence of pieces which follow an exterior programme». Distingue entre “formal variations” e “character variations” sendo as primeiras variações de um tipo clássico e as segundas mais próximas do romantismo. Esta diferença explica-se também pelo virtuosismo, pelo aparecimento do concerto, e pela evolução técnica dos instrumentos, especialmente do piano (*in* “Variation”, Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Press Limited, 1980).

³⁴ O Movimento de Fausto na Sinfonia do mesmo nome é considerado o exemplo supremo da transformação de temas em Liszt, com uma duração de cerca de meia hora, apesar de se basear em apenas cinco temas.

original, e que não pudera ser mais desenvolvido³⁵. A designação remiscência denota, assim, tanto o papel da impressão na memória originalmente causada pela obra, como a proposta ao ouvinte de apreender a essência dessa obra, através da audição de partes do seu texto musical. Uma das composições lizstianas emblemáticas desta forma musical, aliás sensivelmente contemporânea da gênese de *Enten-Eller* de Kierkegaard (que analisaremos na última secção deste ensaio), é *Reminiscências de Don Giovanni*, de 1841, por sinal, dedicada ao Rei da Dinamarca. O material musical inclui apenas temas referentes a três personagens, o Comendador, Don Giovanni e Zerlina, acentuando o relacionamento dramático entre eles. Através das sucessivas variações e transformações temáticas das falas do Comendador³⁶, do dueto “Là ci darem la mano” e da ária “Fin ch’han dal vino”, Liszt apresenta as três ideias que considera predominantes na ópera: a justiça, a sedução e a vitalidade erótica do protagonista. São particularmente significativas as transições entre as três secções, em especial entre o dueto e a ária final, momento no qual Liszt desenvolve livremente uma pequena sequência combinando temas musicais pertencentes às três personagens. Aí, o material temático do Comendador confronta-se com o que pertence ao dueto, perdendo ambos gradualmente presença, até se fazer ouvir plenamente a variação de “Fin ch’han dal vino”. Poderá haver alguma ambiguidade na interpretação de Liszt, como sublinha Albrecht Riethmüller, quando afirma que o retorno do tema do Comendador, com que terminam estas *Reminiscências*, pode ser entendido como um efeito formal, ao retomar-se no final o tema de abertura, ou ainda como uma nota de cepticismo ou mesmo os dois aspectos em simultâneo³⁷.

³⁵ In Hector Berlioz, *Critique Musicale I* (1823-1834) (Paris: Buchet/Castel, 1996), p. 130: “... se pénétrant profondément de la pensée dramatique qui a motivé le caractère de cette musique, entrer dans le plan de l’auteur, abonder dans le sens du sujet, et ne pas écrire des notes pour les notes, mais bien agrandir et enrichir le tableau qui dans l’ouvrage original, n’a pas dû être étendu davantage.”

³⁶ *Di rider finirai, Rinaldo, audace* (encontro no cemitério), *Tu m’invistasti a cena* (no banquete).

³⁷ Cf. Albrecht Riethmüller, “Franz Liszts Reminiscences de Don Juan”, Werner Beig, Reinhold Brinkmann, Elmar Budde (eds.), *Analysen: Beiträge zu einer problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag* (Stuttgart: F. Steiner Verlag, 1984), pp. 276-91.

