

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RAFAEL BRONHARON CLEMENTE

O Germanismo de Richard Wagner:
A Obra de Arte do Futuro, A Arte e Revolução e Judaísmo na Música

SÃO PAULO
2020

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

RAFAEL BRONHARON CLEMENTE

O Germanismo de Richard Wagner:

A Obra de Arte do Futuro, A Arte e Revolução e Judaísmo na Música

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao programa de graduação
em História da Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo como requisito
para a obtenção do título de licenciado
em história, orientado pelo professor Dr.
Antonio Rago Filho.

SÃO PAULO

2020

RESUMO

Temos como intenção neste estudo analisar e problematizar o germanismo presente em três obras do musicista Richard Wagner: *A Obra de Arte do Futuro*; *Arte e Revolução* e *Judaísmo na Música*. Buscamos compreender as especificidades históricas que giram em torno da Alemanha do século XIX — entre 1848 e 1850 — entendendo o lugar de seus posicionamentos, dos quais consideramos de cunho problemático. Nossa metodologia consiste em esmiuçar a temática a partir da análise imanente do problema pelo viés histórico-filosófico. Iniciaremos nossa análise por meio da contextualização político-econômica da Alemanha do século XIX; adentrando à visão musical presente no romantismo; para que assim possamos debruçar sobre a produção do musicista.

Palavras-chave: Richard Wagner; Germanismo; música; Romantismo Alemão; Conservadorismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
DESENVOLVIMENTO	6
O “atraso alemão”	6
O anticapitalismo romântico	11
O desvincular da música instrumental	12
As complexidades de Wagner.....	17
Conservadorismo	20
Passividade do povo	22
A ilusão: está do lado do povo?	24
Antissemitismo	25
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	28
FONTES	29
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	29

INTRODUÇÃO

“Palavra” e “música” são termos que a princípio parecem divergir em essência, entretanto, se nos atentarmos, é possível compreender que ambos são instrumentos de expressão, instrumentos nos quais permitiram, ao longo de sua ação, exteriorizar os mais subjetivos pensamentos e sentimentos. Richard Wagner utilizou ambos os instrumentos para expressar seus ideais. No campo musical é conhecido como “grande”, responsável por estabelecer em conjunto à Beethoven, Chopin e Liszt, o que se entendia por “sublime” e “tocante” no Ocidente do século XIX. Todavia, sua fama vai além da utilização do som. Wagner também foi conhecido em seu tempo como um polêmico tratadista, uma vez que seus escritos trabalhavam temáticas não só de cunho artístico, mas também político, discorrendo sobre assuntos que o atormentavam: o caminho pelo qual a arte de seu tempo inclinava-se e a contribuição do povo semita para isso.

Compreendemos que por meio da análise de seus escritos é possível traçar um espectro muito esclarecido: suas observações são um produto de seu tempo, momento que é parte da paulatina construção reacionária da Via Prussiana, na qual, em uma situação de estrutural fragilidade econômica, encontra em um discurso de potente conservadorismo e nacionalismo uma forma de “passar por cima” das dificuldades encontradas. Veremos ao decorrer deste estudo como que esta situação se relaciona com a forma de ver a música, arte que se diferencia em relação às outras no contexto destacado.

Acreditamos que debruçar sobre esta problemática seja importante não somente sob o espectro da compreensão do fazer artístico presente neste recorte, mas também para pensarmos como que os desdobramentos político-econômico-sociais de um determinado período afetam estruturalmente a produção artística deste período. Uma vez que assimilamos a arte como expressão das individualidades dos seres humanos, sua potência social é esclarecida, e, conseqüentemente, seu estudo passa a ser valorizado.

Nosso objetivo neste artigo é compreender a construção reacionária presente na Alemanha da segunda metade do século XIX e relacioná-la com a

produção escrita de Richard Wagner¹. Para fins didáticos, iniciaremos nossa exposição com a contextualização político-econômico-social do nosso recorte espacial e temporal, buscando esclarecer o “espírito do tempo” no qual nosso musicista está inserido. Em seguida, buscaremos trabalhar como que o fundamento político-econômico foi influente ao entendimento artístico-musical do período, para que assim seja possível adentrar nos principais argumentos expostos por Wagner em sua obra.

