

A wagneriana

Fernando R. de Moraes Barros*

Resumo: Este artigo visa a condensar e expor a crítica de Nietzsche a Wagner a partir do tipo cultural identificado, pelo filósofo, como a *wagneriana*. Levando em conta o sentido paradoxal do discurso nietzschiano a respeito do feminino – a um só tempo libertador e masculinista – e passando em revista elementos fundantes da obra do célebre compositor, torna-se então plausível apreciar a relação entre drama musical e misoginia. A ideia principal é a de mostrar que, a despeito de certos prejuízos esposados pelo filósofo alemão, ele não pode aceitar a lógica dualista que preside o sistema sexista de significações, revelando-se, em suas análises estético-musicais, um confiável e atento aliado no combate aos preconceitos morais.

Palavras-chave: Wagner - Nietzsche - drama musical - eterno-feminino.

“Quem sabe? Talvez eu seja o primeiro psicólogo do eterno-feminino” (EH/EH, Por que escrevo tão bons livros, 5, KSA 6.305).

No entender de Nietzsche, a obra de Wagner representa um perigo à mulher. “Wagner é fatal para a mulher”, diz-nos ele. (WA/CW, Pós-escrito, KSA 6.44). Explicitar essa suposta ameaça implica, como veremos, passar em revista elementos de um expressivo teatro musical, bem como estruturas motívicadas em meio a um denso repertório de sons. Mas, sob a ótica nietzschiana, vale dizer, desde logo, o aludido risco não se deixa estimar apenas em matéria de música e de músicos. Inserindo a produção do celebre compositor num horizonte hermenêutico notadamente amplo, que suplanta as atividades específicas de um dramaturgista musical, o filósofo ale-

* Professor da Universidade Federal do Ceara, Brasil. Correio eletrônico: frbarros76@gmail.com.

mão recusa-se a analisá-la unicamente à luz dos elementos fundantes de suas técnicas compositivas. Tanto é assim que, ao ponderar sobre a adesão à arte wagneriana, faz questão de marcar seu lugar de fala: “Tratemos de medi-la a partir de seu efeito sobre a cultura” (WA/CW, Pós-escrito, KSA 6.42). Considerado a partir de um parâmetro antropológico-cultural, tal efeito parece atingir, inclusive, as raias do aldeiglobal. Em registro epistolar, o autor de *O caso Wagner* chega a se lamentar, nesse sentido, quanto ao alcance aparentemente regional de seu libelo estético-musical: “Três quartos dos músicos todos acham-se total ou parcialmente convencidos; os teatros sobrevivem dessa arte [wagneriana], de São Petersburgo a Paris, de Bolonha a Montevideú (...) Confesso que, em vista do caráter inteiramente internacional-europeu do problema, este escrito [*O caso Wagner*] deveria ter sido redigido em francês, e não em alemão.”¹ Compreendendo seu pensamento como uma visão geral sobre “a ‘civilização’ alcançada” (*Nachlass/FP*, 1887, 12 9[177], KSA 12.440),² Nietzsche procede como se Wagner condensasse, como triunfo artisticamente sublimado de tardios processos formativos, a potência ético-moral da modernidade mesma, albergando seu mais característico cabedal axiológico. A esse propósito, escreve: “Por meio de Wagner, a modernidade fala a sua linguagem mais *intima* (...) ter-se-á feito quase que um acerto de contas sobre o *valor* do moderno, se tivermos clareza acerca do bem e mal em Wagner” (WA/CW, Prólogo, KSA 6.12).

Selecionadas por instâncias assimétricas de apreciação e cultivo valorativos, as modernas perspectivas de avaliação resultariam, para o pensador alemão, de valores já de si ambíguos, exibindo uma sintomatologia paradoxal, na qual justamente “os mesmos sintomas poderiam indicar *declínio* e *força*” (*Nachlass/FP* 1887, 10 [23], KSA 12.468). Interpretada, pois, como “*ambiguidade de valo-*

1 Carta a Jacob Burckhardt de 13/9/1888 (KGB III, 5.1108).

2 Cf. também: “Minha obra deve conter uma *visão geral* sobre o nosso século, sobre a inteira modernidade” (*Nachlass/FP*, 1887, 9[177], KSA 12. 440).

res” (*Nachlass/FP*, 1888, 17[2], KSA13.520), a modernidade passa a ser entrevista – em especial, no período de maturidade de seu filosofar - como um empreendimento massivo de modelagem instintual, responsável, sob a ótica nietzschiana, por um exaurimento da economia pulsional e, no limite, pela “atrofia dos tipos” (*Nachlass/FP*, 1887, 9 [168], KSA 12.435) que dele decorrem. À descrição desse estado decadencial de coisas somos levados, porém, não apenas por aqueles textos em que Nietzsche se detém, com acuidade histórico-filológica, no diagnóstico genealógico do processo civilizatório como um todo.³ Tal panorama também pode ser avistado lá, onde a crítica à modernidade se articula em vista das formas artísticas de organização dos impulsos, consideradas como expressões estéticas da matéria-prima pulsional e, no caso, próprias ao imaginário dramático-musical criado por Wagner. Como, por exemplo, os brutos escandinavos dotados, a um só tempo, de “sensualidade desenfreada e dessensualização” (*NW/NW*, Uma música sem futuro, KSA 6.424), ou, então, de modo prenante, na forma de uma curiosa feminização musical, a qual, segundo o filósofo alemão, resumiria o próprio espírito da música wagneriana – supondo que “tal música, como toda música, não saiba falar acerca de si mesma sem ser ambígua: pois a música é uma *mulher*...” (*NW/NW*, Uma música sem futuro, KSA 6.424).

E é precisamente aqui, sob a égide do feminino, que os pontos nodais da crítica a Wagner tendem a convergir entre si, operando qual um sismógrafo em relação ao alcance dos juízos condenatórios que a ele são dirigidos. Afinal de contas, se “sua ópera é a ópera da redenção” (*WA/CW*, §3, KSA 6.16) e se nela há alguém que “sempre quer ser redimido” (*WA/CW*, §3, KSA 6.16), são as personagens femininas, ora como objeto de suplício ora como instrumento de sedução, que terminam por concentrar os principais ciclos culpabilizantes e, por conseguinte, a ânsia por remissão.

3 Como, por exemplo, em *Para a genealogia da moral* e, em especial, em *O anticristo*.

Porque as apresenta como passivo termo relacional entre protagonistas masculinos – noivas ofertadas como dote, por exemplo –, os dramas wagnerianos serviriam para mostrar, tal como lembra Susanne Vill, de que modo “o amor e a devoção das figuras femininas são fracassados e destruídos no confronto com a ação e o poder dos homens.”⁴ O que também presta testemunho do fato de que, aqui, a mulher não se sentiria à altura de cuidar de si mesma, carecendo, para tanto, de um vetor salvífico dela independente. Quem, a não ser Wagner, indaga Nietzsche a esse respeito, nos ensinaria “que damas promíscuas preferem ser redimidas por mancebos puros? (O caso de Kundry) Ou que belas moças esperam preferencialmente ser redimidas por um cavaleiro que seja wagneriano? (O caso nos *Mestres cantores*)” (WA/CW 3, KSA 6.17).

Todavia, examinada a partir da dinâmica que, segundo o filósofo alemão, regula e constitui a concreção somática fundamental dos seres humanos, a obra de arte wagneriana se deixaria articular com base numa instância valorativa mais visceral e recuada, adquirindo um sentido ligado ao corpóreo e às funções reguladoras dos próprios ouvintes. Pressupondo que as qualidades estéticas de um dado construto artístico são supervenientes ou consolidadas pelos impulsos ou complexos daquele que o engendrou,⁵ Nietzsche trata de presumir uma relação condicional, efetivada por transferência sensitiva não figurativa, entre a intensidade auditiva do espectador e aquilo que se passa em seu corpo. No caso de Wagner, ao menos sob o enfoque nietzschiano, isso traria consigo algo já de si preocupante: “Os estados fisiológicos alarmantes aos quais Wagner transfere a seus ouvintes (respiração irregular, perturbação da circulação sanguínea, irritabilidade extrema seguida de coma repentino)

4 VILL, Susanne. “Das Weib der Zukunft: Frauen und Frauenstimmen bei Wagner.” In: VILL, Susanne (Org.). *Das Weib der Zukunft: Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000, p.12.

