

# POR QUE VALE A PENA SALVAR WAGNER?<sup>1</sup>

de

Slavoj Žižek  
Universidade de Liubliana, Eslovênia

*Tradução: Vinícius Jonas de Aguiar<sup>2</sup>*

Com o romantismo, o papel da música passa a ser outro: deixa de ser um mero acompanhamento da mensagem transmitida pela linguagem, e passa a apresentar uma mensagem própria, mais profunda do que aquela transmitida pelas palavras. Foi Rousseau quem primeiro articulou claramente esse potencial expressivo da música como tal dizendo que, ao invés de meramente imitar as características afetivas da linguagem verbal, a música deveria ter o direito de “falar por ela mesma” – diferente do ilusório discurso verbal, na música, parafraseando Lacan, é a verdade mesma que fala. Como Schopenhauer coloca, a música representa/apresenta a inacessível Vontade, enquanto a linguagem permanece limitada à representação dos fenômenos. A música é a substância que apresenta o verdadeiro coração do sujeito, aquilo Hegel chamava de “A Noite do Mundo”, o abismo da negatividade radical: a mudança do sujeito do *logos* racional do Iluminismo para o sujeito da “noite do mundo” do Romantismo, i.e, com a metáfora do núcleo do sujeito mudando de “dia” para “noite”, a música se torna a portadora da verdadeira mensagem que há para além das palavras. Aqui encontramos o misterioso: não a transcendência externa, mas sim, ainda seguindo a virada transcendental de Kant, a demasia da “Noite” no próprio coração do sujeito (a dimensão do não-morto), aquilo que Tomlison chamou de “transcendentalidade interna que marca o sujeito Kantiano” (TOMLISON, 1999, p. 94). O que a música transmite não é mais a “semântica da alma”, mas o “inacessível” e subjacente fluxo de *jouissance*<sup>3</sup> para além da significância linguística.

---

<sup>1</sup> Texto original de Slavoj Žižek publicado em inglês no *Journal of Philosophy and Scripture*, Volume 2, Issue 1, 2004, com o título “*Why is Wagner Worth Saving?*” Os nomes originais das óperas foram mantidos em seus respectivos idiomas – com exceção de alguns títulos comuns na literatura em língua portuguesa. Notas de rodapé foram adicionadas na tradução para esclarecer algumas expressões utilizadas pelo autor em outros idiomas que não o inglês. Direito de tradução concedido pelo editor do *J.P.S* James Wetzel.

<sup>2</sup> Graduado em Música pela Universidade Estadual de Londrina – UEL, Mestre em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília. E-mail: viniciusjonass@gmail.com

<sup>3</sup> Nota do Tradutor (N.T.): deleite; prazer; gozo.

Na história da ópera, esse sublime excesso de vida pode ser encontrado em duas versões principais, Italiana e Alemã, Rossini e Wagner – ainda que, apesar da grande oposição, a surpreendente simpatia pessoal de Wagner por Rossini, bem como o amigável encontro de ambos em Paris, testemunhem uma profunda afinidade. Os grandes retratos que Rossini fez da figura masculina, os três de *Barbiere* (Figaro, em “*Largo il factotum*,” Basilio, em “*Calunnia*”, e Bartolo, em “*Un dottor della mia sorte*”), mais o saudoso auto-retrato da corrupção, o pai, em *Cenerentola*, representam uma gozada lamentação dos indivíduos, na qual alguém se imagina na posição almejada sendo bombardeado por demandas de favores ou serviços. O sujeito muda de posição duas vezes: primeiro, ele assume o papel daqueles que se dirigem a ele, representando a extraordinária multidão de demandas que o bombardeiam; então, ele simula uma reação a isso, um estado de profunda satisfação em estar sendo esmagado pelas demandas impossíveis de serem atendidas. Vejamos o exemplo do pai em *Cenerentola*: ele imagina como, quando sua filha for casada com o Príncipe, as pessoas irão lhe oferecer suborno em troca de serviços na corte, e como ele irá reagir a isso primeiramente de forma ponderada, e então com falso desespero por estar sendo bombardeado por tantos pedidos... O momento culminante de uma ária arquetípica de Rossini é o momento único de felicidade, da asserção completa do excesso de vida, que ocorre quando o sujeito é esmagado pelas demandas e não é mais capaz de lidar com todas elas. No ponto alto da ária *factotum*, Figaro exclama: Que multidão / de pessoas me bombardeando com seus pedidos / - tenham piedade, um após o outro / *uno per volta, per carita!*”, se referindo, com isso, à experiência kantiana do sublime, na qual o sujeito é bombardeado por um excesso de dados que ele não consegue compreender. A economia básica é aqui obsessiva: o objeto de desejo do herói é o pedido do outro.

Esse é o excesso que se contrapõe ao excesso do sublime wagneriano, aquele do prazer supremo<sup>4</sup> da imersão no Vazio que conclui *Tristão*. Tal oposição, entre o sublime em Rossini e em Wagner, se encaixa perfeitamente na oposição kantiana entre sublime matemático e sublime dinâmico: como acabamos de ver, o sublime de Rossini é matemático, representa a inabilidade do sujeito de compreender a quantidade pura de demandas que o esmagam, enquanto o sublime de Wagner é dinâmico, representa a força concentrada e avassaladora de UMA demanda, a demanda incondicional do amor. Pode-se dizer também que o sublime wagneriano é a emoção absoluta – é assim que

---

<sup>4</sup> N.T.: O autor utiliza a expressão alemã *Höchst Lust*.

deve ser lida a famosa primeira sentença de “Religião e Arte”, de Wagner, na qual ele diz que quando a religião se torna artificial, a arte pode salvar o verdadeiro espírito da religião, sua verdade escondida – como? Precisamente abandonando o dogma e se voltando somente à autêntica emoção religiosa, i.e, transformando a religião na experiência estética última.

*Tristão* deve, portanto, ser lida como a resolução da tensão entre paixão sublime e religião, ainda operante em *Tannheuser*. A súplica no início de *Tannheuser* representa uma estranha inversão da súplica padrão: não é um pedido para escapar às restrições da mortalidade e se reunir ao amado; é dirigida ao amado para que deixe de lado o herói e retorne à vida mortal de dor, luta, e liberdade. Tannheuser reclama que, como mortal, ele não pode sustentar o prazer contínuo (“*Wenn stets ein Gott geniessen kann, bin ich dem Wechsel untern; nicht Lust allein liegt mir am Herzen, aus Freuden sehn ich mich nach Schmerzen*”<sup>5</sup>). Um pouco depois, Tannheuser deixa claro que o que ele tem desejado por muito tempo é a paz da própria morte: “*Mein Sehnen draengt zum Kampfe, nicht such ich Wonn und Lust! Ach moegest du es fassen, Goettin! (wild) Hin zum Tode, den ich suche, zum Tode draengt es mich!*”<sup>6</sup>. Se há aqui um conflito entre eternidade e existência temporal, entre transcendência e realidade terrestre, então Venus está do lado de uma aterrorizante ETERNIDADE do insuportável *Geniessen*<sup>7</sup> excessivo.