A metodologia que temos como base gira em torno da discussão histórica — no que tange as especificidades político-econômico-sociais do período estudado — e também filosófico-artísticas — quando tratamos o fator ideológico por detrás das argumentações utilizadas por Wagner. Para esta análise, utilizaremos, em geral, conclusões presentes em Norbert Elias; Roger Lisardo; Leonardo Aldrovandi; Barrington Moore Jr.; Jacques Droz; Theodor Adorno; Gyorg Lukács, entre outros.

DESENVOLVIMENTO

O “atraso alemão”

Como havíamos destacado anteriormente, o “germanismo reacionário” presente em Richard Wagner é um produto das especificidades político-econômico-sociais de seu tempo, e, para que possamos adentrar nestas, é imprescindível a contextualização política, econômica, filosófica e artística do século XIX.

Um fator dita a situação econômica da Alemanha do século XIX: o atraso. A grande quantidade (e extensão) dos territórios reconhecidos como alemães pelos povos foi um dos motivos para o desenvolvimento lento e tardio tanto de um Estado dinástico unificado quanto, depois, de uma nação-Estado unificada². Como destaca Elias:

¹ No caso, como é destacado no título, trabalharemos três obras do musicista: *A obra de arte do futuro*, *A arte e revolução* e *O judaísmo na música*. As três obras foram publicadas em períodos próximos: as duas primeiras seriam de 1849, enquanto a última, de 1850. Sendo assim, naquilo que tange a análise das fontes, teremos como recorte temporal os anos de 1849 e 1850.

² ELIAS, *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*; Tradução de Álvaro Cabral. — Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p.283.

O número e a propagação de subdivisões do Primeiro Império alemão e o correspondente vigor de forças centrífugas nele, tiveram como consequência o fato de que, durante séculos, os alemães lutaram uns contra os outros. Estavam permanentemente desunidos e, por conseguinte, permaneciam relativamente fracos e impotentes, numa época em que a unificação e a centralização estavam em franco progresso em muitos Estados vizinhos. (ELIAS, 1997, p.283).

Até a segunda metade do século XIX, o país era considerado comparativamente fraco, sendo, como expõe Elias, quase impossível falar da Alemanha antes de 1871³. Em comparação com as grandes potências do Ocidente, França e Inglaterra, o desenvolvimento da Alemanha ficara muito atrás. Como Marcuse posiciona, os poucos empreendimentos industriais alemães não se comparavam com a potência francesa e inglesa. “Eram como que ilhas dentro de um sistema feudal que se eternizava. O indivíduo, na sua existência social, ou era escravizado ou escravizava seus semelhantes”⁴.

À Alemanha formada pela Áustria e Prússia, pelos Príncipes-Eleitores, por 94 príncipes eclesiásticos e seculares, 103 barões, 40 prelados e 51 cidades imperiais, compunha-se em resumo de aproximadamente 300 territórios. O próprio governo não possuía um único soldado, sua renda anual se elevava a apenas alguns milhares de florins. Não havia jurisdição centralizada. (...) A servidão ainda predominava, e o camponês nada mais era do que uma besta de carga. (MARCUSE, 1978, p.25).

Estes fatores contribuem para uma imagem alemã impotente, destruída, humilhada quando posta ao lado da situação francesa e inglesa. Há a concretização de um sentimento de inferioridade, ressentimento este que é fundamental para compreender a luta incessante que passa a se potencializar ao longo da segunda metade do século XIX: a formação de um “nós-ideal”; da “autoimagem” alemã profundamente idealizada, resposta à humilhação político-econômica sofrida⁵.

Com o intuito de construir uma narrativa alemã idealizada, a burguesia volta-se ao tão aclamado “período heroico”, a revolução democrático-burguesa de 1848. Assim, impossibilitada de apanhar as coisas pela raiz, a ideologia

³ Ibidem, p.285.

⁴ MARCUSE, *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*; tradução de Marília Barroso. — Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.18.

⁵ ELIAS, op.cit., p.285

burguesa se limita à superficialidade, “a topicidade dos fenômenos”, evadindo-se da própria concretude social⁶.

Como Lukács destaca em sua *Destruição da Razão*, o ano de 1848 foi para os alemães como o de 1789 para os franceses⁷, ano que proporcionou mobilizações de sérias proporções fundamentalmente movidas pelo ódio ao arbitrário e à opressão burocrática, fatores proporcionados pelo poder absolutista. Entre a luta revolucionária de 1848 destacava-se reivindicações nacionalistas, influenciadas na Alemanha pelo fervor revolucionário parisiense de fevereiro de 1848⁸. Neste ano, as consequências do atraso econômico e da dispersão nacional (devido à alta fragmentação do território alemão), conduziram ao que Lukács chama de “traição da burguesia”, uma vez que esta, desesperada para manter-se, abraça o absolutismo, enquanto, conseqüentemente, deixa de lado as reivindicações populares do proletariado⁹.