5 É nessa chave que ganha sentido, por exemplo, a indagação: “Em vista de todos os valores estéticos, lanço mão, agora, dessa distinção fundamental: pergunto, em todos os casos particulares, ‘foi a *escassez* ou o *excesso* que aqui se tornou criativo?’” (FW/GC 370, KSA 3.621).

contêm uma *refutação* de sua arte” (*Nachlass/FP* 1888, 16 [75], KSA 13.510). E a questão se torna tanto mais temerária, porquanto o pensador faz intervir, a partir de uma concepção disposicional do sujeito da fruição estética, uma espécie de desejo ou demanda infra-consciente por esgotamento, bem como uma necessidade perversa, da parte dos esgotados, daquilo que lhes seria fisiopsicologicamente nocivo. Nesse sentido, lê-se ainda: “Os esgotados são *atraídos* por aquilo que é prejudicial” (*WA/CW* 5, KSA 6.22).

Na falta de uma leitura mais atenta, poder-se-ia entrever, aqui, a presença de uma identificação simpática e congenial, ou, então, uma versão laicizada da empatia [*Einführung*] romântica, segundo a qual, por afinidade de berço ou semelhança inata de caráter, “almas aparentadas já se saúdam à distancia.”⁶ Mas, assim como nossos olhos não se limitariam a registrar, qual uma lente objetiva, aquilo que condiciona externamente o estímulo retínico, a membrana timpânica tampouco se contentaria em captar passivamente os sons formados pela vibração do ar, senão que associaria os golpes que a fazem vibrar, transpondo e traduzindo, centrífuga e inventivamente, a grandeza intensiva que lhe estimula. Daí o nosso universo sonoro ser, antes de mais nada, uma esfera por nós subsumida, limitada e modulada em seus desempenhos sensoriais, estando antecipadamente fora de questão uma escuta “real”, ou, para lembrar um lapidar fragmento nietzschiano de juventude: “ouvimos o som apenas em nós – supor, a partir daí, que exista um mundo exterior implica, já, outro passo” (*Nachlass/FP* 1872, 19[217], KSA 7.487). Razão pela qual não se trata, na mencionada nocividade, do resultado de uma passividade atávica e constitutiva, mas, antes do mais, de uma receptividade ativa e, por isso mesmo, paradoxal em sua operosidade. Tributária da ação basilar da vontade de potência no ser humano, a sensorialidade não deixa de ser, mesmo em seu caráter epifenomênico, o instrumento de um anseio de domínio,

6 SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga und Paralipomena I*. In: *Saemtliche Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Volume IV, 1986, p.173.

que visa a “um *plus* de potência” (*Nachlass/FP* 1888, 14 [174], KSA 13.360). A diferença estaria no fato de que, aqui, tal *plus* é interpretado segundo seu valor negativo, de sorte que o sentimento de aumento e crescimento dar-se-ia às avessas, atraído por aquilo que lhe é desgastante. Donde a acusação: “Wagner aumenta o esgotamento: *por isso* atrai os fracos e esgotados” (*WA/CW* 5, KSA 6.22).

Ora, se o critério de análise for essa espécie predatória de atração pela música de Wagner, a assim chamada *wagneriana*, em sua acintosa devoção ao compositor, tende a adquirir a primazia interpretativa, figurando, à luz de uma lógica notoriamente perversa, como causa e efeito de sua própria condição. “A mulher se empobrece em prol do mestre, torna-se tocante, fica nua a sua frente” (*WA/CW*, Pós-escrito, KSA 6.44), diz-nos Nietzsche; mas para logo em seguida nos lembrar que, a seu ver, isso se deve à incorporação de injunções impositivas exteriores, de modo que tal espectadora, apresentando-se como porta-voz daquilo que vê e escuta, converter-se-ia num mero significante dos interesses de outrem, o mesmo é dizer, de seu mestre: “em sua figura *vence* a causa dele” (*WA/CW* 6, Pós-escrito, KSA 6.44). Sob esse aspecto, a mulher seria mais propriamente, não o receptor, mas o objeto mesmo em que se reflete o poder da música diante da qual, sob tal ângulo, ela se dobraria. Provendo uma escuta perfeitamente adaptada àquilo que musicalmente se lhe oferece, ela representaria, por assim dizer, a confirmação de um domínio encantatório que lhe governaria por completo. Cagliostro da modernidade, Wagner teria então encontrado, aqui, a fórmula “oculta” de seu sucesso e, por esse trilho, a aprovação explícita de um mundo musical oportunista e ambiciosamente sancionado: “O seu êxito [de Wagner] – seu êxito junto aos nervos e, por conseguinte, junto às mulheres – converteu o mundo dos músicos arrivistas em seguidores de sua arte oculta” (*WA/CW* 5, KSA 6.23). Especialista em passes hipnóticos, o compositor faria ainda supor, como precondição de seu fazer artístico, uma receptividade especificamente feminina, própria de quem, segundo as palavras

de Nietzsche, “sujeita-se às forças elementares da música mais ou menos como a mulher sujeita-se à vontade de seu hipnotizador” (*Nachlass/FP*, 1887, 10 [155], KSA 12.543). Conduzindo suas protagonistas a uma superexcitação dos nervos – Wagner, lê-se, é “*une nevrose*” [uma neurose] (*WA/CW* 5, KSA 6.22) –, ele daria a conhecer, por fim, uma faceta psicopatológica de suas heroínas, mediante a qual estas últimas serviriam de “fármaco para toda sorte de experimentos neurótico-hipnótico-eróticos dos psicólogos parisienses!” (*Nachlass/FP* 1888, 15 [6], KSA13.407). Neurose que, conforme a visão masculinista de mundo aqui subjacente, decorreria de uma incapacidade, por parte das heroínas, de reproduzir: “Alguém já notou como como nenhuma delas nunca gerou uma criança?” (*Nachlass/FP* 1888, 15 [6], KSA13.407).

Concedida a parte à perspicácia da crítica nietzschiana, que traz à baila a manipulação fundadora do êxito wagneriano junto ao público feminino, é evidente que o pensador também faz ecoar, à curta distância, a voz da misoginia. Gesto que salta igualmente aos olhos de quem lê outros escritos seminais. Zaratustra, por exemplo, promove uma atitude androcêntrica e autorreferida do sujeito da volição ao conceber a felicidade feminina em termos de uma relação disjuntiva de poder: “A felicidade do homem significa: eu quero. A felicidade da mulher significa: ele quer” (*Za/ZA* I, Das velhas e jovens mulheres, KSA 4.85). Presumindo a impossibilidade de autoengrandecimento e prosperidade da mulher, o autor d’*O anicristo* entrevê, na escravidão, sua derradeira e radical saída: “num sentido mais elevado, a *escravidão* constitui a última e única condição na qual é dado ao indivíduo de vontade fraca prosperar, em especial, a mulher.” (*AC/AC* 54, KSA. 6.237). Fiando-se numa concepção sexista do conhecimento, o autor de *Além de bem e mal* faz interceder uma postura anti-cognitivista, como se a situação feminina excluísse, por si só, quaisquer ambições intelectuais: “Quando uma mulher tem inclinações eruditas, então, em geral, há algo de errado com sua sexualidade” (*JGB/BM* 144, KSA 5.98). E,

supondo que sexualidade e maternidade são inseparáveis uma da outra, Nietzsche termina por fortalecer a ideia de que a reprodução é uma marca teleologicamente distintiva das mulheres, como se estas tivessem, por destinação, a função de procriar, residindo nisso a solução do seu “enigma”: “Na mulher, tudo é um enigma, e tudo na mulher possui uma única solução: chama-se gravidez. O homem é, para mulher, um meio: o fim é sempre a criança” (*Za/ZA I*, Das mulheres velhas e jovens, KSA 4.84). Ou, de forma ainda mais destrativa: “Emancipação da mulher’ – trata-se do ódio instintivo da mulher malograda, quer dizer, incapaz de gerar filhos, contra a mulher bem-lograda” (*EH/EH*, Por que escrevo tão bons livros, 5, KSA 6.306). A causalidade em questão, porém, não pressupõe inerência e tampouco participa eficientemente da produção de seus efeitos, pois, se a criança, como imagem da “roda que gira por si mesma” (*Za/ZA I*, Das três transmutações, KSA 4.31), pode vir a sensificar o “jogo do criar” (*Za/ZA I*, Das três transmutações, KSA 4.31), tal autonomia criativa decerto não é coextensiva à corporeidade materna, a qual, nesse registro, não assegura para si qualquer nexos contínuo entre querer e poder – aproximando-se, antes do mais, ao “tu deves” próprio ao espírito de peso, o qual, embalado aqui pela significação compulsória da gestação, deseja “que se lhe carregue bem” (*Za/ZA I*, Das três transmutações, KSA 4.30). Isso porque fazer filhos não é o mesmo que gerá-los, de sorte que, embora imantada à sexualidade reprodutora, a mulher se vê, em tal patamar reflexivo, despojada do sémen frutificador e da força engendradora da qual supostamente dependeria para adquirir auto-valorização – capacidade que, emanando de outrem, não lhe pertenceria de fato e tampouco de direito. E Annemarie Pieper tem uma certa razão ao lembrar que, “medida à luz da força produtiva do homem, a geração de filhos não é, nem de longe, tão meritória quanto a auto-organização do homem, ligada ao corpo e entendida como grande razão”⁷.