Isso provê a chave para o conflito central da ópera: NÃO É, como geralmente se coloca, o conflito entre o espiritual e o corpóreo, o sublime e os prazeres ordinários da carne, mas um conflito inerente ao sublime mesmo, o dividindo. Venus e Elisabeth são AMBAS figuras metafísicas do sublime: nenhuma das duas é uma mulher destinada a se tornar uma esposa comum. Enquanto Elisabeth é, obviamente, a virgem sagrada, a entidade puramente espiritual, a *intocável* dama idealizada do amor cortês<sup>8</sup>, Venus também representa um excesso metafísico, aquele do prazer sexual excessivamente intensificado: na verdade, é Elisabeth que está mais próxima da ordinária vida terrestre. Em termos kierkegaardianos, pode-se dizer que Venus está para a Estética, e Elisabeth está para a Religião – desde que se considere que a Estética está contida na Religião,

---

<sup>5</sup> N.T.: No texto original não há tradução para o inglês. “Se um deus pode sempre se deleitar de prazer, eu sou o caso contrário; o prazer não habita sozinho o meu coração, em meio à felicidade eu busco a dor”.

<sup>6</sup> N.T.: No texto original não há tradução para o inglês. “Meus tendões urgem pelas batalhas, eu não busco prazer e êxtase! Oh, se ao menos me compreendesse, ó Deusa! É mesmo a morte que eu procuro, é a morte que atrai!”

<sup>7</sup> N.T.: O termo tem o mesmo sentido de *jouissance* – deleite; prazer.

<sup>8</sup> N.T.: A expressão utilizada pelo autor é *Courtly Love*, uma concepção de amor literária da Europa Medieval que associa o amor à nobreza, à honra, e ao cavalheirismo.

elevada ao nível do Absoluto incondicional. E aí reside o imperdoável pecado de Tannheuser: não no fato de que ele deixou-se levar por um pouco de sexualidade livre (nesse caso, a punição severa teria sido ridiculamente exagerada), mas no fato de que ele elevou a sexualidade, a luxúria sexual, ao nível do Absoluto, a afirmando como o contrário inerente ao Sagrado. Esse é o motivo pelo qual os papéis de Venus e Elisabeth deveriam ser interpretados pela mesma cantora: as duas SÃO uma e a mesma pessoa, a única diferença reside nas atitudes do herói masculino com relação a elas. Isso não fica claro na escolha final que Tannheuser deve que fazer entre as duas? Quando ele está em sua agonia mortal, Venus o chama para se juntar a ela novamente (“*Komm, o komm! Zu mir! Zu mir!*”); quando ele dela se aproxima, Wolfram chora ao fundo “Elisabeth!”, e Tannheuser responde “Elisabeth!”. Na encenação padrão, a menção à falecida sagrada Elisabeth dá ao Tannheuser forças para evitar o abraço de Venus que, por sua vez, deixa o palco furiosa; contudo, não seria muito mais lógico montar essa cena de modo que Tannheuser continuasse a se aproximar da MESMA mulher, descobrindo, ao chegar mais perto, que Venus, na verdade, é Elisabeth? O poder subversivo dessa mudança é que ela inverte o antigo *motif* do amor romântico segundo o qual quando alguém se aproxima da linda e deslumbrante dama, ela se releva como uma entidade nojenta de carne podre cheia de vermes – aqui, a virgem sagrada é descoberta no próprio coração da devassa sedutora. Assim, a mensagem não é a comum dessublimação (“Esteja atento à linda mulher! É uma isca enganosa que esconde uma nojenta carne podre!”), mas a sublimação inesperada, elevação da mulher erótica ao modo de ser da Coisa sagrada. A tensão em *Tannheuser* é, portanto, entre os dois aspectos do Absoluto, Ideal-Simbólico e Real, Lei e Superego. O verdadeiro tópico de Tannheuser é a *perturbação na ordem da sublimação*: a sublimação começa a oscilar entre esses dois pólos.

Agora podemos ver exatamente em que sentido *Tristão* incorpora a atitude “estética” (no sentido kierkegaardiano do termo): recusando comprometer o desejo, vai-se até o fim e prontamente se abraça a morte. *Meistersinger* se opõe a essa atitude através da solução ética: a verdadeira redenção reside não em seguir a paixão imortal até sua conclusão autodestrutiva; deve-se aprender a superá-la através da sublimação criativa e retornar, com o ânimo de quem está conformado, à vida “diária” de obrigações simbólicas. Em *Parsifal*, finalmente, a paixão não pode mais ser superada pela sua reintegração na sociedade na qual ela sobrevive de forma enobrecida: deve-se negá-la completamente na afirmação absorta do prazer (*jouissance*) religioso. Sendo assim, a tríade *Tristão-Mastersinger-Parsifal* segue uma lógica precisa: *Mastersinger* e

*Tristão* apresentam duas versões opostas da matriz Edipiana, sendo que *Mastersinger* inverte *Tristão* (o filho rouba a mulher da figura paterna; emerge a paixão entre a figura paterna e a jovem mulher destinada a se tornar parceira do jovem rapaz), enquanto em *Parsifal* ocorre uma virada Anti-Édipo – o sujeito ferido e tristonho é, nesse caso, a figura paterna (Amfortas), não o jovem transgressor (*Tristão*). (O mais próximo que se chega do lamento em *Meistersinger* é na canção “*Wahn, Wahn!*”, de Sachs, no Ato III). Wagner planejava apresentar, na primeira metade do Ato III de *Tristão*, uma visita de Parsifal ao *Tristão* ferido, mas ele sabiamente rejeitou tal ideia: não só essa cena arruinaria a estrutura geral do Ato III, ela também representaria o encontro IMPOSSÍVEL de um personagem com ELE MESMO (diferente, em uma realidade alternativa, outra versão dele mesmo), como nas narrativas de ficção científica sobre viagem no tempo nas quais eu encontro A MIM MESMO. Pode-se até elevar esse raciocínio ao ridículo e imaginar o TERCEIRO herói se juntando aos outros dois – Hans Sachs (em sua primeira personificação como Rei Mark que chega em um navio antes de Isolda), e então os três (*Tristão*, Mark, Parsifal), representando as três posturas, debatem suas diferenças em uma troca de comunicações clara, no estilo habermasiano.

E é tentador afirmar que a tríade *Tristão-Meistersinger-Parsifal* é reproduzida em três exemplares óperas pós-wagnerianas: *Salome*, de Richard Strauss, *Turandot*, de Puccini, e *Moses und Aaron*, de Schoenberg. Não seria *Salome* uma versão do possível resultado de *Tristão*? E se, no final do Ato II, quando Rei Mark surpreende os amantes, ele explodisse em fúria e exigisse que a cabeça de *Tristão* fosse cortada? Isolda, desesperada, tomaria a cabeça de *Tristão* em suas mãos e lhe beijaria os lábios em um ato de amor pela morte<sup>9</sup> salomeano. (Adicionando outra variação do link virtual entre *Salome* e *Tristão*: e se no final de *Tristão*, Isolda não simplesmente morresse após terminar a ária “*Mild und leise*” – e se ela continuasse em transe pela sua imersão na extática *jouissance*, e Rei Mark, enojado pela situação, ordenasse: “Essa mulher deve ser morta!”?). Foi frequentemente notado que a cena final de *Salome* é moldada no amor pela morte (*Liebestod*) de Isolda; contudo, o que a torna uma versão pervertida do *Liebestod* wagneriano é que a exigência de Salome, em um ato incondicional de CAPRICHOS, é beijar nos lábios João Batista (John the Baptist) (“Eu quero beijar-lhe os lábios!”) – não o contato com uma pessoa, mas com o objeto parcial. Se *Salome* é um contraponto de *Tristão*, então *Turandot* é o contraponto de *Meistersinger* – não

---

<sup>9</sup> N.T.: Da expressão alemã *Liebestod*.

esqueçamos que ambas são óperas sobre a competição pública na qual a mulher é o prêmio a ser conquistado pelo herói.