Em suma, o choque dramático era configurado — e se via previamente abortado — por categorias sociais que viviam o inacabamento de classe de seu retardo histórico e de seu desenvolvimento retraído, gerados pelo atraso econômico e determinando sua atrofia política. Uma burguesia de acumulação industrial ainda débil, acovardada diante de um proletariado ideológica e politicamente dependente, abraçara a salvação ‘negociada’ com o absolutismo e a nobreza feudal (...) (CHASIN, “Marx no tempo da Nova Gazeta Renana”, p.35, apud RAGO, 2013, p.118).

⁶ RAGO, “Lukács e a crítica marxista do irracionalismo na via prussiana de objetivação do capital e na fase do imperialismo alemão”, in: *Gyorgy Lukács e a emancipação humana*; organização de Marcos Del Roio. — São Paulo: Boitempo Editorial, 2013, p.114.

⁷ LUKÁCS, *El asalto a la razon: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*; tradução para o espanhol por Wenceslao Roces. — Barcelona: Ediciones Grijalbo S.A., 1968, p.43.

⁸ DROZ, *História da Alemanha*; tradução de José Luís C. Monteiro. — Portugal: Publicações Europa-América (Coleção Saber), 1989, p.36.

⁹ Cotrim destaca as condições materiais para esta ação da burguesia em *A revolução alemã de 1848 nos artigos da Nova Gazeta Renana*. Projeto História, São Paulo, n.47, pp. 323-364, Ago.2013., p.326.

O irracionalismo e sua atuação

O “destino trágico” da Alemanha (industrialmente atrasada e economicamente abalada) é o prelúdio para essa traição, sendo o pano de fundo para a formação de uma burguesia reacionária que utiliza como ferramenta para seu governo o “irracionalismo”, fator que se cristaliza no Romantismo Alemão, tanto no âmbito político como artístico, após a derrota da revolução de 1848.

Compreendemos que a utilização do termo “irracionalismo” possa parecer controversa para o leitor atento que adere à crítica de Losurdo em seu *Marxismo Ocidental* à psicopatologização de Hanna Arendt em *Origens do Totalitarismo*, quando classifica o governo hitlerista como sustentado pura e simplesmente por razões ideológicas, buscando um mundo “fictício e coerente, não sendo mais perturbado pelos fatos”¹⁰. Não é por este caminho que pretendo inclinar. Nos aproximamos da compreensão da política irracionalista exposta por Lukács em sua *Destruição da Razão*, política esta que não funciona pura e simplesmente por razões ideológicas, mas sim pelo interesse de classe, por motivos essencialmente econômicos, presentes em uma burguesia que, quando abalada economicamente, busca a salvação em discursos intencionalmente irracionais e conservadores para que consiga manter-se sob o domínio das classes baixas expropriadas¹¹.

Trazendo para o concreto, como que o irracionalismo atua no contexto alemão? Lukács destaca que seria por meio da:

Idealización del atraso alemán que, para defender esta posición, se veía obligada a interpretar de un modo radicalmente irracional la marcha del mundo, combatiendo el concepto del progreso como una concepción supuestamente superficial, trivial y errónea (LUKÁCS, 1968, p.49)¹².

Esta ideologia trabalha substancialmente com discursos que destacam: o desprezo do entendimento e da razão, desvalorizando-a enquanto glorifica a intuição; a teoria aristocrática do conhecimento; a repulsa do progresso social e

¹⁰ Losurdo, Domenico. *O marxismo ocidental: como nasceu, como morreu, como pode renascer*; tradução por Ana Maria Chiarini e Diego Silveira Coelho. — São Paulo: Boitempo, 2018, p.133.

¹¹ Parenti, Michael. *Blackshirts and reds: rational fascism and the overthrow of communism*. — San Francisco: CITY LIGHTS BOOKS, 1997, p.11.