Penso, contudo, que o confronto da proposta de Liszt com as descrições de Schumann e de Berlioz elucida a tensão presente nestas *Reminiscências*, e permite compreender o ponto de vista de Kierkegaard, que se discutirá adiante. Na composição de Liszt, tudo é visto em função do conflito dramático do sedutor; com efeito, a secção central (cerca de dois terços da totalidade da peça) é totalmente preenchida com variações de “Là ci darem la mano”, cuja diversidade e extensão enfatizam a parte musical referente à insistência de Don Giovanni e não a parte referente às hesitações de Zerlina, de um tom mais lírico, reformulando a crítica de Schumann, que já perspectivara toda a obra a partir deste dueto. A centralidade desta secção acentua a energia e a vitalidade do sedutor, contrastando com o início da peça, em que a amplificação do efeito *ombra*, tal como Berlioz indiciara, actua como um mau presságio em relação ao comportamento de Don Giovanni. A transição para a ária “Fin ch’han dal vino” evoca a ideia de vitória, presente na ambição literalmente expressa de no final daquela noite acrescentar dez conquistas ao catálogo, sendo que esta ideia de vitória é determinante para a definição do erótico-musical em Kierkegaard. O regresso das variações sobre os temas do Comendador, no final das *Reminiscências*, acaba por colocar a justiça como o contraponto inevitável do comportamento do sedutor libertino. Resta dizer que a tensão dramática desta peça musical se articula com o contraste violento entre o efeito ominoso e trágico dos temas do Comendador, o tom marcadamente lírico das variações do dueto, e o carácter épico da celebração de vitória por Don Giovanni, elementos analisados por Kierkegaard, embora numa perspectiva algo diferente, como passo a descrever.

4. Se Liszt reproduz inequivocamente em *Reminiscências de Don Giovanni* as linhas de tensão presentes na ópera mozartiana, e Berlioz está muito perto de designar esta ópera como um clássico, Kierkegaard não mostra hesitação alguma em fazer ambas as coisas no ensaio “Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical”, texto cuja instância autoral é tão complexa de analisar, quanto a arquitectura do próprio volume em que se encontra inserido. Com efeito, *Enten-eller (Ou-ou)*, de 1843, é a primeira obra sob pseudónimos escrita pelo filósofo e dá início ao cumprimento da primeira parte de um plano de publicação das

suas obras. Entre 1843 e 1848, saem doze volumes, sempre dois a dois, no mesmo dia ou com um dia de diferença, sendo que um deles traz como autor Søren Kierkegaard, na série por ele próprio chamada de “comunicação directa”, e o outro é assinado por um ou mais pseudónimos, e por antítese integrado na série designada como “comunicação indirecta”. Neste último caso, são frequentes os prefácios, notas explicativas, *propositiones*, ou outras fórmulas de abertura, por vezes quatro e cinco no mesmo volume, assinadas por outros pseudónimos. Mesmo ignorando a confissão de Kierkegaard de que a sua obra obedece a um plano detalhado, a análise dos títulos, a recorrência dos temas, e a acumulação de perspectivas sobre um mesmo tópico, tornam por demais evidente que as obras valem por si e também pelo modo como se relacionam. Por outras palavras, cada uma das obras pode ser entendida pela teoria aí apresentada, ao mesmo tempo que possibilita uma leitura que privilegia a articulação com as linhas de pensamento expostas noutros volumes. Desse modo, tanto a estruturação da sua obra como a pseudonímia se revestem de uma complexidade e de uma ambição que ultrapassam os casos de Berlioz e de Schumann, embora não deixem de evidenciar pontos de semelhança, nomeadamente a complexidade genológica dos textos, como em Berlioz, e a escolha de pseudónimos com vozes marcadamente divergentes, como nos escritos de Schumann.

Além de lhe atribuir o estatuto de clássico, Kierkegaard utiliza *Don Giovanni* para exemplificar a natureza demoníaca da música, em “Os Estádios Erótico-musicais Imediatos”, ensaio pertencente à primeira parte de *Enten-Eller*, obra que surge como um exemplo particularmente “feliz” e nada “acidental” de comunicação indirecta, parecendo, assim, fugir às características indispensáveis para ser classificada como uma obra clássica, de acordo com o critério de A, o pseudónimo que assina a primeira parte de *Enten-Eller*³⁸. Cabe aqui uma breve caracterização da estrutura desta obra, apresentada em dois volumes atribuídos a dois autores diferentes: a primeira parte é da autoria de A e a segunda parte é da autoria de B. Estas informações encontram-se no Prefácio assinado pelo editor, de nome Victor Eremita, que compilou os escritos de A como apresentando uma abordagem estética da vida e os de B como

³⁸ S. A. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 48.

uma abordagem ética. Ainda no Prefácio, ficamos a saber que o próprio A se afirma como editor do “Diário do Sedutor”³⁹, uma das oito secções da primeira parte de *Enten-Eller* e que a segunda parte é constituída exclusivamente por cartas de B.