7 PIEPER, Annemarie. *Aufstand des stillgelegten Geschlechts: Einführung in die feministische Ethik*. Herder Freiburg, Basel, Wien, 1993, p. 111.

Ao que tudo indica, em que pese sua luta sem descanso contra as concepções metafísicas e religiosas de sujeito, Nietzsche não teria conseguido superar completamente as imposições da heteronomia, justamente por “denegar à mulher”, prossegue a comentadora, “a possibilidade de encontrar uma identidade a partir de sua própria força”⁸.

Não há nada, porém, na explicação que Zaratustra dá ao si-mesmo [*Selbst*]⁹ – enquanto corpo que “criou para si o espírito com a mão de sua vontade” (*Za/ZA I*, Dos desprezadores do corpo, KSA 4.31) –, que permita afirmar que a pluralidade de afetos e impulsos que constitui tal espírito corpóreo tenha de ser necessariamente “macho” – e muito menos “fêmea.” O corpo não poderia determinar o gênero e tampouco este poderia ser concebido como um atributo exclusivamente anatômico, porque o corpo não é, nesse registro, um ser-causa e muito menos um substrato neutro à espera de qualidades a serem por ele instanciadas. Qualquer definição estipulativa do corpóreo deve ser entendida, aqui, como ilusão, ou, melhor ainda, como uma ilusão metodológica: “O fenômeno do *corpo* é o mais rico, claro e palpável: posto de antemão para fins metodológicos, sem nada atingir acerca de sua significação última” (*Nachlass/FP*, 1887, 5[56], KSA 12.206). E o mesmo valeria, num sentido ainda mais funcional, para termos tais como “impulso” [*Trieb*]: “A palavra impulso, afinal, consiste tão-só numa comodidade e é sempre empregada nos casos em que efeitos regulares sobre os organismos ainda são remetidos às suas leis químicas e mecânicas” (*Nachlass/FP* 1887, 23 [9], KSA 8.406). Mais regulativos do que lexicais, tais vocábulos assumiriam – em contextos dados, em geral, por descrições imagéticas – a função de remeter a

8 *Id. ibid.*

9 Em vista de um estudo atento e rigoroso sobre o conceito de si-mesmo [*Selbst*] contido e explicitado na seção “Dos desprezadores do corpo”, em *Assim falava Zaratustra*, cf. o rico ensaio de Scarlett Marton intitulado “Do dilaceramento do sujeito à plenitude dionisíaca” (In: *Cadernos Nietzsche* 25. São Paulo: discurso editorial, 2009, pp.53-82).

análise de modo intercambiável a um horizonte, no qual a noção de espírito já não pode ser pensada a partir da ideia de uma entidade imaterial que se opusesse ao corpo, mas segundo um pensamento que se incumbe justamente de abolir as versões canônicas de alma: “conceitos tais como ‘alma mortal’, ‘alma enquanto multiplicidade do sujeito’ e ‘alma enquanto estrutura social dos impulsos e afetos’ desejam ter, doravante, direitos de cidadania na ciência” (*JGB/BM* 12, KSA 5.27). E, precisamente porque a atividade exercida pelos impulsos não se deixa enfeixar por leis que permitissem calcular, de antemão, os resultados da batalha por eles travada – no interior da “estrutura social de muitas ‘almas’” (*JGB/BM* 19, KSA 5.33) – é que se deveria conceber a noção de gênero enquanto processo infixável. Pretender desnudar um feminino eterno e essencial implica submeter o gênero à noção de unidade e, por esse viés, reiterar a primazia de um “eu” unívoco doador de sentido: “Emprestamos o conceito de unidade de nosso conceito de ‘eu’” (*Nachlass/FP* 1888, 14 [79], KSA 13.258). É para evitar esse tipo de contradição performativa que Nietzsche enfatiza, às vezes, o caráter polimorfo e dinâmico da sexualidade: “O grau e o tipo de sexualidade de um ser humano atingir o ápice de seu espírito” (*JGB/BM*, 75, KSA 5.87).

Com efeito, as cores marcantes com as quais Nietzsche pinta o tipo cultural que designa a *wagneriana* – em relação ao qual ele nunca deixará de ter “o pé atrás”¹⁰ – continuarão a matizar boa parte de suas ponderações estético-musicais, seja para acentuar estrategicamente a crítica a Wagner, seja para marcar sua posição insular frente à Europa de seu tempo. Mas seria temerário igualar sua detração açodadamente a uma gratuita virulência antifeminista, fruto de uma auto-compreensão cínica que se compraz com seus próprios excessos verbais. Pois, mesmo se querendo extemporâneo, o filósofo alemão não se aparta dos contextos feministas emergentes da sociedade civil burguesa da qual inevitavelmente faz parte. Co-

10 Carta a G. Brandes de 20/10/1888 (KGB III, 1134, 5.457).

nhece-os, ao contrário, em complemento à chave vivencial de seu pensar, de perto e desde dentro. Tanto é assim que, na década de 1880, durante seus gratificantes veraneios em Sils-Maria, foi visitado algumas vezes por doutorandas “engajadas” da Universidade de Zurique, como, por exemplo, Resa von Schirnhofer e Helene Druskowitz, e, em especial, Meta von Salis – que, em 1887, defendera uma tese sobre a mãe de Henrique IV. A recém-doutora, no entanto, não o visitou sozinha. Com ela, viajava Hedwig Kym. Escritora livre e laica, ativa integrante da “Fraternité” – associação feminina suíça - e assídua colaboradora da revista *A filantropa* [*Die Philanthropin*], a jovem intelectual presenteou o pensador com um volume de seus *Poemas* [*Gedichte*] e com ele entabulou conversas diárias. Numa correspondência à irmã, Nietzsche comenta, não sem uma certa maledicência, sobre a estada a três: “A senhorita von Salis demorou-se 6 semanas em Sils, para recuperar-se das agruras do doutoramento; acompanhava-lhe uma miúda e enferma amiga, a filha do Prof. Kym [Ludwig Andreas Kym], e tive humanidade suficiente para receber essas feminilidades, que, embora respeitáveis, são, no fundo, pouco edificantes.”¹¹

Isso apenas para indicar que as apreciações contundentes, certamente eivadas de prejuízos, que o filósofo alemão faz a propósito das mulheres não decorrem de simples leituras acumuladas e caricatas, mas de uma visão que traz consigo as marcas do pormenor vivo, e, no caso supramencionado, assaz exemplar, porquanto diz respeito a um modo de vida avesso à maneira heterossexista de agir e sentir. Parceiras intelectuais, Kym e von Salis conheceram-se quando ainda eram alunas e, desde então, partilharam as mesmas referências teórico-especulativas. Companheiras de casa, passaram a morar juntas em 1887 e, a partir daí, dividiram o mesmo espaço. Camaradas de viagem, juntas empreenderam – como atestam os diários escritos por Meta von Salis entre janeiro 1883 e

11 Carta a E. Förster-Nietzsche de 15/10/1887 (KGB III, 925, 5.166)

11 de março de 1929 –, longas incursões pela Itália, Irlanda e norte da África.¹² Não é fortuito que, ao comentar a união, Berta Schleicher afirme não se tratar “apenas de íntima amizade, senão que um vínculo vital comum, uma singular fusão espiritual”;¹³ motivos suficientes para conjecturar que, num nível bastante apurado, tal relação era homoafetivamente regulada. Dadas essas circunstâncias, e sob a ótica de uma linha de fuga crítica, poder-se-ia dizer que ambas assumiram a perspectiva de uma vivência para além da oposição entre homens e mulheres, recusando-se, pois, a adquirir uma personalidade nos limites e em vista de tal polaridade.¹⁴ A lógica que preside a heterossexualidade é irremediavelmente dualista, porque, na polaridade dos gêneros, uma extremidade só existe como âncora que dá estabilidade e lastro à outra, firmando a relação feminino/masculino em meio a uma multiplicidade da qual não pode participar. E nada mais contrário à filosofia nietzschiana, porém, do que o modo dicotômico de pensar, de sorte que, ao menos do ponto de vista formal, seus pressupostos e a crítica feminista ao sistema binário devem fazer alusão mútua. Tanto é assim que, quando sua obra se tornou mais conhecida, a partir de 1890, Nietzsche gozou de uma recepção consideravelmente positiva por parte de algumas feministas radicais – tais como, por exemplo, H. Stoecker.¹⁵ Por isso, em nosso entender, a hostilidade desabrida do filó-

12 Cf. STUMP, Doris. *Sie toeten uns, nicht unsere Ideen. Meta von Salis-Marschlins. 1855-1929. Schweizer Schriftstellerin und Frauenrechtskaempferin*. Thalwil : Paeda-Media-Genossenschaftsverl., 1986, p.75.