¹² “Idealização do atraso alemão que, para defender esta posição, se vê obrigado a interpretar de um modo radicalmente irracional a marcha do mundo, combatendo o conceito de progresso como uma concepção supostamente superficial, trivial e errônea” (grifo nosso).

a mitomania, ou seja, fatores que nascem como uma resposta de cunho reacionário à problemas da luta de classes¹³, opondo-se ao entendimento ontológico da realidade social. A reação irracional burguesa teria como base ideológica os fundamentos presentes na visão filosófica sobre a “intuição” em Schelling, onde se destaca “A dialética privada de seu valor positivo; a intuição como veículo da verdadeira compreensão e a verdade acessível somente a uma elite”¹⁴. Via de regra, a intuição é exaltada pela concretização da “ação pela ação” — pela imanência do exercício do poder — pondo como sem sentido a teorização e o entendimento racional das coisas¹⁵. Maria Lúcia Barroco é muito feliz ao destacar que:

O irracionalismo exerce, como ideologia, uma função de enfrentamento dos conflitos na ótica dos interesses de manutenção da sociabilidade burguesa; ao transferir o enfrentamento dos conflitos para a subjetividade dos indivíduos, fetichizando suas formas de representação, contribui para a dissimulação e o ocultamento da essência da realidade, para a naturalização da desigualdade estrutural da ordem burguesa, constrói uma cultura anti-humanista e passiva (...) afirma a ordem burguesa como o fim da história, negando a práxis social (BARROCO, in *Gyorgy Lukács e a emancipação humana*, 2013, p.262).

Sendo que, para que seja possível sustentar este todo ideal e essencialmente irracional, é necessária uma “liga” que concretize este discurso no campo prático: o nacionalismo. Temos aqui a cereja do bolo. Os padrões comportamentais da aristocracia alemã — de comportamento e sentimento — sofrem um processo de aburguesamento, convertendo-se em elementos do caráter nacional alemão¹⁶. Ponto que se molda na Alemanha ao longo da segunda metade do século XIX, tendo seu ápice durante a Unificação dos anos 1870.

O irracionalismo usa o discurso nacional como veículo para adentrar nas massas, escondendo-se atrás de termos um tanto quanto vagos, como “povo”, “nação”, “nós” e “verdade”. São vagos o suficiente para convencer o povo de sua validação, tendo na prática um duplo significado: a “nossa nação alemã”, “nosso povo”, “verdadeira Alemanha”; pretendem superficialmente alcançar a

¹³ RAGO, op.cit., p.112.

¹⁴ Idem, p.120.

¹⁵ MARCUSE, op.cit., p.370.

¹⁶ ELIAS, op.cit., p.67.

identificação dos ouvintes, as massas, convencidas de que estão inclusas neste “povo”, nesta “verdadeira nação alemã”. Entretanto, na prática, esta fantasia simbólica se restringe ao próprio *establishment*, à própria elite governante. Estrutura-se, assim, “uma hierarquia estável de dominação e subordinação”¹⁷, na qual, antes de estabelecer-se enquanto nação, firma-se enquanto classe¹⁸.

(...) é oferecido aos membros um sentimento elevado de valor pessoal, a profunda satisfação a ser repetidamente extraída da consciência de pertencer a um grupo de categoria superior, e a auto compreensão, que usualmente acompanha tais sentimentos, de ser alguém da “melhor espécie de pessoas” (...) através da prática dessas estratégias é satisfeita a necessidade de contínua reafirmação do amor-próprio individual. (ELIAS, 1997, p.76).

Neste ponto é possível compreender melhor o caminho traçado no início da nossa exposição: uma Alemanha atrasada que acaba pendendo à um discurso reacionário como meio para se reerguer. A Unificação supriria a defasagem econômica do atraso alemão, e o discurso nacionalista, pela construção de um passado ideal, fantasioso, traria a “cura” para o sentimento de impotência alemã.

O anticapitalismo romântico

Ao ler “anticapitalismo romântico” o leitor pode pensar que estamos nos contradizendo ao colocar estas palavras juntas numa mesma frase, mas não estamos! E, diga-se de passagem, temos aqui um fator importante para compreender o discurso de Wagner em seus escritos, dos quais nos aprofundaremos mais à frente. É necessário voltar-se às ideologias antidemocráticas do século XIX com atenção, sem simplificações e generalizações.

Como destacamos anteriormente, sim, o fator reacionário alemão nasce como resposta a um atraso econômico que em muitos casos sustenta seu nacionalismo por meio de um discurso que visa o liberalismo econômico e a sociedade capitalista¹⁹. Entretanto, pós 1848, dentro do espectro antidemocrático há uma ideologia que enxerga o capitalismo como responsável

¹⁷ Idem, p.73.

¹⁸ Idem, p.137.