Don Giovanni encontra-se presente na obra de diversos modos; desde logo, a relação entre A e B ecoa a relação entre Leporello e Don Giovanni, nos termos em que A a define, quando afirma que pelas palavras de Leporello se ouve Giovanni⁴⁰. As quatro últimas páginas da secção “Diapsalmata” constroem-se em máximas, imediatamente contrariadas por antíteses, que são depois colocadas numa falsa alternativa através da frase «vais arrepender-te em qualquer dos casos»⁴¹, não deixando, assim, de evocar as hesitações de Zerlina expressas na repetição de “Vorrei o non vorrei” em “Là ci darem la mano”. A ópera sustenta também os argumentos da secção “Os Estádios Eróticos Imediatos ou O Erótico-musical”, a ponto de ser este um texto de referência para a crítica musical, habitualmente lido no contexto de uma visão romântica do mito de Don Juan, em que a figura do sedutor tende a surgir, de algum modo, idealizada. Os estádios eróticos imediatos musicais a que o título se refere são definidos como três estádios do desejo representados por outras tantas personagens mozartianas. A faz corresponder três personagens de diferentes óperas de Mozart aos três estádios do desejo; ao primeiro, pertence Cherubino (*As Bodas de Fígaro* (*Le Nozze de Figaro*), KV 492, 1786), ao segundo, Papageno (*A Flauta Mágica*) e ao terceiro, Don Giovanni. Da longa caracterização destes estádios⁴², importa aprofundar a dependência do terceiro estádio em relação aos dois primeiros, pois aí reside a possibilidade de compreender o objecto do desejo de Don Giovanni, segundo A. No primeiro estádio, o desejo encontra-se presente de forma latente, não determinando intranquilidade de espírito ou de acção, antes induzindo melancolia e depressão; é classificado como sonho, o que evoca o estado de espírito desta perso-

³⁹ *Op. cit.*, p. 9.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 131.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 38: “Marry, and you will regret it. Do not marry, and you will also regret it. Marry or do not marry, you will regret it either way.”

⁴² *Op. cit.*, pp. 75-87.

nagem que se vê apaixonado por todas as mulheres⁴³, e que, segundo A, possui eventualmente cada uma sem saber se efectivamente a deseja. No segundo estágio, Papageno, ao contrário de Cherubino, distingue claramente o seu próprio desejo e o objecto desse desejo, caracterizando-se por procurar activamente e descobrir esse objecto. O terceiro estágio combina os dois precedentes, embora Don Giovanni deixe para trás um objecto do desejo idealizado, como é o de Cherubino, e não se limite à descoberta do par ideal, como Papageno. Don Giovanni é o único que realmente actualiza o desejo enquanto princípio, nele se identificando o desejo e a sedução como algo de “genuíno, vitorioso, triunfante, irresistível e demoníaco”⁴⁴.

Este ensaio revela pontos de contacto com a crítica de Berlioz em três aspectos, a saber, a consideração de que Mozart destrona por completo Molière⁴⁵, a análise de Giovanni como a personificação da ideia de vida, e o relevo dado ao papel do Comendador⁴⁶. Para ambos os críticos, o Don Juan de Mozart, descrito como o sedutor, é considerado superior à sua apresentação como intriguista na peça de Molière, e na sua ária “Là ci darem la mano”, energia, erotismo e vitalidade são tidos como sinónimos. Ao caracterizar o Comendador como sendo um espírito embora ainda em vida, como vivendo fora deste mundo mesmo antes de morrer, Kierkegaard carrega de conotações o efeito *ombra* da orquestração que acompanha aquela personagem, como se desse voz às exigências da imaginação mencionadas por Berlioz. Estas observações, juntamente com as de Schumann em «Ein Werk II», são também recorrentes na recepção de Liszt, manifesta nas *Reminiscências*, de concepção anterior à génese do ensaio do filósofo.