13 SCHLEICHER, Berta. *Meta von Salis-Marschlins: Das Leben einer Kaempferin*. Rota-pfel, Erlenbach-Zürich/Leipzig, 1932, p.53.

14 Seguimos, aqui, a interpretação de Monique Wittig a propósito da economia não falocêntrica de significação: “a lésbica é o único conceito que conheço que está para além das categorias de sexo (homem e mulher), porque o sujeito designado (lésbica) *não* é uma mulher, nem econômica, política ou ideologicamente. Pois o que constitui uma mulher é uma relação social específica com o homem (...) uma relação que implica obrigação pessoal e física, bem como econômica” (“One is not born a woman”. In: Ablove, H.; Barale, M. A.; Halperin, D. (Orgs.). *The lesbian and gay studies reader*. Nova York/Londres, 1993, p108).

15 Cf. o verbete “Mulheres”, escrito por Carol Diethel In: Niemeyer, Christian (Org.). *Ni-*

sofo contra a emancipação feminina só se deixaria justificar como uma espécie de *backlash*,¹⁶ para lançar mão, aqui, de um léxico hodierno, isto é, um contra-ataque incontornavelmente reativo. No fundo, tratar-se-ia de uma reação apavorada à latente capacidade de revolta das mulheres face à tábua valorativa falocêntrica. Temor admitido, aliás, num plano psicológico, pelo próprio Zaratustra: “Que o homem tenha medo da mulher, quando ela odeia; pois, no fundo da alma, o homem é somente malvado, mas a mulher é má” (*Za/ZA I*, Das mulheres velhas e jovens, KSA 4.85).

De outra ordem é, no entanto, a misoginia que se deixa presentir em Wagner. Interpretando o estatuto e o papel da mulher à luz de sua própria concepção dramaturgico-musical, o compositor acaba por apetrechar a ideia de feminino com artigos de fé mais arraigados. A começar pela visão de um “eterno-feminino”, de uma mulher infinitamente feminina. Com isso, faz reverberar, à sua maneira, as derradeiras palavras do coro místico no *Fausto II*, de Goethe: “Toda transitoriedade não passa de uma parábola; o que é insuficiente torna-se, aqui, um acontecimento; o indescritível é, aqui, efetivado; o eterno-feminino nos atrai para o alto.”¹⁷ Mas, tomando essa imagem como uma das figuras da ideia de salvação, Wagner faz irromper um feminino que se arvora em tomar-se como o espírito musical redentor, ou, para trazer à baila suas palavras em *Beethoven*: “E na frase ‘O eterno feminino nos atrai’ veríamos o espírito da música que, se elevando da profunda consciência do artista, paira agora sobre ele e o guia no caminho da redenção.”¹⁸

etsche-Lexikon. Darmstadt: WBG, 2009, p.101.

¹⁶ Como contra-ataque periódico e contumaz à emancipação feminina, a noção de *backlash* ganha relevo, sobretudo, no seguinte comentário de Susan Faludi: “Toda a vez que as mulheres parecem ter algum sucesso na sua marcha rumo à igualdade, surge uma inevitável geada atrapalhando o florescimento do feminismo” (In: *Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Rio de Janeiro, Rocco, 2001, p.65).

¹⁷ GOETHE, Johann Wolfgang v. *Dramatische dichtungen I*. In: *Werke. Hamburger Ausgabe*. Munique, DTV, 2000, Volume 3, p.364.

¹⁸ WAGNER, Richard. *Beethoven*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro:

Impelindo o homem rumo a uma esfera inteligível na qual possa legitimar aquilo que conta valer, para ele, como inefável, o eterno-feminino passa a representar, antes de mais nada, uma espiritualidade divinamente ideal e incondicionalmente sublimada, sem relação com forças instintivas anteriores à sua significação. A esse plano suprassensível de determinação seríamos levados, sob a ótica wagneriana, por aquilo que faria da mulher uma fiel depositária da castidade e da pureza, quer dizer, pela fidelidade matrimonial. Como o próprio compositor dirá, em *Sobre o feminino no humano*, seu último e inacabado escrito teórico: “Fidelidade amorosa: casamento; aqui reside o poder do ser humano sobre a natureza, e o qual é por nós chamado de divino.”¹⁹

À diferença dos homens, a mulher teria sido feita, segundo Wagner, para casar e amar com irrestrita fidelidade. Disso, porém, ela não sai incólume. Ao contrário, inclusive. Pois, portadora de amor benevolente, sua generosidade pretende-se captativa e supra-egoísta, mas, achando-se submetida às tendências atrativas alheias, acaba vampirizada pela servidão amorosa – a qual se encarrega, por assim dizer, de colocá-la em seu “devido” lugar. Qualquer outra economia pulsional que não se coadune com o zelo e com a dedicação integrais estaria, aqui, previamente fora de questão. Tanto é assim que o autor d’*Opera e drama* dirá:

A natureza da mulher é o *amor*: mas este último é aquele *acolhedor*, amor que se entrega sem reservas no acolhimento. A mulher adquire plena individualidade apenas no momento da devoção... Uma mulher que não ama com esse orgulho de devoção, na verdade não ama. Uma mulher, porém, que não ama é o fenômeno mais indigno e repulsivo do mundo.²⁰

Zahar, 2010, p. 99.

19 *Id.* “Über das Weibliche im Menschlichen”. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe.* Leipzig, 1911, p. 344.

20 *Id. Oper und Drama.* (Org.) Kropfinger, Klaus. Stuttgart, Reclam, 2000, pp.118-119.

Sob esse ângulo devocional e pietista, compreende-se por que o amor prescrito às heroínas wagnerianas tem de exalar um calor materno, ou, se possível, virginal, apto a drenar e abafar arroubos desgarrados e desenfreios emocionais por demais espalhafatosos. As descargas afetivas devem corresponder, nesse sentido, à espontaneidade livre de afetações daquelas cantoras que, segundo Wagner, conseguem dar expressividade aos sons, mas sem impactar excessivamente o ouvido. Assim como os atores de Shakespeare, que atuam sobre um palco cercado de espectadores por todos os lados e falam abertamente sobre seus sentimentos, fora das coxias e sem maquiagem, as protagonistas aqui não tencionam, pelo estardalhaço, levar o público ao desvario, mas mantê-lo preso à cadeira por meio de uma “naturalidade mimético-dramática”.²¹ Ou, como dirá o autor de *Sobre atores e cantores*: deixando o espectador “enfeitado, sem sussurrar, em silêncio, quase imóvel.”²² A serviço de uma totalidade dramático-musical à qual o talento individual pertence de forma oblativa, servindo ao espetáculo em vez de se servir deste em prol de sua auto-promoção, a intérprete não se destaca do espetáculo mediante números fixos ou recitativos exclusivos. A esse propósito, Wagner assevera ainda:

Hoje, quando procuro por cantores em vista de uma apresentação preferencialmente correta de meus trabalhos dramáticos, o que me angustia não é, pois, a frequente falta de “voz”, senão que a inteira corrupção desta última, pressuposta em todas as partes sob a forma de um estilo recitativo.²³

É bem verdade que esse esforço depurativo deve-se, em grande medida, à tentativa empreendida por Wagner – mas ensaia-

21 *Id.* “Über Schauspieler und Saenger”. In: *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*. Voss, Egon (Org.). Stuttgart, Reclam, 1996, p.83.

22 *Id.*, *ibid.*, p. 44.