Salome insiste, por duas vezes, até o fim em suas demandas: primeiro, ela insiste para que o soldado lhe traga Jokanaan; então, após a dança dos sete véus, ela insiste para que o Rei Harold a traga lhe cabeça de Jokanaan em uma bandeja de prata – quando o Rei, por acreditar que Jokanaan é um homem sagrado e que, portanto, é melhor não tocá-lo, oferece à Salome, em troca da sua dança, qualquer coisa que ela queira, até mesmo metade do seu reino e a maioria dos objetos sagrados que ele possui, tudo menos a cabeça (e, logo, a morte) de Jokanaan, ela ignora essa explosão de ofertas cada vez mais altas e simplesmente repete sua inexorável exigência “Me traga a cabeça de Jokanaan”. Não há algo de Antigone nesse pedido de Salome? Como Antigone, ela insiste no desejo sem considerar as consequências. Não seria Salome, portanto, em certo sentido, tanto quanto Antigone, a personificação de uma certa postura ética? Não surpreende que seja tão atraída por Jokanaan – é o caso de um santo reconhecendo o outro. E como pode isso passar despercebido, se no final da peça de Oscar Wilde, a qual Strauss se baseia para escrever sua ópera, depois de beijar sua cabeça, ela profere um comentário Cristão sobre como aquilo prova que o amor é mais forte que a morte, que o amor pode superar a morte?

Qual seria, então, o contraponto de *Parsifal*? *Parsifal* foi, desde o início, visto como um trabalho extremamente ambíguo: a tentativa de reafirmar a arte em seu mais alto nível, como o espetáculo proto-religioso que une a Comunidade (arte como mediadora entre religião e política), contra a corrupção utilitarista na vida moderna e a cultura cafona comercializada – ainda que, ao mesmo tempo, vá em direção de uma cafona estética comercializada da falsa religião, se é que houve alguma vez uma religião genuína. Em outras palavras, o problema de *Parsifal* não é o dualismo imediato do seu universo (o reino de prazeres falsos de Klingsor versus o domínio sagrado de Grail), mas sim a falta de distância, a identidade última dos seus opostos: não seria o ritual de Grail (que apresenta o espetáculo estético mais satisfatório da peça, seus dois maiores *hits*) a fraude klingsoriana última? (O traço de decepção em nossa apreciação de *Parsifal* como similar a nossa decepção com Puccini). Por esse motivo, *Parsifal* foi o traumático ponto de partida, que nos permite conceber a multiplicidade de óperas posteriores como reações a ela, como tentativas de resolver seu impasse. A principal entre essas tentativas é, obviamente, *Moses und Aaron*, de Schoenberg, a maior candidata ao título de “a última ópera”, a meta-ópera sobre as condições de

(im)possibilidade da ópera: a abrupta ruptura no fim do Ato II, após o trecho “*O Wort, das mir fehlt!*”, de Moses, representando o fracasso de não conseguir compor a peça até o fim. *Moses und Aaron* é efetivamente *Anti-Parsifal*: enquanto *Parsifal* mantém uma completa confiança ingênua no poder (redentor) da música e não vê problema algum em transmitir a inacessível dimensão divina no espetáculo estético do ritual, *Moses und Aaron* busca o impossível: ser uma ópera voltada exatamente ao princípio contrário àquele da ópera, qual seja, o de ser um espetáculo musical encenado – é uma representação operística da proibição judaica da representação estética.

Não é a música festiva do Golden Calf<sup>10</sup> exatamente a versão da música orgiástica<sup>11</sup> de Wagner, de *Tannheuser* a Flower Maiden em *Parsifal*? E não há ainda outro paralelo entre *Parsifal* e *Moses und Aaron*? Adorno notou que a tensão última de *Moses* não é simplesmente entre transcendência divina e sua representação na música, mas uma tensão inerente à própria música, entre o espírito “coral” da comunidade religiosa e os dois indivíduos (Moses e Aaron) que resistem como sujeitos; no mesmo sentido, em *Parsifal*, Amfortas e mesmo o próprio Parsifal resistem como indivíduos contudentes – não são as duas “queixas” de Amfortas as passagens mais fortes de *Parsifal*, implicitamente minando a mensagem de renúncia à subjetividade? A oposição musical entre o estilo coral claro da comunidade de Grail e o cromatismo do universo de Klingsor, em *Parsifal*, é radicalizado em *Moses und Aaron* na oposição entre a voz falada de Moses e a canção completa de Aaron – em ambos os casos a tensão não é resolvida.

O que pode, então, advir dessa ruína? É nesse momento que se é tentado a voltar ao nosso ponto inicial, qual seja, a comédia de Rossini. Após a completa demolição da subjetividade expressiva, a comédia reemerge – mas uma comédia estranha, misteriosa. O que vem após *Moses und Aaron* é o “cômico” imbecíl *Sprechgesang*<sup>12</sup> de *Pierrot Lunaire*, o sorriso de um homem louco, tão devastado pela sua dor que sequer percebe sua tragédia – como em desenhos animados, quando o gato tem sua cabeça esmagada por um martelo e, enquanto vê estrelas e pássaros, também sorri. A comédia entra em cena quando a situação é tão horrorosa que não pode ser apresentada como tragédia – mesmo motivo, aliás, pelo qual só é possível fazer um filme sobre campos de

---

<sup>10</sup> N.T.: Aqui o autor se refere a um trecho da ópera *Moses und Aaron*, de Schoenberg.

<sup>11</sup> N.T.: A expressão utilizada pelo autor é *bacchmalian music*.

<sup>12</sup> N.T.: Expressão alemã que se refere a uma técnica vocal utilizada por Schoenberg naquela peça; pode ser traduzida por Canto Falado.

concentração em forma de comédia: há algo de falso em fazer um campo de concentração trágico.

Contudo, seria essa a única saída? E se *Parsifal* também apontar para outra direção, por exemplo, para a emergência de um novo coletivo? Se *Tristão* apresenta a redenção como a extática fuga suicida para longe DA ORDEM SOCIAL, e *Meistersinger* a integração conformada À ORDEM SOCIAL existente, então *Parsifal* conclui com a invenção de uma nova forma de Social. No trecho “Revelem o Grail!” (“*Enthuellt den Graal!*”), de Parsifal, passamos da comunidade de Grail como uma ordem fechada, na qual Grail só é revelada em um tempo pré-determinado e para o círculo de iniciados, para uma nova ordem, na qual aquela comunidade deve permanecer exposta o tempo todo: “O relicário não deve mais ser trancado!” (“*Nicht soll der mehr verschlossen sein!*”). Com relação às consequências revolucionárias dessa mudança, lembremos o destino da figura do Mestre na tríade *Tristão-Meistersinger-Parsifal* (Rei Mark, Hans Sachs, Amfortas): nas duas primeiras peças o Mestre sobrevive como uma figura triste e melancólica; na terceira, ele é DEPOSTO e morre.

Sendo assim, por que não entender *Parsifal* de uma perspectiva atual? O reino do Klingsor no Ato II é um domínio de fantasmagoria digital, de diversão virtual – Harry Kupfer estava certo ao encenar o jardim mágico de Klingsor como uma sala de vídeos, com as damas de honra reduzidas a fragmentos do corpo feminino (rostos, pernas...) aparecendo em telas de TV dispersas. Não é Klingsor um tipo de Mestre da Matrix, manipulando a realidade virtual, uma combinação de Murdoch e Bill Gates? Quando passamos do Ato II para o Ato III, não passamos, de fato, da falsa realidade virtual para o “deserto do real”, para o “terreno baldio” fruto de uma catástrofe ecológica que tirou dos trilhos o caminho “normal” da natureza? Não é Parsifal um modelo de Keanu Reeves no filme *Matrix*, com Laurence Fishburn no papel de Gurnemanz?