¹⁹ HERF, *O modernismo reacionário: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no Terceiro Reich*; tradução de Claudio Frederico da S. Ramos. — São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da universidade Estadual de Campinas, 1993. — (Estante do pensamento crítico), p.27.

por afastar o povo da sua verdadeira “alma”²⁰, um “mal-estar” pessimista que tem Nietzsche como fenômeno de transição²¹.

Em geral, o argumento utilizado pelos anticapitalistas românticos é centrado na crítica à “economia dominando a sociedade”, buscando o rompimento com a “ditadura do dinheiro”²² estabelecida pela sociedade capitalista. É interessante observar que este posicionamento, por mais que pareça digerível — já que, geralmente, grande parte das pessoas apresentam incisivas críticas ao sistema capitalista — é a gestação do antissemitismo presente na Alemanha do século XIX. Um antissemitismo que, neste contexto, nasce como crítica aos judeus enquanto detentores dos meios de produção, enquanto aqueles tidos como “esfera improdutiva do sistema bancário, das finanças e do comércio”²³. O anticapitalismo romântico de direita (importante frisar) identificava os judeus como os verdadeiros representantes do capitalismo, como o símbolo da razão iluminista, da racionalização da sociedade²⁴. Sabemos o desenrolar dessa história, basta observar a Alemanha dos anos 1930 e 1940. O “antissemitismo anticapitalista” germinado no romantismo alemão torna-se racial²⁵.

O desvincular da música instrumental

Agora daremos um passo à frente na nossa discussão. Já expusemos as especificidades da política irracionalista e a forma pela qual ela age em conjunto ao discurso nacionalista. Entretanto, como dialogaremos com a música? A resposta é um tanto quanto direta: como destacamos na introdução deste trabalho, a arte parte do social, sendo assim, expressa sensações, opiniões e valores do campo social, ou seja, uma boa forma de compreender o espírito de um tempo específico.

Como já vimos, o afastamento da “visão racional de mundo” se faz presente na política reacionária da via prussiana, segundo Lukács. E, para nosso

²⁰ Idem, p.245.

²¹ BARROCO, in. *Gyorgy Lukács e a emancipação humana*, op.cit., p.259.

²² HERF, op.cit., p.249.

²³ Ibid., p.21.

²⁴ Ibid., p.256.

²⁵ Losurdo, em seu *Contra história do liberalismo*, faz um panorama interessante sobre a questão racial como algo que é germinado pelo liberalismo econômico.

espanto, também caracteriza o campo musical do Romantismo Alemão, fazendo-o por uma interpretação da música instrumental como pertencente ao campo metafísico. Iremos explicar.

Segundo Roger Lisardo, se analisarmos as especificidades do século XVIII europeu teremos contato com uma visão da música enquanto imitação, *mimese* dos sentimentos e paixões humanas, mimetizando-os pelo conjunto “som” e “palavra”. A palavra (no caso, a poesia) em uma peça musical seria responsável por adicionar o fator racional à peça. Segundo Charles Batteux, filósofo francês destacado por Lisardo, sem a poesia a música não teria conteúdo.

A palavra nos instrui, é o órgão da razão: mas o som e o gesto são os órgãos do coração: eles nos emocionam, nos ganham, nos persuadem. A palavra exprime a paixão somente por meio de ideias às quais os sentimentos são ligados (...) O som e o gesto chegam diretamente e sem nenhum desvio ao coração. (...) os gestos e os sons são como que o dicionário da simples natureza; eles contêm uma língua que todos sabemos logo ao nascer (...) (BATTEUX, 1961, p.254-5, apud LISARDO, 2009, p.40).

Fazendo referência à Batteux, Lisardo expõe:

Para ele existem dois tipos de música: uma que não imita mais que os sons e os ruídos ‘*non-passionnés*’: esta corresponde à paisagem na pintura. Outra que exprime os ‘*sons animés*’, e contém os sentimentos. Esta música ‘*non-passionné*’, desprovida de conteúdo, é a música instrumental (...) *demi-vie* (LISARDO, 2009, p.40).

O autor também destaca Johann Georg Sulzer, filósofo suíço do mesmo período, no qual classifica a música instrumental ora como “incompleta”, ora como “ruídos vazios”²⁶. É específico do século XVIII a valorização da razão iluminista, sendo assim, fatores que divergissem da interpretação racional eram deixados de lado como inferiores, ponto que, como pudemos observar, se faz presente no campo artístico.