23 *Id.*, *ibid.*, p.98.

da, já, por Gluck²⁴ – de reinserir os processos musicais no universo da dramaturgia como um todo, desonerando-os da função, ate então quase obrigatória, de estruturar o *bel canto* e, por conseguinte, ensejar o virtuosismo musical. E Wagner, a bem dizer, jamais separou completamente encenação de dramaturgia, vendo-se a si mesmo, numa acepção que lhe era particularmente cara, como um músico encenador – atribuição cuja inspiração lhe fora dada, sobretudo, não por uma tradição teatral de cunho iluminista-burguês, senão que pelo teatro popular, ou, mais propriamente, pelo teatro de fantoches [*Kasperltheater*] e marionetes [*Puppentheater*]. Afinal, o improvisador é, aqui, como ele próprio dirá, simultaneamente “escritor, diretor teatral e ator.”²⁵ Admitida, porém, essa visão de conjunto mais ampla em que se insere o projeto de reincorporação da ópera ao teatro e, pelo mesmo movimento, da música à cena, parece-nos que a desvalorização da potência vocal em favor da expressividade dramática reflete, noutra esfera, uma despotencialização das correntes pulsionais da mulher, enfraquecimento tomado como um traço feminino essencial e artisticamente consumado por Wilhelmine Schroeder-Devrient, cantora cujo exemplo serviria para ilustrar, segundo Wagner, “todas as minhas concepções acerca da nobre essência mimética”.²⁶

Estamos longe, aqui, da intensidade emocional alcançada

24 Defensor do *dramma per musica*, i. e., da música a serviço da poesia dramática, Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787) enfatizava a simplicidade dos enredos, evitando ao máximo a ornamentação do *bel canto*; seja por exigir um acompanhamento proporcional à dimensão dos recitativos, seja por diminuir a fragmentação dos episódios, o compositor alemão terminou por operar uma abreviação dos princípios compositivos operísticos – eliminando a ária *da capo* e integrando o bailado à ação dramática. As óperas que produziu em Paris, de 1774 a 1779, causaram, não por acaso, uma verdadeira comoção, incitando respostas enérgicas por parte dos arautos da música barroca.

25 *Id.*, *ibid.*, p.72.

26 *Id.*, *ibid.*, p.116. Wagner a conheceu, pela primeira vez, em Leipzig, em 1834, interpretando Romeu – na ópera *Os Capuletos e os Montecchio*, de Vincenzo Bellini. Depois, em suas próprias peças, foi o primeiro Adriano, em *Rienzi*, a primeira Senta, em *O holandês voador* e a primeira Venus, em *Tannhäuser*.

mediante hipérboles técnicas *a la* Farinelli ou ao modo de outros *castrati* do século XVIII. Estamos afastados, aqui, com igual distância, do soprano lírico-*spinto*, cuja reverberação atinge o ápice de sua estridência nos momentos mais dramáticos do canto. Visando a atrelar os arcos melódicos à fluidez generativa da linguagem natural, ainda não inoculada, por assim dizer, pelas artificialidades do ritmo harmônico, bem como pelos longos vibratos e portamentos maneiristas, o desenvolvimento motivico a ser levado a cabo pela intérprete ideal deve ser, sob um parâmetro de densidade, tão homogêneo quanto o amor idealizado, sem muitas variações e elementos cortantes. Colocando a força do órgão vocal a serviço da inteligibilidade dramática do libreto, a cantatriz, nesse caso, tende a adotar um paradigma sentimental, preferindo interpretar a impactar. Acerca da aludida cantora, Wilhelmine Schroeder-Devrient, o compositor de bom grado dirá: “Ela não tinha ‘voz’ alguma; mas sabia lidar tão belamente com sua respiração e, por meio dela, fazer emanar uma verdadeira alma feminina de modo tão maravilhoso, que, ao ouvi-la, ninguém pensava nem no canto nem na voz.”²⁷

Essa “alma feminina” a emanar de modo rarefeito por meio do canto, a ponto inclusive de abstrair do próprio suporte sensível do qual depende – da voz –, não se limitaria, porem, a exemplificar a ideia de eterno-feminino. Isso porque Wagner trata ainda de frisar que, para além do espaço cênico e arrancada à sua linha de vista, Schroeder-Devrient colocava em prática, de modo rotinizado, noções glorificadoras do feminino por ele mesmo idealizado, dando a conhecer um subsolo pessoal compatível com modulações masculinistas de valoração. Reputando-a intrinsecamente boa, o compositor ressalta, por exemplo, a aversão da cantora à ideia de represália, descrevendo-a como alguém incapaz de se “vingar das trapaças que lhe foram cometidas; podia reagir às injustiças no juízo, mas

27 *Id.*, *ibid.*, p. 119.

nunca no agir.”²⁸ E, em contraste com as bajuladas e vistosas divas, lançadoras de moda e excessivamente extravagantes, a cantora não se fazia notar mediante acessórios: “caso ela tivesse de agradecer a uma salva de palmas por ter aplicado um expediente falso de efeito; assim como lhe teria sido impossível agradar o mundo masculino por meio dos hilários modismos de nosso universo feminino, como, por exemplo, usando um *chignon* postiço e altamente arqueado.”²⁹ Não sendo eroticamente atraente apenas “por fora”, a sensualidade feminina faz-se, então, de maneira difusa, mais centrípeta, atraindo desde a alma. “Wagner”, escreve, não por acaso, Susan Sontag, “abre um novo capítulo nessa tradição operística de criar uma beleza que é eroticamente perturbadora e que penetra na alma.”³⁰

Tudo somado, forma-se então a imagem da mulher amorosa e de ilibada retidão, com um sensualismo atuante, mas expurgado de “maus” impulsos; capaz de atrair potenciais cônjuges, mas sem se deixar estorvar pela tão temida marca da promiscuidade – a qual, sob uma ótica patrilinear, tornar-lhe-ia indigna dos cuidados de um marido, assim como dos afazeres do lar. O problema, porém, é que os homens aparentemente não estavam à sua altura, sendo esta, segundo Wagner, a fonte mesma de seu maior tormento: “Um sofrimento cardeal atravessou sua vida: não encontrou o homem que merecesse a felicidade por ela proporcionada.”³¹ E é o que basta, pois, para tornar ainda mais arraigadas as convenções que a ela se colaram, haja vista que, na falta da proteção masculina, sua função familiar é reconvertida numa espécie de finalidade em si, que agora pode ser buscada por um pretenso talento natural para cuidar da casa: “não havia nada que buscasse mais do que uma

28 WAGNER, Richard. “Über Schauspieler und Saenger”. In: *Spaete Schriften zur Dramaturgie der Oper*. Voss, Egon (Org.). Stuttgart, Reclam, 1996, p.128.

29 *Id.*, *ibid.*, p. 120.

30 SONTAG, Susan. “Os fluidos em Wagner”. Tradução de Marilene Felinto. In *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, julho de 1988, n. 21, p. 164.

31 *Id.*, *ibid.*, p. 129.

vida doméstica mansamente feliz, a qual ela, por outro lado, como dona de casa e patroa, sabia levar mediante o mais perfeito talento, de forma familiar e segura, bem como de modo gracioso.”³²

Seria de esperar que *O holandês voador*, cuja protagonista principal, Senta, foi primeiramente interpretada pela própria Schroeder-Devrient, explicitasse tais significações do feminino, já que a peça reúne, em boa medida, os elementos que tradicionalmente dão forma e conteúdo aos valores fundantes do patriarcado. Temos aqui, de forma lapidar, a presença da mulher como moeda de troca, sendo oferecida como um dote ao nubente que, em troca, cede algum tesouro ou bem material. Assim é que, ao pai de Senta, o capitão Daland, o holandês diz: “Ofereço-te toda minha riqueza, se me concederes teu lar como se fosse minha casa.”³³ Ao que Daland responde: “Sim, estrangeiro, tenho uma linda filha (...) ela é meu orgulho, a coisa mais importante dentre as minhas poses [Güter] (...) Tu ofereces joias, perolas inestimáveis e os mais preciosos diamantes, mas eu uma mulher fiel [*ein treues Weib*].”³⁴ O escambo, aqui, porém, não serve apenas para auferir lucros ou aproximar riquezas, senão que também, e sobretudo, para responder à necessidade de assegurar a identidade masculina por meio do casamento, único a garantir a patrilinearidade entre famílias ou grupos que, assim, passam a comungar de pais descendentes comuns. Aqui, pai e marido se confundem. É nesse sentido que o holandês diz ao potencial sogro: “Que ela [Senta] sempre guarde amor por seu pai, sendo-lhe fiel, pois, assim, há também de ser fiel a seu esposo.”³⁵ Reciprocidade condicional confirmada igualmente por Daland: “Sim, o que almejam todos os pais? Um genro rico,

32 *Id.*, *ibid.*, p.129.

33 *Id.* *Der fliegende Holländer/The Flying Dutchman*. In: John, Nicholas (Org.). *English National Opera guide 12*. Nova York/Londres: John Calder/Riverrun, 1999, p. 54.

34 *Id.*, *ibid.*, p. 55.