No texto kierkegaardiano, a análise da ópera de Mozart constrói-se numa acumulação de descrições que tendem a demonstrar a obra como sendo exemplar e inigualável. Assim, assinala-se, como um traço distintivo da sua exemplaridade, a circunstância de *Don Giovanni* conseguir

⁴³ Cf. a ária de Cherubino *Non so più* do Acto I de *Le Nozze de Figaro*.

⁴⁴ S. A. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁵ *Don Juan ou le Festin de Pierre*, 1665.

⁴⁶ Para estes três aspectos, cf. Hector Berlioz, *Les Grottesques de la Musique* (1859) (Paris : Gründ, 1969), p. 206, *Mémoires*, p. 111, *Critique Musicale II*, p. 348, e S. A. Kierkegaard, *op. cit.*, pp. 193-115, 101 e 134, e 124.

reunir a comédia, por exemplo, no jogo entre Leporello e o amo, a iminência da tragédia, presente na iniciativa do Comendador, o carácter épico, visível em Donna Elvira ou na ária do Catálogo⁴⁷, e momentos de lirismo, como a mencionada ária de Don Giovanni, considerada como um cântico de vitória⁴⁸. Também o protagonista não representa o individual, mas o universal, aqui a própria ideia da sedução como um poder ou energia, motivo pelo qual todas as personagens, à excepção do Comendador, dependem eroticamente dele⁴⁹. Contudo, a condição determinante para *Don Giovanni* ser classificado como uma obra clássica e imortal é o facto de a forma e o conteúdo se contaminarem a tal ponto que essas noções perdem a sua essencialidade nesta ópera. De facto, na opinião de Kierkegaard, nem se trata de caracterizar a forma, que em si não é um elemento essencial do clássico, nem, por outro lado, de acentuar o carácter essencial do conteúdo na obra de arte, através da insistência em afirmações tais como: “é a forma que suscita o conteúdo ou é o conteúdo que suscita a forma”⁵⁰; para o filósofo dinamarquês, é a própria ideia de Don Juan que é musical, o que implica a ineficácia de análises que tenham como objectivo demonstrar o modo como a música acompanha a acção dramática. A música revela, então, a sua própria natureza demoníaca, ao mesmo tempo que dá a ver a ideia que representa⁵¹. Assim, mais significativo do que o facto de o protagonista ser a personificação ideal do sedutor, será a afirmação de que esta ópera é o único modo possível de apresentar, no seu estado elemental, a ideia de sensualidade, conceito que aqui abrange o sensual e o sensitivo⁵². Este modo de apresentação torna-se possível pela associação «feliz» e “acidental” de dois factores: a música é o *medium* mais abstracto, por ser também o que mais se afasta da linguagem verbal, e o conceito de sensualidade é a ideia mais abstracta, completamente fora do domínio do espírito, e representável por um só indivíduo⁵³, como aliás, tem sido sublinhado

⁴⁷ S. A. Kierkegaard, *op. cit.*, pp. 124 e 191.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 134.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 125.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 52.

⁵¹ *Op. cit.*, pp. 56 e 65.

⁵² *Op. cit.*, pp. 36, 56 e 71.

⁵³ *Op. cit.*, p. 64.

quer por inúmeros críticos de Kierkegaard, desde Thomas Coxhall a Alistair Hannay, quer por musicólogos, como Bernard Williams⁵⁴.

Pese embora a relevância deste debate para a o ensaio kierkegaardiano, pretendo aqui centrar a discussão no quase desprezo a que é votada Zerlina na análise de *Don Giovanni*. Kierkegaard classifica-a como uma camponesa e rapariga vulgar, pouco exigente quanto ao discurso de sedução, transparecendo até a sua convicção de que as palavras são absolutamente desnecessárias para seduzir Zerlina, nas observações que tece sobre o dueto “Là ci darem la mano”⁵⁵. Refere ainda que a cena do casamento de Zerlina e Masetto comprova a alegria exuberante de Don Giovanni, que a ansiedade de Zerlina se deve à influência de Don Giovanni e que ela o teme⁵⁶. A observação mais interessante sobre Zerlina pertence a Johannes n’ “O Diário do Sedutor”, quando tenta convencer Cordelia (a seduzida deste diário) da sublimidade do dia do casamento, descrevendo as sensações do noivo e da noiva numa curiosa ambivalência de sentimentos religiosos e eróticos: “este momento torna significativa uma moça insignificante; até uma pequena Zerlina se torna alguém⁵⁷”.