Pode ser oferecida uma resposta “vulgar” e direta a seguinte pergunta: que diabos Parsifal estava fazendo em sua viagem durante o longo tempo que se passa entre os Atos II e III? Descobrimos que a verdadeira “Grail” são as pessoas, seu sofrimento. E se ele simplesmente tornou-se ciente da miséria, sofrimento e exploração humana? Nesse sentido, e se o NOVO coletivo for algo como um partido revolucionário, e se for proposto entender *Parsifal* como o precursor de *Lehrstueck*<sup>13</sup>, de Brecht, e se seu tópico

---

<sup>13</sup> N.T.: Traduzido para o inglês pelo próprio Brecht como *learning-play*; em português – peça didática.



sobre o sacrifício apontar na direção da *Die Massnahme*<sup>14</sup>, de Brecht, que foi musicada por Hans Eisler, o terceiro pupilo de Schoenberg depois de Berg<sup>15</sup> e Webern? Não são os tópicos de *Parsifal* e *Die Massnahme* exatamente o aprendizado: o herói deve aprender como ajudar as pessoas que sofrem? O resultado, contudo, é o oposto: em Wagner, compaixão; em Brecht/Eisler, a força para não dar lugar à compaixão e agir diretamente sobre o problema. Porém, essa oposição é, ela mesma, relativa: o tema compartilhado é a FRIEZA, COMPAIXÃO À DISTÂNCIA. A lição de Brecht é a da arte da FRIA compaixão, compaixão com sofrimento que aprende a resistir ao impulso imediato de ajudar os outros; a lição de Wagner é a da COMPAIXÃO fria, a virtuosa atitude distanciada que, ainda assim, mantém a compaixão (lembramos que Parsifal é transformado em uma garota indiferente e fria em uma versão de *Parsifal* feita por Syberberg). A lição de Wagner (e o *insight* de Wotan) sobre como o maior ato de liberdade é aceitar realizar, por vontade própria, o que necessariamente deve acontecer, ecoa, de forma estranha, na lição básica das peças didáticas de Brecht: o que o jovem rapaz, que será morto por seus amigos, deve aprender é a arte do *Einverstaendnis*<sup>16</sup>, de aceitar sua própria morte, que irá ocorrer quer ele queira quer não.

E o que dizer da misoginia que obviamente está por trás dessa opção? Não seria esse o caso de *Parsifal* quando esta nega o pressuposto compartilhado pelas outras duas óperas, qual seja, a afirmação do amor (extático amor cortês, amor conjugal), e opta exclusivamente pela comunidade masculina? Contudo, e se, também nesse caso, Syberberg estivesse certo: se, após o beijo de Kundry, em um ato de rejeição da (histórica-sedutora) feminilidade, Parsifal se tornasse uma mulher, e adotasse uma posição subjetiva feminina? E se o que conseguimos, de fato, for uma devotada comunidade radical, conduzida por uma fria e impiedosa mulher, uma nova Joana d'Arc?

E a respeito da noção de que a comunidade de Grail é um círculo fechado, elitista, e somente para iniciados? A última empreitada de Parsifal para expor o Grail enfraquece essa falsa possibilidade de ela ser elitista/populista: todo verdadeiro elitismo é universal, dirigido a tudo e a todos, e há algo inerentemente vulgar a respeito dos ditados gnósticos místicos. Há uma queixa corrente entre os muitos amantes de *Parsifal*: é uma ótima ópera com diversas passagens de beleza extraordinária – mas, ainda assim,

---

<sup>14</sup> N.T.: Traduzido para o português como A Medida.

<sup>15</sup> N.T.: Apesar de estar escrito Bert no texto original, acreditamos que o autor esteja se referindo ao Alban Berg, compositor austríaco parte da Segunda Escola de Viena junto com Schoenberg e Webern.

<sup>16</sup> N.T.: Expressão alemã que pode ser traduzida por consentimento; concordância; aceitação.

as duas grandes narrativas de Gurnemanz (que tomam a maior parte da primeira metade dos Atos I e III) são o pior de Wagner: uma recapitulação entediante de obras passadas já conhecidas por nós, deixando de lado qualquer tensão dramática. Nossa proposta de interpretação “Comunista” de *Parsifal* acarreta em uma completa reabilitação dessas duas narrativas como momentos cruciais da ópera – o fato de tais trechos serem “entediante” deve ser entendido à luz de um pequeno poema de Brecht do início dos anos 1950 dedicado a um trabalhador anônimo da RDA<sup>17</sup> que, após longas horas de trabalho, é ainda obrigado a ouvir um entediante discurso político de um funcionário do partido local: “Você está exausto de tanto trabalho / O orador está se repetindo / Seu discurso é prolixo, ele fala tenso / Não se esqueça, ser cansado: / Ele fala a verdade” (BRECHT, 1999, p. 1005). Esse é o papel de Gurnemanz – nem mais nem menos que o agente, o porta voz – por que não? – da verdade. Exatamente nesse caso, o próprio predicado “entediante” é um indício (até mesmo um vetor) da verdade como oposta à perplexidade deslumbrante das piadas ou divertimentos superficiais. (Há também, é claro, outro sentido, no qual, como Brecht sabia muito bem, a dialética mesma é inerentemente cômica).

E o que dizer a respeito do pedido final entoado pelo coro, “Resgate o Redentor!” (Redeem the Redeemer!), às vezes entendido como uma afirmação anti-semita “resgatar/salvar Cristo das mãos da tradição judaica, de-semitizar Cristo”? Contudo, e se optarmos por ler essa linha mais literalmente, como ecoando a outra afirmação tautológica do *finale* “a ferida pode ser curada somente pela lança que a causou” (*die Wunde schliesst der Speer nur, der sie schlug*)? Não é esse o paradoxo chave de todo processo revolucionário que, em seu curso, não só é necessário violência para superar a violência existente, mas também a revolução, para se estabilizar como uma nova ordem, deve comer suas próprias crianças?

Wagner um proto-Facista? Por que não deixar para trás essa busca por elementos “proto-Facistas” em Wagner e, pelo contrário, em um violento gesto de apropriação, incluir *Parsifal* na tradição dos partidos revolucionários radicais? Talvez essa leitura nos permita lançar novas luzes sobre a relação entre *Parsifal* e *O Anel*. *O Anel* descreve um mundo pagão que, seguindo sua lógica inerente, SÓ PODE acabar em uma catástrofe global; porém, existem sobreviventes dessa catástrofe, a multidão sem nome que testemunha a auto-destruição de Deus. Na figura única de Hagen, *O Anel* também

---

<sup>17</sup> N.T.: O autor utiliza a sigla DDR, se referindo à República Democrática Alemã.

apresenta o primeiro retrato do que, posteriormente, emergirá como um líder Fascista. Contudo, visto que o mundo de *O Anel* é um mundo pagão, preso no conflito edipiano familiar das paixões, ele sequer pode formular o real problema que é como essa humanidade, a força do Novo, deve ser organizada, de como ela deve aprender a verdade sobre o seu lugar; É ESSA a tarefa de *Parsifal* que, portanto, logicamente vem em seguida de *O Anel*. O conflito entre a dinâmica edipiana e o universo pós-edipiano está inscrito na própria ópera *Parsifal*: as aventuras de Klingsor e Amfortas são edipianas; então, o que acontece com a grande virada de Parsifal (a rejeição de Kundry) é precisamente o abandono do eroticismo incestuoso edipiano, e sua abertura para uma nova comunidade.