35 *Id.*, *ibid.*, p. 55.

que seja seu.”³⁶

Mas, há mais o que se lhe diga. Em *O holandês voador*, vigora um elemento particularmente revelador e sintomático da caracterização quimerizada da mulher. Trata-se, em rigor, de um dispositivo imagético, a saber, o retrato material do holandês – a figurar pálido como todo fantasma, vestindo um traje de marinheiro espanhol. Ao idolatrar a imagem do homem misterioso suspensa na parede, Senta deixa entrever que, mesmo antes de cumprir a destinação que lhe fora gregariamente reservada – parir e cuidar do lar –, ela se acha, já, como que naturalmente, perdida e encapsulada num mundo onírico, contemplativo e prenhe de ideias fixas, próprio de quem não é capaz de agir e determinar-se na esfera prática da vida. A propósito dessa auto-ilusão consentida, Jean Starobinski comenta: “O mérito de Wagner não é o da invenção da história (ela já tinha sido contada por Heine), mas o de sua transformação dramática e musical (...) O maravilhoso é que a imagem do holandês, um retrato na parede de sua moradia, tenha fascinado Senta de maneira profunda, muito antes de seu pai, Daland, lhe falar do rico estrangeiro cujo barco acabara de acostar.”³⁷ A prévia adoração do holandês serviria para indicar, entre outras coisas, que o futuro da moça se desdobrara fatalmente como a efetivação de um passado fantasiado, validando, por um lado, o sentimentalismo nostálgico embutido na ideia de feminino e corroborando, por outro, que a afirmação de sua existência depende inevitavelmente de fabulações dadas. Ora, não é preciso ser feminista, como bem lembra Sabine Zurmühl, para “diagnosticar essas relações de gênero (...) como relações desarranjadas.”³⁸

36 *Id.*, *ibid.*, p. 56.

37 STAROBINSKI, Jean. *As encantatrizes: sedutoras na ópera*. Tradução de Ana Valeria Lessa Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 2010, p. 40.

38 ZURMÜHL, Sabine. “Visionen und Ideologien von Weiblichkeit in Wagners Frauengestalten.” In: Vill, Susanne (Org.). “*Das Weib der Zukunft*”: *Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*. Stuttgart/Weimar, Metzler, 2000, p. 57.

Engana-se, porém, quem acredita que Senta, qual uma Penélope, permanece à espera do holandês, cuidando da casa e dos afazeres ligados à imminente recepção do noivo. Tampouco este, de sua parte, quer-se casado e atrelado ao cotidiano da vida náutica, tomando sobre o dorso a vida tributável e previsível de Daland, seu provável sogro. O comentário de Nietzsche, segundo o qual o “*Navio fantasma* prega a sublime doutrina de que a mulher faz assentar até a pessoa mais irrequieta” (WA/CW, §3, 6.18) só se tornaria plausível se o matrimônio tivesse sido consumado. Mas, em verdade, ao abrir mão de Erik – este sim, o noivo “oficial” –, Senta toma uma direção que se encaminha noutra trilha: o da desgraça. Resultante de uma blasfêmia, a maldição que recai sobre o navegador fantasmagórico requer, como preço de seu cancelamento, o amor incondicional de uma mulher “fiel até a morte” [*bis in den Tod getreu*].³⁹ Ao jurar tal fidelidade, no entanto, a jovem faz uma promessa que só pode cumprir-se mortalmente, haja vista que o capitão infeliz precisa da palavra por ela empenhada para poder, ele mesmo, morrer. Sua redenção não está na sala-de-estar da família, junto à lareira, mas no fundo do mar. Se, ao fim, Senta joga-se do penhasco e o navio do holandês, então redimido, vai a pique, é porque o universo em que viviam já era outro desde o início, mais próximo de um “além-tumulo”. E é com acerto que Carl Dahlhaus escreve a esse respeito: “O holandês voador não pertence à tradição da tragédia, mas à tradição do drama de martírio, o qual prescreve o caminho do desejo imperturbável de um herói de se sacrificar.”⁴⁰ Tradição dramática que, em nosso entender, poderia ser musicalmente exemplificada por meio de um dos arcos melódicos que servem de motivo condutor aos apelos de Senta no segundo ato da peça – que assume função condutora em sua “balada”, mas

39 WAGNER, Richard. *Der fliegende Holländer/The Flying Dutchman*. In: (Org.) John, Nicholas. *English National Opera guide 12*. Nova York/Londres: John Calder/Riverrun, 1999, p. 60.

40 DAHLHAUS, Carl. *Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart: Reclam, 1996, p.22.

também em outros momentos. Em ré menor, tal frase de “reminiscência” faz o ouvinte recordar do sentido fluido e aventureiro do desenvolvimento musical, próprio às histórias de navio, mas tende ao caráter épico, inclinando-se ao imaginário fantástico das ações heroicas e sacrificiais:



À exemplificação dramático-musical de um efetivo cabeçal valorativo masculinista seremos levados, em verdade, apenas pela peça composta por Wagner imediatamente após o término d’*O holandês voador*, a saber: pelo drama musical em cinco atos denominado *A sarracena* (WWV 66). Elaborada especialmente para Schroeder-Devrient, a composição, embora nunca encenada, contém a marca distintiva daquilo que, sob a forma de uma proibição, pode vir a simbolizar o banimento nu e cru da mulher da esfera que designa o tecido social. A esse propósito, Wagner escreve:

“Ela [Schroeder-Devrient] estudou a ‘Senta’ no meu *Holandês voador* (...) Isso me despertou então o desejo de compor algo diretamente para ela, sendo que, em vista disso, retomei o abandonado plano d’*A sarracena* (...) Um traço fundamental de minha heroína vinha à tona na frase: ‘a *profetiza* não pode voltar a se tornar mulher’.”⁴¹ Compreender o alcance de tal interdição implica, porém, deslindar alguns fios da trama urdida pelo compositor nesse seu “libreto *histórico*.”⁴²

41 WAGNER, Richard. *Dokumente und Texte zu unvollendeten Buehnenwerken*. In: (Org.) Vetter, Isolde; Voss, Egon. *Sämtliche Werke*. Mainz: Schott Musik International, 2005, p. 37.

42 *Id.*, *ibid.*, p. 35.

O ensejo para o texto é dado pela portentosa *Historia dos Hohenstaufen e sua época* (1823–25), de Friedrich von Raumer. Hauridas das aventuras da dinastia Stauffer na história do Sacro Império Romano-Germânico – em torno do qual giram, como que atraídos pelas conquistas de príncipes e reis medievais –, as personagens do drama herdam um conflito multicultural. Por um lado, elevando-se contra o vetusto fundo de um mundo teologicamente determinado, há a figura de Frederico II, fundador da Universidade de Nápoles e responsável pelo fim da ocupação árabe na Sicília, dando-se a conhecer mediante uma expectativa pacífica pela união entre sarracenos e cristãos – líder “cujos destinos”, salienta Wagner, “despertaram minha mais elevada comiseração;”⁴³ por outro lado, como contra-imagem parasitária e oportunista, insinua-se Manfred, seu filho, ao qual é legada a administração ítalo-siciliana durante a ausência de seu meio irmão, Konrad IV. Mas Wagner trata de apetrechar esse contexto, como ele mesmo dirá, com “um protagonista feminino de elevado significado romântico.”⁴⁴ Assim, se o libreto debruça-se sobre a sina de Manfred, sua espinha dorsal é sustentada, em verdade, por Fátima, jovem sarracena dedicada a salvaguardar o legado conciliador de Frederico II e que, ao longo do drama, conforme seu autor, “age continuamente como uma ávida profetiza.”⁴⁵ Enquanto Manfred avança, então, de vitória em vitória, “a relação por mim inventada entre o vencedor – sempre tomado por uma impetuosa ânsia de amor – e a bela heroína permanece o trágico ponto central da ação.”⁴⁶ É, pois, a partir dessa oscilação entre a mulher generosa a ser esposada e a profetiza pagã a ser denegada que o tema irá desdobrar-se.

O drama tem um início festivo. No castelo de Manfred em

43 *Id.*, *ibid.*, p. 37.

44 *Id.*, *ibid.*, p. 37.

45 *Id.*, *ibid.*, p. 38.

46 *Id.*, *ibid.*, p. 38.

Cápua, num salão enfeitado com luxuosidade oriental e que leva direto a um jardim, dançarinas sarracenas movimentam-se com exuberância. Fátima, com um véu, canta num desabrochar gradual: “Deixa-me responder algo Manfred! Hei de te mostrar o que desejas.”⁴⁷ Assim como os demais, o nobre se encanta com o exotismo e a beleza da despojada bailarina. Instigado com a intervenção, Manfred procura inteirar-se, mas fica ainda mais surpreso com que escuta da cantora dançante: “É a primeira vez que meus pés tocam o solo do Ocidente (...) Fui enviada pelo teu pai. Frederico, o grande imperador!”⁴⁸ Um começo que poderíamos chamar propriamente de revelador, já que contém, em germe, dois elementos que irão regular outros desdobramentos da peça: a excentricidade sensual de Fátima e seu não pertencimento à cristandade estatutária ocidental. Isso irá reafirmar a ideia de que, para os homens ali presentes, a sarracena desponta como algo misterioso, mas, em certa medida, incompatível com a força ético-política que os anima, evocando um paganismo e uma espontaneidade instintiva que os seduz, mas ao mesmo tempo os espanta. Daí o uso do véu – *hijab* (véu), em árabe, significa justamente aquilo que separa duas coisas⁴⁹ –, o qual indica, de saída, a diferença sob a qual dormita, de modo latente, um binarismo compulsório e enviesado.