Mas por que motivo se menciona tão brevemente a única verdadeira cena de sedução da ópera? Pareceria lógico que esta cena fosse analisada, visto que, do ponto de vista da representação imediata da ideia de sensualidade e de sedução, o dueto “Là ci darem la mano” é de uma exemplaridade ostensiva, visível nas *Variações* de Chopin, nas críticas de Schumann e de Berlioz, na interpretação de Liszt, e de modo contínuo na recepção desta ópera, dando mesmo lugar a ousadas encenações contemporâneas. Penso que tal omissão decorre das complicações que a inclusão desta cena traria para a separação completa que é feita entre os dois tipos de sedutor, segundo a proposta de A. O Don Giovanni, que aí

⁵⁴ Cf. T. H. Croxall, *Kierkegaard Commentary* (London: James Nisbet & Co. Ltd, 1956); A. Hannay, *Kierkegaard, a Biography* (Cambridge: Cambridge U.P., 2001); B. Williams, “Don Giovanni as an idea”, Julian Rushton (ed.), *W.A. Mozart, Don Giovanni* (1981), (Cambridge: Cambridge Opera Handbooks, Cambridge U.P., 1994), pp. 81-91.

⁵⁵ S. A. Kierkegaard, *op. cit.*, pp. 96-97.

⁵⁶ *Op. cit.*, pp. 101-102, 119 e 125.

⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 436-7.

vemos e ouvimos, não representa o amor sensual, de acordo com o critério de A, por oposição ao amor psíquico, protagonizado por Johannes, o protagonista de “O Diário do Sedutor”. E também não se apresenta desprovido do poder das palavras e incapaz de reflectir e de compreender o comportamento da seduzida, como é continuamente caracterizado por A no ensaio sobre o erótico-musical. Pelo contrário, nesse dueto Don Giovanni engana e seduz, consubstanciando as características atribuídas aos dois tipos de sedutor, delineados no ensaio sobre os estádios erótico-musicais imediatos e no diário. De facto, ele está muito atento às réplicas de Zerlina, reflecte e contra-argumenta. Além disso, Zerlina tem pouco de insignificante e passa de seduzida a sedutora: a meio do dueto, é ela quem incita Don Giovanni a passar das palavras à acção, ao iniciar nova série de “Andiam”; sem esquecer que na relação Zerlina-Masetto é ela o elemento dominador e a parte que resolve os conflitos. Ainda no recitativo anterior ao dueto, o assunto da conversa é a fidelidade e logo em sentido duplo: a fidelidade da prometida à palavra dada ao noivo e a fidelidade conjugal propriamente dita. Teríamos, de uma só vez, as convenções sociais e éticas do casamento, guardadas para serem tematizadas nas cartas de B na segunda parte de *Enten-Eller*, a contagiar o discurso de A.

Por conseguinte, creio que Zerlina é muito mais importante para a estrutura de *Enten-Eller* do que qualquer outra personagem, à excepção de Don Giovanni. No dueto referido, a frase que Zerlina mais repete é “Vorreí e non vorreí”, o que, por um lado, a coloca ao lado de Cordelia, a ouvir múltiplas vozes simultaneamente, já que ouve a voz do desejo e a da sua própria consciência (o que contribui para lhe retirar a conotação de camponesa simplória) e, por outro lado, acentua o momento da tomada de decisão. Na verdade, além de Don Giovanni, Zerlina é a única personagem da ópera que manifesta um desejo, toma uma decisão e executa-a. Leporello quer ser cavaleiro e deixar de servir, mas não consegue; Donna Elvira quer vingar-se, mas sucumbe à memória dos momentos com Don Giovanni quando está junto dele; a vingança de Donna Anna depende sempre de um jogo de amor *psíquico* com Don Ottavio; Masetto quer matar Don Giovanni, mas acaba agredido e depressa desiste. Singularmente, o que distingue, então, Zerlina é que ela admite, à partida, que *querer* terá sempre como correlato *não querer*