A figura sombria de Hagen é profundamente ambígua: apesar de inicialmente descrito como um sombrio conspirador, tanto na canção de *Nibelungen*, quanto no filme de Fritz Lang, ele emerge como o herói derradeiro de toda a história e é redimido no fim como o caso supremo de lealdade<sup>18</sup>, fidelidade até a morte por uma causa (ou, ainda melhor, fidelidade pelo Mestre que defende aquela causa) sendo afirmada na chacina na corte de Attila. O conflito aparece aqui entre a fidelidade ao Mestre e as obrigações morais ordinárias: Hagen incorpora um tipo de suspensão teleológica da moralidade em nome da fidelidade, ele é o último “*Gefolgsmann*”<sup>19</sup>.

Vale ressaltar que SOMENTE Wagner apresenta Hagen como uma figura maléfica – não é isso um indício de como Wagner, ainda assim, pertence ao espaço moderno da liberdade? E não é o retorno ao Hagen positivo, apresentado por Lang, um indício de como o século XX marcou a reemergência de um novo barbarismo? Foi o gênio de Wagner que intuiu, à frente de seu tempo, o nascimento da figura do Fascista, o impiedoso executivo que é, ao mesmo tempo, agitador demagogo (lembramos da terrível reputação de Hagen) – outro complemento válido acerca da grande intuição wagneriana é o da mulher histérica (Kundry) muito antes de essa figura dominar a consciência europeia (na clínica de Charcot, na arte de Isben ao Schoenberg).

O que faz de Hagen um proto-Fascista é seu papel de adesão incondicional ao fraco soberano (Rei Gunther): Ele faz, para Gunther, os “trabalhos sujos” que, ainda que necessários, devem permanecer escondidos do olhar do público – “*Unsere Ehre heisst Treue.*”<sup>20</sup> Encontramos esse tipo de postura, qual seja, uma espécie de espelho-reverso

---

<sup>18</sup> N.T.: O autor utiliza a expressão alemã *Nibelungentreue*.

<sup>19</sup> N.T.: Expressão alemã que pode ser traduzida por vassalo; seguidor.

<sup>20</sup> N.T.: No texto original não há tradução para o inglês. “Nossa honra se chama verdade”.

da Bela Alma que se recusa a sujar suas mãos, em sua mais pura forma na admiração direitista pelos heróis prontos para fazer o trabalho sujo necessário: é fácil fazer algo nobre pelo país, até mesmo sacrificar uma vida para isso – muito mais difícil é cometer um CRIME, quando necessário, pelo país. Hitler sabia muito bem como movimentar, a favor do holocausto, esse jogo duplo, usando Himmler como seu Hagen. No discurso para os líderes da SS em Posen, em 4 de Outubro de 1943, Himmler falou abertamente sobre os assassinatos em massa dos Judeus como “uma página gloriosa em nossa história, uma que nunca foi escrita, e jamais será escrita”, incluindo, explicitamente, o assassinato de mulheres e crianças: “Eu não me dei por convencido quando considerei exterminar os homens – quero dizer, matá-los ou tê-los mortos por outrem – e permitir que os vingadores em corpos de crianças se voltassem as nossas crianças e netos. A difícil decisão precisava ser tomada para fazer com que essas pessoas desapareçam da face da terra”.

Essa é a lealdade de Hagen em seu extremo – contudo, não foi a juridificação exatamente o paradoxal preço pago por Wagner pelo seu retrato negativo de Hagen? Muitos trabalhos históricos têm sido feitos com o intuito de apresentar o “verdadeiro significado” contextual das figuras e tópicos wagnerianos: o pálido Hagen é de fato um judeu masturbador; a ferida de Amforta é de fato sífilis. A ideia é que Wagner está mobilizando códigos históricos comuns a todos em sua época: quando uma pessoa tropeça, canta em tons altos e de forma estridente, gesticula de forma inquietada, etc., “todos sabiam” que era um Judeu; então, Mime, de *Siegfried*, é a caricatura de um Judeu; o medo da sífilis, como a doença que surge na virilha quando se tem relações sexuais com uma mulher “impura”, era uma obsessão na segunda metade do século XIX e, portanto, estava “claro para todo mundo” que Amfortas de fato contraiu sífilis de Kundry. Marc Weiner desenvolveu a mais clara versão dessa análise, focando na micro-textura dos dramas musicais de Wagner – modo de cantar, gestos, cheiros – e é nesse nível de afetos pré-subjetivos, como diria Deleuze, que o anti-semitismo opera nas óperas wagnerianas, mesmo quando Judeus não são explicitamente mencionados: no modo como Beckmesser canta, no modo como Mimi reclama.

Ainda assim, o problema é que, em primeiro lugar, mesmo sendo acurados, tais *insights* não contribuem muito para uma compreensão pertinente do trabalho em questão. É frequentemente afirmado que, para se entender uma obra de arte, é necessário entender seu contexto histórico. Em contrapartida a esse historicismo ordinário, deve ser afirmado, também, que contexto histórico em demasia pode

obscurer o contato apropriado com a obra de arte – com o intuito de, adequadamente, entender, digamos, *Parsifal*, devemos abstrair a ópera das trivialidades históricas, devemos, precisamente, DESCONTEXTUALIZAR a obra, rasgá-la do seu contexto. Mais ainda, é a própria obra de arte que apresenta um contexto que nos possibilita entender certa situação histórica. Se, nos dias de hoje, alguém quisesse visitar a Sérvia, o contato direto com os dados brutos o deixaria confuso. Se, por outro lado, essa pessoa lesse algumas obras literárias, assistisse alguns filmes representativos, eles definitivamente criariam o contexto que possibilitaria organizar aqueles dados brutos da sua experiência. Há, nesse sentido, uma verdade inesperada no antigo e cínico ditado da União Soviética Stalinista: “ele mente como uma testemunha ocular!”.

Existe outro problema ainda maior nesse tipo de análise historicista: não é suficiente “decodificar” Alberich, Mime, Hagen, etc., como judeus, argumentando que *O Anel* é um grande tratado anti-semita, uma história de como os judeus, ao renunciarem o amor e optarem pelo poder, trouxeram a corrupção para o universo; o fato mais relevante é, na verdade, que *a figura anti-semita do judeu ela mesma não é a derradeira referência, mas uma codificação, uma cifra dos antagonismos ideológicos e sociais* (E o mesmo vale para o caso da sífilis: na segunda metade do século XIX, a sífilis era, junto à tuberculose, o grande caso da “doença como metáfora” (Susan Sontag), funcionando como uma mensagem codificada de antagonismos sócio-sexuais, e é por isso que as pessoas eram obcecadas por tais doenças – não por conta da real ameaça, mas por causa do super-investimento ideológico feito naquelas doenças). Uma leitura apropriada de Wagner deve levar em conta esses fatores, e não simplesmente “decodificar” Alberich como um judeu, mas também propor a questão: *como a codificação de Wagner se refere ao antagonismo social “original” do qual (a figura anti-semita do) o “judeu” já é uma cifra?*