O que primeiro chama a atenção de todos é, em rigor, o fato de a sarracena ter sido enviada por alguém que há tempos falecera, o que a aproxima, mais e mais, da dimensão que habitualmente designa o sobrenatural e, quando não, a feitiçaria. Reconhecimento que apenas vem à tona, com todos os seus prejuízos, no segundo ato da peça. Em fuga para a cidade de Luceria e depois de atravessarem, à noite e sob forte tempestade, sombrias e selvagens montanhas, Manfred e seu séquito decidem repousar. Irrrompendo por entre as nu-

47 *Id.*, *ibid.*, p. 207

48 *Id.*, *ibid.*, p. 207

49 Cf. GHEERBRANT. Jean Chevalier Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2002, p. 950.

vens, a luz da lua então ilumina um penhasco à beira do qual Fátima, avistando o flutuante espírito de Frederico II, chama pelo filho deste último. Recém-acordado, Manfred ainda se acha num estado de semi-consciência e balbucia: “Tu me chamas? Não és deste mundo (...) Ah! Feiticeira, fazes-me perder os sentidos!”⁵⁰ Wagner parece assim recolher, em Fátima, alguma coisa daquilo que, anos mais tarde, em *Parsifal*, irá caracterizar Kundry – emblema da mulher selvática e desobediente: “Não podes me deter,”⁵¹ diz ela ao mago negro Klingsor. Mas, aqui, no contexto d’*A sarracena*, sem a presença onipotente do Santo Graal e na ausência de uma alma feminina cristã, o nó da trama reserva outro desfecho à protagonista. Não deixa de ser indicativo o fato de que, quanto mais Manfred se auto-engrandece como invasor e dominador de territórios, tanto mais se jacta em se tomar como conquistador e sedutor de mulheres. Assim é que, no terceiro ato, ao adentrar em Luceria, cuja população então comemora a chegada do Ramadan – o palco acha-se dividido por ruínas de uma igreja cristã e pela fachada de uma mesquita –, Manfred exorta: “Que todos saibam! A partir de hoje, o reino de Apulia volta a pertencer à sua casa real. Dele me aposso e hei de governá-lo com força e ordem.”⁵² Momento no qual, ao rever a jovem sarracena, o nobre também interpela, em tom imponente: “Ah! Estas viva? Não és um sonho! Sublime feiticeira! Podeis dar-me agora a sua mão?”⁵³

A questão é que, com a iminente coroação de Manfred, Fátima se dá por satisfeita e entende que sua missão – conservar as marcas deixadas por Frederico II e assegurar, com isso, a boa vizinhança entre árabes e cristãos – chegou ao fim, de maneira que sua tentativa de escapar do rei recém-ungido e voltar ao Oriente

50 WAGNER, Richard. *Dokumente und Texte zu unvollendeten Buehnenwerken*. In: (Org.) Vetter, Isolde; Voss, Egon. *Sämtliche Werke*. Mainz: Schott Musik International, 2005, p. 211.

51 *Id. Parsifal*. Budapest: Kőnemann Musik, 1993, p. 62.

52 *Id. Dokumente und Texte zu unvollendeten Bühnenwerken*. In: (Org.) Vetter, Isolde; Voss, Egon. *Sämtliche Werke*. Mainz: Schott Musik International, 2005, p. 215.

53 *Id., ibid.*, p.215.

Médio não pode deixar de ser também, pelo mesmo movimento, um gesto de afirmação de si como mulher. “Já fui uma profetiza – agora quero ser sua mulher”,⁵⁴ diz ela, logo no início do quinto ato, ao jovem árabe a quem fora prometida ainda na infância e que deveria acompanhá-la de volta à terra natal, a saber: Nurreddin. Esperançosos, ambos esperam finalmente se assentar, vivendo “embaixo das palmeiras, inalando o mais cheiroso perfume das flores.”⁵⁵ E tudo se encaminharia para um final feliz não fosse a ingerência maledicente de uma outra personagem, Burello – que, seguindo o fio de prumo shakespeariano que cruza e influencia a peça, faz aqui as vezes de Iago.⁵⁶ No esforço de desestabilizar Nurreddin, incutindo-lhe dúvidas acerca da fidelidade de sua noiva e, por conseguinte, o medo de se tornar alvo de chacota ou deboche, Burello canta em surdina: “Nurreddin! Ninguém jamais foi tão enganado quanto tu.”⁵⁷ O sussurro do difamador é importante, porque, por meio da desconfiança que suscita e do veneno que destila, obtém-se uma conjunção de grande efeito, a qual, seguindo um raciocínio heterossexista, possibilita o encerramento da trama a partir de três pontos cruciantes: sentimento de posse, culpa e feminicídio. Descrita nesse enquadramento, que combina preterimento e represália, a situação é bastante conhecida. Trata-se do velho caso da honra masculina ferida, cuja aflição em muito se assemelha à sensação de quem teve algum bem roubado ou expropriado. “Ah. Que seja terrível minha vingança!”⁵⁸ exclama Nurreddin, como se exigisse a reposição de algo que lhe fora arditosamente tirado – ardil que, ao que tudo indica, contou com a ajuda de um sonífero: “ela me deu de beber e

54 *Id.*, *ibid.*, p.219.

55 *Id.*, *ibid.*, p.219.

56 Conhecido pela astúcia e dissimulação, Iago é uma personagem do drama *Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare. Velhaco e vingativo, leva a cabo, na trama, um plano para que Otelo acredite que sua esposa lhe foi infiel.

57 *Id.*, *ibid.*, p.219.

58 *Id.*, *ibid.*, p. 219.

eu afundei – anestesiado – inconsciente. (...) quando acordei, pela manhã, ela estava à minha frente, enfeitada e com trajes suntuosos (...) ah, infame feiticeira, tu me envenenastes!”⁵⁹

O elemento diferencial, porém, está no modo como a culpa é aqui utilizada. Reedita-se, no plano das relações amorosas, a noção de dívida à base da relação contratual entre credor e devedor, de certo mais antiga e remota do que o ideal romântico de noivado – já que “é tão velha quanto a existência de ‘sujeitos de direito’” (*GM/GM II*, 4, KSA 5.298) –, mas nem por isso inoperante em termos de sua efetividade ético-social. Sobre essa primitiva forma de compensação, o autor de *Para a genealogia da moral* dirá:

“A equivalência ocorre ao se colocar, no lugar da vantagem advinda diretamente do dano (em substituição, pois, a uma compensação em dinheiro, terra ou posse de alguma espécie), um tipo de sentimento de bem-estar, dado ao credor como recompensa e restituição – a sensação prazerosa de poder exercer despreocupadamente seu poder alguém impotente” (*GM/GM*, II, 4, KSA 5.298).

Aplicada ao par de amantes, tudo se passa como se o marido ou nubente tivesse a prerrogativa de causar sofrimento à mulher ou futura esposa como uma espécie de caução ou garantia contratual, abonando, assim, mediante uma “reparação” física, o prejuízo moral – a dívida – causado por uma possível traição ou desonra. O deleite, pois, de humilhar empiricamente o outro, de violar pelo simples prazer de fazê-lo, compensaria, sob tal ótica, algum rompimento do compromisso. O problema é que, no caso em questão, o abuso seria mais perverso, pois o credor – Nuredin, supostamente desonrado – empenhar-se-ia em transferir o direito à restituição agressiva ao próprio devedor, e, desde já, caberá à própria mulher punir-se, infligir a si mesma a punição e incorporar a culpa, ou, como dirá o genealogista, “tomando partido contra si mesma” (*GM/GM II*, §16, KSA 5.323). Sob tal perspectiva, não só os maus-tratos

59 *Id.*, *ibid.*, p. 220.

seriam contratualmente previstos, como sentidos, pela mulher maltratada, como merecidos. É precisamente essa inversão que gera a ambiência psicológica condizente com o violento arremate do drama. Após ser insultada verbalmente por Nurredin – “Deixa-me, sem-vergonha [*Schändliche*]! (...) Traidora!”⁶⁰ –, Fátima é então por ele apunhalada no coração. A orquestra retoma, numa sonoridade bastante suave, mas densa e compacta, o refrão da balada condutora do primeiro ato, dando ocasião para que a sarracena se dê a conhecer, por fim, como irmã de Manfred. Acusado de usurpação e destronado, este ultimo canta a última melodia da peça: “A partir de hoje, adeus sorte!”⁶¹ Trompetes vibram alto e a cortina cai.