e exerce a sua liberdade de escolha. Por outras palavras, Zerlina reconhece alternativas e, ao fazer escolhas, sabe ao mesmo tempo que o engano é inevitável: ao deixar-se seduzir por Don Giovanni, pode ser enganada por ele, e ela própria engana Masetto; se não se deixar seduzir, enganará (ou não) o seu destino.

Ora, por um lado, este raciocínio de Zerlina reforça esse outro raciocínio kierkegaardiano, designado como “a quinta-essência de toda a sabedoria”, e que preside à construção das máximas e antíteses na abertura do já mencionado “Discurso Extático”, a última secção de “Diapsalmata”, onde se anunciam alguns dos temas desenvolvidos em *Enten-Eller*. Com efeito, tomar uma decisão ou tomar a decisão contrária produzirá, assim, exactamente o mesmo efeito ao nível da consciência de si mesmo, evidenciando a natureza inevitavelmente contraditória da tomada de decisão. Por outro lado, caso Zerlina não se encontrasse tão silenciada nesta obra, teríamos nova complicação para as teses kierkegaardianas aí presentes, já que, em Zerlina, o momento da escolha se encontra indissociavelmente ligado à liberdade dessa escolha, dentro do domínio estético, sem assunção de angústia ou desespero, tornando, aliás, esta personagem num contra-exemplo quase perfeito do sermão incluído no ultimato com que **B** encerra a segunda parte de *Enten-Eller*, intitulado “A edificação constante do pensamento que em relação a Deus estamos sempre errados”⁵⁸.

Conclui-se, afinal, que o raciocínio da camponesa simplória e a sua capacidade decisória se estabelecem como elementos constitutivos da estruturação de *Enten-Eller* e que “Là ci darem la mano”, embora ausente da análise kierkegaardiana da ópera mozartiana, é peça fulcral no processo da sedução entre Mozart e Kierkegaard. Não se pense, porém, que *Enten-Eller* omite qualquer referência a cenas de sedução. Num momento de virtuosismo literário, Victor Eremita, no Prefácio, auto-descreve-se como um sedutor que exerce o seu fascínio e se deixa seduzir de maneira obsessiva, no enquadramento mais comum da cena da sedução. Para relatar a atracção sentida subitamente por uma peça de mobiliário, uma secretária que descobriu numa loja, e cujo segredo

⁵⁸ “The Upbuilding That Lies in the Thought That in Relation to God We Are Always in the Wrong”, S. A. Kierkegaard, *op. cit.*, *Part II*, pp. 339-354.

posteriormente desvendou, tendo aí encontrado os papéis de A e de B, Victor Eremita recorre a todos os *loci classici* da sedução e da posse. Ao longo de três páginas, acumula descrições de atitudes e de sentimentos que denotam um estado de exaltação erótica: “atraciei a minha atenção”, “impossível para mim explicar”, “cativou-me”, “fixou-me o olhar”, “uma história”, “uma necessidade para mim”, “olhei para ela”, “o desejo despertou-me”, “o desejo de a possuir”, “uma primeira recusa”, “nova insistência”, “o meu coração batia”, “começou um novo período na minha vida”, “o desejo é eloquente”; e quando quer forçar a gaveta da secretária: “o sangue subiu-me à cabeça”, “fiquei furioso”, “pedi perdão à secretária pelo brusco tratamento”⁵⁹. Embora pareça apenas apresentar e justificar a estruturação capitular da obra, a efabulação em que assenta o relato do encontro entre Victor Eremita e a fiel depositária dos papéis de A e de B constitui muito mais do que um indício, como ele afirma, do carácter feliz e accidental dessa descoberta, ou uma simples chamada de atenção para o tema da sedução. Ao surgir como um capítulo de abertura, o prefácio de Victor Eremita expõe uma vivência de jogos eróticos de uma ordem diferente das formas de sedução que nesse próprio prefácio são anunciadas e posteriormente tematizadas, a saber, as de Don Giovanni e de Johannes, os quais, como vimos, representam respectivamente o amor sensual e o desejo de uma posse física, e o amor psíquico e o desejo de uma posse mental. Significativo é ainda o facto de a sedução de Victor Eremita ser descrita em termos muito próximos daqueles em que a sedução exercida por Don Giovanni é cantada por Donna Anna em “Era già alquanto/Avanzata la notte” (recitativo) e “Or sai chi l’onore” (ária) no primeiro acto, ao passo que Johannes nunca utiliza este tipo de descrição para evocar o modo como seduz Cordelia. Que tipo de sedutor é, então, Victor Eremita e que tipo de amor representa? Parece-me claro que Kierkegaard apresenta aqui o filósofo como o sedutor, a filosofia como o amor e o desejo da posse do conhecimento, e, bem mais importante ainda, a transmissão do conhecimento filosófico como uma tarefa do esteta, do que vive poeticamente, e, portanto,