Outro contra-argumento é o de que Siegfried, o oponente de Mimi, não é de forma alguma simplesmente o belo herói loiro de Ayrán – sua descrição é muito mais ambígua. A pequena cena final do Ato I do *The Twilight* (Siegfried raptando violentamente Brunhilde; sob a capa de *Tarnhelm*, Siegfried posa como Gunther) é um chocante interlúdio de extrema brutalidade e de um aspecto atormentador e fantasmagórico. O que o torna ainda mais interessante é uma das grandes inconsistências de *O Anel*: por que Siegfried, após ter dominado brutalmente Brunhilde, coloca sua espada entre os dois enquanto eles se deitam, enfatizando que eles não se envolverão sexualmente, se ele está apenas fazendo um favor para um amigo, o fraco rei

Gunther? A QUEM ele deve provar que nada aconteceu entre ele e Brunhilde? Ela não deveria pensar que ELE É Gunther? Antes de ser dominada, Brundhilde exhibe para Siegfried mascarado sua mão portando o anel, confiando que o anel será sua proteção; quando Siegfried brutalmente retira o anel da sua mão, esse gesto deve ser entendido como uma repetição do primeiro roubo extremamente violento do anel no início da cena 4 de *Rihnegold*, quando Wotan retira o anel da mão de Alberich. O horror dessa cena está na aparição nua, em estado bruto, da brutalidade de Siegfried: de certa forma isso “despsicologiza” Siegfried, o tornando visível como um monstro inumano, i.e., como ele “realmente é”, desprovido da sua traiçoeira máscara – É ESSE o efeito da poção em Siegfried.

De fato, há no Siegfried de Wagner uma espontânea e “inocente” agressividade, um impulso de passar diretamente para a ação e simplesmente quebrar qualquer coisa que lhe irrite – como nas palavras de Siegfried a Mimi no Ato I de *Siegfried*: “quando eu te vejo parado / confuso e trôpego, / se curvando e acenando / piscando os olhos / eu anseio por apreendê-lo / e por um fim em sua obscena movimentação!” (o som do original em Alemão é ainda mais impressionante: ““*seh`ich dich stehn, gangeln und gehn, / knicken und nicken, / mit den Augen zwicken, / beim Genick moecht`ich den Nicker packen, / den Garaus geben dem garst`gen Zwicker!*”). A mesma explosão é repetida duas vezes no Ato II: “*Das eklige Nicken / und Augenzwicken, / wann endlich soll ich`s / nicht mehr sehn, / wann werd ich den Albern los?*” “Aquela movimentação nojenta / e o piscar dos olhos / até quando terei de vê-los? / quando poderei me livrar dessa estupidez?”, e logo em seguida, “*Grade so garstig, / griesig und grau, / klein und krumm, / hoeckrig und hinkend, / mit haengenden Ohren, / triefigen Augen - / Fort mit dem Alb! / Ich mag ihn nicht mehr sehn*” (“Movimentos confusos / Grisalho e cinza / Pequeno e curvo / Manco e corcunda / Com ouvidos escorrendo, e olhos turvos / Para longe com o diabrete! / Espero que tenha ido para não mais voltar!”). Não é essa a mais elementar repulsa do ego quando confrontado com o corpo intruso? É perfeitamente concebível um Neo-Nazi proferindo aquelas mesmas palavras na presença de um cansado trabalhador imigrante Turco<sup>21</sup>.

E finalmente, não devemos nos esquecer de que em *O Anel*, a fonte de todo o mal não é a fatal escolha de Alberich durante a primeira cena de *Rhinegold*: muito antes

---

<sup>21</sup> Quando Nietzsche, em *Der Fall Wagner*, ironicamente rejeita o universo de Wagner, seu estilo não se refere a essas linhas? O próprio Wagner era uma figura repulsiva para Nietzsche – e há certa justiça poética nisso, visto que Mime é, de fato, um auto-retrato do próprio Wagner

de tal acontecimento, Wotan quebrou a ordem natural ao se render à sedução do poder, preferindo o poder em vez do amor – ele arrancou e destruiu a Árvore-Mundo, fazendo, a partir dela, sua lança, na qual ele inscreveu as runas fixando as leis do seu governo e, além disso, ele arrancou um dos seus olhos para compreender melhor a verdade interior. O mal, portanto, não vem de fora – o *insight* do trágico “monólogo com Brunhilde”, de Wotan no Ato II de *A Valquíria*, é que o poder de Alberich e o prospecto do “Fim do Mundo” são, em última instância, culpa do próprio Wotan, são o resultado do seu fiasco ético – em Hegelese, oposição externa é o efeito da contradição interna. Sendo assim, não surpreende que Wotan seja chamado de “o Alva Branco”, em oposição ao “Alva Preto”, Alberich – na verdade, a escolha de Wotan foi eticamente pior que a de Alberich: Alberich ansiava por amor, ele só voltou-se para o poder após ser brutalmente humilhado pelos Rhinemaidens, enquanto Wotan passa a buscar o poder após ter desfrutado plenamente dos frutos do amor e ter se cansado deles. Deve-se também ter em mente que após seu fiasco moral em *A Valquíria*, Wotan se transforma em “Wanderer” – uma ilustração do Judeu Errante, como já era o primeiro herói wagneriano, o Holandês Voador, esse “Ahasver des Ozeans”<sup>22</sup>.

O mesmo é válido para *Parsifal* que, por sua vez, não é a respeito de um círculo elitista de pessoas de sangue puro sendo ameaçadas pela contaminação externa (copulando com a judia Kundry). Há dois problemas nessa interpretação: primeiro, Klingsor, o mágico maléfico e Mestre de Kundry é, ele mesmo, um ex-guerreiro de Grail, ele vem de dentro da comunidade; o segundo ponto é que, se o texto for lido em seus detalhes, não se pode evitar a conclusão de que a real fonte do mal, o desequilíbrio primordial que mudou os rumos da comunidade Grail, reside em seu próprio centro – é a fixação excessiva de Titurel em desfrutar de Grail que está na origem de todo o infortúnio. A verdadeira figura do mal é Titurel, esse obscuro *pere-jouisseur* (talvez comparável aos monstros membros da Associação Espacial no romance *Dune*, de Frank Herbert, cujos corpos são repugnantemente distorcidos devido ao consumo excessivo dos “temperos”).

Essa interpretação, portanto, mina a perspectiva anti-semita segundo a qual o desequilíbrio sempre vem de fora sob o disfarce de um corpo exótico que altera a ordem do organismo social: para Wagner, o intruso externo (Alberich) é apenas uma repetição secundária, uma externalização, de uma inconsistência/antagonismo absolutamente

---

<sup>22</sup> N.T.: Expressão alemã que pode ser traduzida por Assuero do oceano.

imane (a Wotan). Parafraseando a famosa frase de Brecht “O que é roubar um banco comparado a fundar um?”, podemos dizer que “O que é um pobre judeu roubando ouro comparado a violência de Aryan (Wotan) para fundamentar o Estado de Direito?”.