Disso tudo decorre algo importante para compreender o perigo da arte wagneriana, ao menos tal como Nietzsche a concebe, em relação à mulher: trata-se de seu não-lugar, de sua diminuta condição existencial, cuja estranheza se apresenta, não como antítese do masculino – pois, desse modo, ainda que negativamente, continuaria a se relacionar de maneira conflitante com o universo que lhe oprime –, mas como uma espécie de “nada”, aquilo que não significa por si só e que, portanto, não aponta autônoma e semaforicamente para nenhum outro signo. Não é fortuito que Fátima seja chamada de feiticeira. Enquanto tal, não se revela apenas como o avesso da mulher ideal, senão que cumpre o papel de bode expiatório, servindo como alforje para depositar as forças não domesticadas e proscritas da animalidade humana, energias inflamáveis a serem calcinadas. Ela não pode ser companheira do rei cristão, nem esposa do noivo sarraceno. Desterrada, não encontra guarida nem no Ocidente, nem no Oriente Médio. Nesse sentido, trata-se de uma figura banida, mas cujo banimento não depende de alguma atividade ilegal na corte de Manfred – Fátima não comete nenhum crime –, senão que da mera gratuidade de sua presença. Exceção

60 WAGNER, Richard. *Dokumente und Texte zu unvollendeten Buehnenwerken*. In: Vetter, Isolde; Voss, Egon (Org.). *Sämtliche Werke*. Mainz: Schott Musik International, 2005, p. 221.

61 *Id.*, *ibid.*, p. 221.

entre as exceções – pois, como sarraceno, Nurreddin não deixa de ser uma exceção em meio a descendentes suábios e normandos –, a profetiza incluída no mundo gregário em que vive, não mediante valores introduzidos excepcionalmente para tal fim, mas por sua subtração mesma às apreciações valorativas vigentes. Fátima não é simplesmente um peixe fora d'água, por assim dizer. É a água que, evaporando ao seu redor, cede terreno à sua apartada existência. E, nesse sentido, feitas as devidas diferenças, vale ao mundo da sarracena aquilo que, segundo Giorgio Agamben, vale ao chamado estado de exceção: “aquilo que é exterior, mas incluído, aqui, não simplesmente por meio de uma proibição ou de um internamento, senão que suspendendo a validade mesma da ordem.”⁶²

Escrutinar o sentido e o alcance desse tipo de exclusão nas posteriores obras de Wagner, procurando entender, por exemplo, por que motivo a inocência redimiria preferencialmente “pecadores interessantes (O caso em *Tannhäuser*, *WA/CW*, 3, KSA 6.17)” , ou, então, por que razão mulheres casadas gostariam de ser “redimididas por um cavaleiro (Caso de Isolda)”,⁶³ ou, ainda, no caso de *Lohengrin*, por que não se deveria jamais “saber, de fato, com quem se casou”,⁶⁴ eis algo que caberia a uma pesquisa futura – de mais fôlego, por certo. O mais relevante, a nós nos parece, é indicar que, a despeito dos juízos condenatórios deferidos pelo filósofo alemão a propósito do feminino, seria precipitado, ou, quando não, temerário, irmaná-lo ao tipo misógino de discurso que cruza o imaginário wagneriano. Primeiro, porque isso equivaleria a cancelar a visão schopenhaueriana, acalentada pelo compositor, de acordo com a qual a mulher amortizaria “a dívida da vida não mediante o agir, mas por meio do sofrer.”⁶⁵ Se-

62 AGAMBEN Giorgio. *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, p.28.

63 *Id.*, *ibid.*

64 *Id.*, *ibid.*

65 SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga und Paralipomena II*. In: *Saemtliche Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Volume V, 1986, p.720.

gundo, porque implicaria aceitar uma feminilidade única e original, autêntica e primordial, retroagindo a uma instancia pré-civilizatória e anterior ao processo de adestramento de problemáticas energias vitais. Como vimos, o sentimento de culpa – bem como a expiação que ele requer para si – não é, para Nietzsche, uma facticidade supra-histórica, um dado fora do tempo e do espaço a ser legitimado num mundo inteligível. Sustentada por rígidas relações contratuais e poderosos impulsos de dominação, o conceito de culpa veio a ser historicamente, acumulando uma síntese multifacetada de sentidos cujos elementos “mudam a sua validade e, por conseguinte, reordenam-se” (*GM/GM*, II, 13, KSA 5.317). Para o filósofo alemão, enfim, se lhe fosse dado parafrasear o célebre e certo dístico de Simone de Beauvoir, ninguém nasce wagneriana: torna-se wagneriana.⁶⁶ Felizmente ou infelizmente, não sem uma dose de êxtase, é claro. Tal como atesta a jovem italiana que, depois de ouvir o Prelúdio de *Lohengrin*, disse “com aqueles olhos maravilhados e lindos que as wagnerianas conhecem muito bem: ‘*come si dorme con questa musica!*’” (*Nachlass/FP* 1887, 10 [155], KSA 12.543).

Abstract: This article aims at abridging and exposing Nietzsche’s critique on Wagner in view of the culture type known as *Wagnerian* woman. By considering Nietzsche’s paradoxical approach to womanliness – simultaneously liberating and masculinist – and investigating the fundamental elements of the composer’s work of art, it becomes then possible to appraise the relationship between musical drama and misogyny. The main idea is to show that, despite Nietzsche’s preconceptions, he cannot acknowledge the dualistic logic followed by sexist meaning systems; in fact, through his musical and aesthetic analysis, he ends up revealing himself as an attentive and trustworthy ally in the combat against moral prejudice.

Keywords: Wagner – Nietzsche – musical drama - eternal feminine

66 Parafraseamos, aqui, a lapidar e prenante afirmação da autora d’*O segundo sexo*: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967, p.9).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. Die souveraene Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- DAHLHAUS, Carl. *Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart: Reclam, 1996, p.22
- FALUDI, Susan: In: *Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Rio de Janeiro, Rocco, 2001.
- GHEERBRANT, Jean Chevalier Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2002.
- GOETHE, Johann Wolfgang v. *Dramatische dichtungen I*. In: *Werke. Hamburger Ausgabe*. Munique, DTV, 2000.
- NIEMEYER, Christian (Org.). *Nietzsche-Lexikon*. Darmstadt: WBG, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. Berlin/ Nova York: Walter de Gruyter, 1999.
- _____. *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Berlin/Nova York: Walter de Gruyter, 2003.
- PIEPER, Annemarie. *Aufstand des stillgelegten Geschlechts: Einführung in die feministische Ethik*. Herder Freiburg, Basel, Wien, 1993.
- SCHLEICHER, Berta. *Meta von Salis-Marschlins: Das Leben einer Kaempferin*. Rotapfel, Erlenbach-Zürich/Leipzig, 1932.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- SONTAG, Susan. “Os fluidos em Wagner”. Tradução de Marilene Felinto. In *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, julho de 1988, n. 21, pp. 158-167.
- STAROBINSKI, Jean. *As encantatrizes: sedutoras na ópera*. Tradução de Ana Valeria Lessa Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 2010.
- STUMP, Doris. *Sie toeten uns, nicht unsere Ideen. Meta von Salis-Marschlins. 1855-1929. Schweizer Schriftstellerin und Frauenrechtskaempferin*. Thalwil : Paeda-Media-Genossenschaftsverl., 1986.
- VILL, Susanne. “Das Weib der Zukunft’: Frauen und Frauenstimmen bei Wagner.” In: VILL, Susanne (Org.). “*Das Weib der Zukunft’*: *Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.
- WAGNER, Richard. *Dokumente und Texte zu unvollendeten Buehnenwerken*. In: VETTER, Isolde; VOSS, Egon (Orgs.). *Sämtliche Werke*. Mainz: Schott Musik International, 2005.

- _____. *Beethoven*. Tradução Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*. Leipzig, 1911.
- _____. *Oper und Drama*. Stuttgart, Reclam, 2000.
- _____. *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*. (Org.) Voss, Egon. Stuttgart, Reclam, 1996.
- _____. *Parsifal*. Budapest: Könenmann Musik, 1993.
- _____. *Der fliegende Holländer/The Flying Dutchman*. In: JOHN, Nicholas (Org.). *English National Opera guide 12*. Nova York/Londres: John Calder/Riverrun, 1999.
- WITTIG, Monique. “One is not born a woman”. In: (org.) Ablove, H.; Barale, M. A.; Halperin, D. (Orgs.). *The lesbian and gay studies reader*. Nova York/Londres, 1993, pp.103-109.

Artigo recebido para publicação em 18/10/2016.

Artigo aceito para publicação em 10/12/2016.