⁵⁹ S. A. Kierkegaard, *op. cit.*, pp. 4-6, tradução minha a partir da tradução inglesa do original dinamarquês.

sujeito à múltipla mediação da poesia, acabando deste modo por colocar o poeta e o filósofo ao mesmo nível.

Em suma, é a própria prática crítica de Kierkegaard que confere o estatuto de clássico a *Don Giovanni*, de acordo com a condição por ele estabelecida para que uma obra alcance a imortalidade: depende do modo como é recordada pela posteridade e da transfiguração sofrida pelas gerações que a recordam⁶⁰. Em diversos momentos deste ensaio, procurei precisamente evidenciar este duplo processo em que recordar e recriar surgem como indissociáveis de compor e de criticar. Desde logo, nas variações de Chopin e de Beethoven, o trabalho de composição sobre o tema de Mozart re-apresenta este compositor, enquanto dá a conhecer um novo estilo, no caso de Chopin, e dá a conhecer a procura de novos recursos expressivos, no caso de Beethoven. Por outro lado, o trabalho da memória impõe-se ao compositor quando efectivamente se encontra a escrever música sobre temas de outro compositor, e impõe-se ao ouvinte, no momento em que a peça é executada, visto que recordar o original através de uma obra em variações favorece a formulação do juízo sobre essa obra, bem como o confronto da actual emoção estética com as anteriores. A intervenção de Florestan, no texto de Schumann, é esclarecedora quanto a este aspecto: de facto, pôde descrever as Variações de Chopin daquele modo porque conservava as memórias de récitas passadas da ópera de Mozart. Sobre Kierkegaard, enquanto espectador-ouvinte, conta-se que, durante a escrita do ensaio sobre *Don Giovanni*, ia até ao teatro, ouvia a abertura e voltava para a secretária, bastando-lhe essa «profecia em relação à ópera»⁶¹, como lhe chamava, para tudo rememorar, já que, nas suas palavras, “a unidade de uma ópera é preservada por um tom dominante que sustém o todo.”⁶² A transfiguração que Kierkegaard opera em *Don Giovanni* resulta de um trabalho simultâneo de crítica literária do mito de Don Juan, de crítica musical e de teorização sobre a sedução, considerada do ponto de vista estético, em que são descritos os estádios erótico-musicais imediatos (o amor sensual de *Don Giovanni*, o único passível de representação não-media-

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 51.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 119 e 126.

⁶² *Op. cit.*, p. 117.

da), e os não musicais (o amor psíquico de Johannes), que encontram o seu contraponto na segunda parte de *Enten-Eller*, nas teorias sobre o amor ético, assinadas pelo Juiz Wilhelm. Trata-se, em Kierkegaard, de um todo composto da representação de pontos de vista divergentes, como em Schumann e em Berlioz, em que o musical, o literário e a teorização se contaminam intensamente, colocando o seu processo criativo e filosófico ao nível da produção artística de Liszt, ela própria um exemplo perfeito da transformação de recordações em formas de arte.