Um dos sinais desse fator de desequilíbrio inerente é o fracasso dos grandes finais das óperas de Wagner: o fracasso formal, nesse caso, indica a persistência do antagonismo social. Vejamos como exemplo o maior de todos os *finales*, qual seja, o final de *The Twilight of the Gods*. É sabido que nos minutos finais daquela ópera a orquestra executa uma rede extremamente intrincada de motivos, nada menos que uma recapitulação de toda a riqueza de temas da ópera *O Anel* – não seria esse fato um forte indício de que o próprio Wagner não tinha certeza sobre o que “significa” a apoteose final de *O Anel*? Sem estar certo do que aquilo significava, ele fez uma espécie de voo para o futuro e arremessou TODOS os temas juntos. Assim, o motivo que culmina em “Redenção pelo Amor” (uma bela e arrebatadora linha melódica que aparece anteriormente somente no Ato III de *A Valquíria*) não pode senão nos fazer entender o sarcástico comentário de Joseph Kerman a respeito das últimas notas de *Tosca*, de Puccini, onde a orquestra bombasticamente recapitula a “linda” linha melódica patética de “*E lucevan le stelle*”, de Cavaradossi, como se, sem ter certeza do que fazer, Puccini simplesmente repetisse desesperadamente a melodia mais “eficaz” da peça anterior, ignorando toda a lógica narrativa e emocional (KERMAN, 1998). E se for exatamente isso que Wagner faz no final de *The Twilight*? Sem ter certeza sobre a virada final que deveria repousar e garantir o significado de toda a peça, ele lançou mão da ideia de usar uma bela melodia cujo efeito é algo do tipo “seja lá qual for o sentido disso tudo, vamos garantir que a opinião final será de que se trata de algo triunfante e otimista em sua beleza redentora”. Em suma, e se esse motivo final for, na verdade, um *gesto vazio*?

É algo bem aceito em estudos sobre Wagner que o triunfante *finale* de *Das Rheingold* é falso, um triunfo vazio indicando a fragilidade do poder dos deuses bem como a queda dos mesmos – contudo, isso não é também válido para o final de *Siegfried*? O sublime dueto entre Brunhilde e Siegfried, que conclui a ópera, falha alguns minutos antes do final com a entrada do motivo anunciando a triunfante reunião do casal (geralmente descrito como o “*motif* do amor feliz” ou do “vínculo amoroso”) – esse motivo é, obviamente, ilusório (sem falar da miserável falha do barulho final – um *tutti* orquestral bombástico que não possui a eficácia da entrada dos deuses em Walhalla, na ópera *Das Rhinegold*). Esse fracasso encobre a crítica (inconsciente?) de Wagner ao Siegfried? Lembremos que, curiosamente, esse tema é quase o mesmo –



estritamente relacionado ao – tema de Beckmesser em *Meistersinger* (eu devo esse *insight* ao Gerhard Koch; o Ato III de *Siegfried* foi escrito logo após *Meistersinger*)! Além disso, esse gigantesco fracasso nas notas finais não indica, também, a futura-catástrofe no amor entre Brunhilde e Siegfried? Se for esse o caso, essa falha no dueto de ambos é uma necessidade estrutural<sup>23</sup>. (É necessário, contudo, seguir de perto a estrutura triádica interna desse dueto: toda a dinâmica do dueto está no papel de Brunhilde, que muda sua posição subjetiva duas vezes enquanto Siegfried permanece o mesmo. Primeiro, da sua posição divina elevada, Brunhilde alegremente afirma seu amor por Siegfried; então, quando ela se torna ciente do real significado das intenções passionais de Siegfried – a perda da sua segura posição distante – ela demonstra medo de perder sua identidade, de descer ao nível de uma vulnerável mulher mortal, presa do homem e vítima passiva. Em uma admirável metáfora, ela se compara a uma bela imagem na água que se torna borrada assim que a mão do homem perturba a água ao tocá-la diretamente. Por fim, ela se rende às investidas apaixonadas de Siegfried e se joga para dentro do redemoinho). Porém, com exceção das últimas notas, o Ato III de *Siegfried* – ao menos a partir do momento em que Siegfried quebra a lança de Wotan até o momento em que Brunhilde acorda – é não somente de uma beleza extrema, mas também uma afirmação mais concisa da problemática edipiana em uma perspectiva wagneriana típica.

A caminho da montanha mágica onde estava Brunhilde cercada por uma parede de fogo que somente poderia ser ultrapassada por um herói intrépido, Siegfried primeiramente encontra Wotan, o deposto (ou melhor, renunciado) deus supremo, disfarçado de Wanderer; Wotan tenta pará-lo, mas de forma ambígua – basicamente ele QUER que Siegfried quebre sua lança. Após Siegfried ter desrespeitosamente quebrado a lança de Wotan, cheio de desdém pelo amargurado homem velho, ele avança pelas chamas e percebe, lá, uma maravilhosa criatura em sono profundo. Pensando que a placa blindada no peito da criatura estava dificultando sua respiração, ele procede cortando as amarras com sua espada; assim que ele levanta a placa e nota os seios de Brunhilde ele solta um desesperado grito de surpresa: “Das ist kein Mann! / Isto não é um homem!”. Essa reação só pode nos soar cômica, exagerada para além da

---

<sup>23</sup> Esse dueto-amoroso é também um dos resquícios de Verdi em Wagner (sendo o mais conhecido o trio-vingança que conclui o Ato III de *The Twilight*, o qual, como já notou pertinentemente Bernard Shaw, soa como o trio de conspiradores de *Un ballo in maschera*. Gutman designou esse fato como uma despedida do drama musical em direção ao redescoberto objetivo da última grande ópera. Ver Gutman (1968, p. 299).

credulidade. Contudo, deve-se ter em mente algumas informações. Primeiro, o ponto central da história de *Siegfried* até aquele momento é que enquanto Siegfried passa toda sua juventude na floresta na solitária companhia do malvado anão Mimi que, por sua vez, afirmava ser seu único parente responsável, mãe-pai, Siegfried, ainda assim, observou que, no caso dos animais, os pais são sempre um casal e, assim, deseja encontrar sua mãe, a contrapartida feminina de Mimi. A busca de Siegfried por uma mulher é, portanto, uma questão de diferença sexual, e o fato de essa indagação ser também uma busca pelo medo, por uma experiência que irá lhe ensinar o que é o medo, aponta claramente na direção da castração – com uma diferença peculiar. Na descrição paradigmática de Freud a respeito da cena da castração (em seu pequeno texto tardio sobre o “Fetichismo”), o observador atento descobre uma ausência onde uma presença (um pênis) é esperada, enquanto aqui, Siegfried descobre uma presença excessiva (os seios – e vale ainda notar que a típica soprano wagneriana é uma soprano de corpo exuberante e grandes seios e, por isso, a fala “*Das ist kein Mann!*”, de Siegfried, geralmente provoca calorosas gargalhadas no público)<sup>24</sup>.

Em segundo lugar, devemos levar em consideração uma aparente inconsistência no libretto que, na verdade, aponta na direção da correta interpretação daquela cena: por que Siegfried fica tão surpreso em não encontrar um homem se, anteriormente, ele já havia enfatizado que queria penetrar as chamas para encontrar lá uma mulher? Para Wanderer ele diz: “me de cobertura, pois aquele caminho, eu sei, leva à mulher adormecida”. E alguns minutos depois: “Vá embora, fanfarrão! Eu devo seguir até lá, até o coração das chamas, até Brundhilde!”. Com base nisso, só se pode chegar a uma conclusão: *Siegfried estava de fato procurando por uma mulher; contudo, ele não esperava que ela não fosse um homem*. Em outras palavras, ele procurava por uma mulher que fosse – não igual a um homem, mas – um complemento simétrico do homem, com o qual ela formaria um balanceado significativo diádico – e o que ele encontrou foi uma insuportável falta/excesso. O que ele encontrou foi o excesso/falta não previsto pelo significativo binário, i.e., o fato de que Mulher e Homem não são complementares, mas assimétricos, que não há qualquer equilíbrio yin-yang – em suma, que não há qualquer relação sexual.

---

<sup>24</sup> Como se estivesse se referindo a essa cena, Jacques-Alain Miller uma vez propôs um experimento mental enumerando outros possíveis operadores de diferença sexual que poderiam substituir a ausência/presença do pênis, e menciona a ausência/presença dos seios.

Não surpreende, portanto, que a descoberta por Siegfried de que Brunhilde “não é homem” provoca um verdadeiro ataque de pânico acompanhado pela perda da realidade, quando Siegfried refugia-se com sua (desconhecida) mãe: “Isso não é um homem! Um lacerante feitiço perfura meus olhos; uma ardente ansiedade toma conta dos meus olhos; meus sentidos flutuam e desmaiam! Quem eu posso chamar para me ajudar? Mãe, mãe! Pense em mim!” Ele, então, junta todas as suas forças e decide beijar os lábios da mulher adormecida, mesmo que isso signifique sua própria morte: “Eu então sugarei a vida daqueles lábios, *ainda que eu morra por beijá-los*”. Em seguida ocorre o majestoso despertar de Brunhilde e, então, o dueto amoroso que conclui a ópera. É crucial entender que essa aceitação da morte como preço pelo contato com Outro feminino é acompanhada musicalmente pelo eco do motivo da renúncia (como é conhecido), indiscutivelmente o leitmotiv mais importante de toda a tetralogia. Esse motivo é ouvido primeiro na cena 1 de *Rhinegold* quando, ao responder à indagação de Alberich, Woglinde revela que “*nur wer der Minne Macht versagt / somente aquele que renuncia o poder do amor*” pode tomar posse do ouro; sua próxima aparição notável ocorre próximo ao término do Ato I de *A Valquíria*, no momento da mais importante demonstração de amor entre Sieglinde e Siegmund – pouco antes de tirar sua espada do tronco da árvore, Siegmund canta aquele tema nas seguintes palavras: “*Heiligster Minne hoechste Not / sagrada mais alta necessidade do amor*”. Como devemos entender essas duas ocorrências juntas? E se forem abordadas como dois fragmentos de uma sentença completa que foi distorcida pelo “trabalho dos sonhos”? Assim, a solução seria reconstruir a proposição completa: “A maior necessidade do amor é renunciar o seu próprio poder”. É isso que Lacan chama de “castração simbólica”: se alguém resolver permanecer fiel ao seu próprio amor, não deve elevá-lo ao foco central, deve-se renunciar sua centralidade.

Talvez desviar nosso caminho em direção ao melhor (ou pior) melodrama hollywoodiano possa nos ajudar a esclarecer esse ponto. A lição primordial da Rapsódia do Rei Vidor é que, com o intuito de ganhar o amor da sua amada, o homem deve provar que ele é capaz de sobreviver sem ela, que ele prefere sua missão ou ofício a ela. Existem duas escolhas imediatas: (1) minha carreira profissional é o mais importante para mim, a mulher é apenas uma diversão, algo para me distrair; ou (2) a mulher é tudo para mim, estou pronto para me humilhar, para sacrificar toda minha dignidade pública e profissional por ela. Ambas são falsas: as duas levam ao homem sendo rejeitado pela mulher. A mensagem do amor verdadeiro, portanto, é: mesmo que você seja tudo para

mim, eu posso sobreviver sem a sua presença, estou disposto a lhe sacrificar em detrimento da minha profissão. A maneira mais apropriada para uma mulher testar o amor do homem é, então, “o trair” durante o momento crucial da sua carreira (o primeiro concerto público apresentado no filme, o principal exame, a negociação que irá decidir o futuro da sua carreira) – somente se ele conseguir sobreviver à provação e realizar com sucesso a tarefa, mesmo que profundamente traumatizado por ter sido abandonado, ele será digno do seu amor e ela retornará para ele. O paradoxo por trás dessa visão é que o amor, precisamente enquanto o Absoluto, não deve ser colocado como objetivo central – ele deveria manter o status de um subproduto, como uma graça que recebemos sem merecer. Talvez não exista amor maior do que aquele de um casal revolucionário no qual cada um dos dois amantes está preparado para abandonar o outro assim que a revolução exigir.

Então, por que quando Siegfried beija Brunhilde adormecida esse ato deve ser acompanhado pelo motivo da Renúncia? O que Siegfried diz é que ele irá beijar Brunhilde “ainda que eu morra por beijá-la” – entendendo que o Outro Sexo implica em aceitar a própria mortalidade. Lembremos aqui um outro momento sublime de *O Anel*: no Ato II de *A Valquíria*, Siegmund literalmente renuncia a imortalidade. Ele prefere continuar um comum mortal se sua amada não puder acompanhá-lo até Walhalla, a morada eterna dos heróis mortos – não é esse o maior de todos os atos éticos? A esmigalhada Brunhilde faz o seguinte comentário sobre tal recusa: “Você valoriza tão pouco a bem-aventurança? Ela é tudo para você, essa pobre mulher que, cansada e aflita, deita vacilante em seu colo? Não consegue pensar em nada menos glorioso?” Ernst Bloch estava certo quando afirmou que o que falta na história da Alemanha são mais gestos como o de Siegmund.

Mas, qual AMOR é aqui renunciado? Respondendo grosseiramente: o amor maternal incestuoso. O destemido herói é destemido na medida em que ele se vê protegido por sua mãe, pelo invólucro materno – o real sentido do “aprender a temer” é aprender que se está exposto no mundo sem nenhum escudo maternal. É fundamental ler essa cena em combinação com a cena de *Parsifal* em que Kundry beija Parsifal: em ambos os casos, um herói inocente descobre o medo e/ou o sofrimento através de um beijo que fica no meio do caminho entre o maternal e o feminino propriamente. Até o fim do século 19, era praticado em Montenegro um estranho ritual noturno de casamento: na noite após a cerimônia de casamento, o filho se deita na cama com sua mãe e, após cair no sono, a mãe deixa a cama silenciosamente e a noiva toma o seu

lugar: após passar o resto da noite com a noiva, o filho deve escapar da aldeia em direção a uma montanha e lá deve permanecer sozinho por alguns dias para que se acostume à vergonha de estar casado. Não acontece algo equivalente com Siegfried?

Contudo, a diferença entre *Siegfried* e *Parsifal* é que, no caso do primeiro, a mulher é aceita; no caso do segundo, ela é rejeitada. Isso não significa que a dimensão feminina desaparece em *Parsifal* e que permanecemos com a comunidade homoerótica masculina de Grail. Syberberg estava certo quando, após Parsifal recusar Kundry depois o beijo desta, “o último beijo da mãe, o primeiro beijo de uma mulher”, ele troca o garoto-Parsifal por uma atriz, uma gélida mulher – ao fazer isso, Sybeberg não apresenta o *insight* freudiano de que identificação é, em sua forma mais radical, identificação com o objeto libidinal perdido (ou rejeitado)? Nos TORNAMOS (nos identificamos com) o objeto que nos foi privado, de modo que nossa identidade subjetiva é um repositório de vestígios dos nossos objetos perdidos.

### **Referências**

- BRECHT, B. *Die Gedichte in einem Band*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.  
GUTMAN, R. *Richard Wagner*. New York, 1968.  
KERMAN, J. *Opera as Drama*. Berkeley: University of California Press, 1988.  
TOMLISON, G. *Metaphysical Song*. Princeton: Princeton UP, 1999.