Entretanto, como dizem a respeito das borboletas, capazes de gerar grandes tornados por um simples bater de asas, há um pequeno fator responsável por contribuir em estruturais modificações no mercado musical da passagem do século XVIII para o XIX: Mozart. Norbert Elias destaca isso em sua obra *Mozart, sociologia de um gênio*. Segundo o historiador, tanto na Alemanha

²⁶ LISARDO, *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. — São Paulo: Ed. UNESP, 2009, p.43.

quanto na França do século XVIII, as pessoas que trabalhavam no campo musical não eram completamente livres para produzir o que bem entendiam. Os musicistas eram fortemente dependentes do gosto da corte, dos círculos aristocráticos e do patriciado burguês urbano para que conseguissem se sustentar financeiramente²⁷. Segundo Elias,

(...) mesmo na geração de Mozart, um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e à sua família, tinha de conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações. (ELIAS, 1995, p.18).

E é por este motivo que podemos classificar Mozart como essencial para estudar a mudança do entendimento musical entre o século XVIII e XIX. O musicista dá um passo importantíssimo em sua carreira: “decide abandonar o serviço na corte de Salzburgo e confiar seu futuro às boas graças da alta sociedade vienense, sem qualquer emprego estável (...)”²⁸. Por mais que este fator pareça superficial à primeira vista, aqui encontramos uma mudança de posição e função social dos compositores, reestruturando também o estilo e o caráter das composições. A fonte de lucro do músico empregado da corte se dava por “produções artísticas encomendadas por patronos específicos” (ou seja, pessoas de nível superior ao artista), após essa mudança, a fonte de lucro do musicista parte do mercado anônimo, a um público desconhecido de nível igual ao artista²⁹.

Ao decidir abandonar o serviço em Salzburgo e confiar seu futuro às boas graças da alta sociedade vienense, (...) Mozart estava dando um passo muito incomum para um músico de seu nível naquele tempo. (...) A dificuldade e o arrojo de tal passo só ficam claros se considerados no contexto mais amplo do desenvolvimento que vai da arte do artesão para a arte do artista. (...) Na fase artesanal, o padrão de gosto do patrono prevalecia (...) sobre a fantasia pessoal do artista. (...) Na outra fase, os artistas são, em geral, socialmente iguais ao público que admira e compra sua arte (ELIAS, 1995, p.45 e 47).

Ou seja, a partir de Mozart, o artista passa a “guiar para novas direções o padrão estabelecido de arte”, fazendo com que o público vá, lentamente, “aprendendo a ver e ouvir com os olhos e ouvidos dos artistas”³⁰. Uma vez que o público

²⁷ ELIAS, *sociologia de um gênio*; tradução de Sergio Goes de Paula. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p.17.

²⁸ Ibid., p.45.

²⁹ Ibid., p.45

³⁰ Ibid., p.47.

consumidor se acostuma a ver e ouvir pela perspectiva do artista, estrutura-se uma base para uma arte musical que cada vez mais caminha para a expressão subjetiva do artista. Expressão essa que não se limita ao campo racional.

Desta forma é possível entender o ponto de Lisardo quando comenta a respeito da tendência que o meio musical tem a valorizar cada vez mais a música instrumental. A observação feita por Elias a respeito de Mozart nos demonstra a forma pelo qual o mercado artístico tende a voltar-se para a subjetividade do artista, para o fator abstrato da música. E o que seria mais abstrato do que som desprovido da palavra, música pura e simplesmente instrumental?

Em outras palavras: é justamente por esse caráter de ser assemântica e de não ser passível de portar qualquer coisa que não seja o som ele mesmo, visto como uma deficiência pela reflexão ilustrada, que, em fins do século XVIII, a música instrumental deixaria de ser uma *demi vie*, um ‘ruído vazio’, para tonar-se a manifestação mais acabada e sublime da criação humana. Assim, ‘a estética da sensibilidade’, que era uma espécie de psicologia exaltada, foi substituída, pouco a pouco, em fins do século XVIII, pela ‘estética romântica’ que fala da música por meio de categorias metafísicas (LISARDO, 2009, p.46).

O fator abstrato da música instrumental é valorizado, e isso está completamente associado à tendência da arte musical romântica a afastar-se dos conceitos presentes na realidade cotidiana. “A arte que estaria mais longe dos conceitos e da realidade (...) era a música, ou melhor, a música instrumental” (LISARDO, 2009, p.69), e é esta a qualidade que a diferencia das outras artes.

A partir do momento em que temos a expressão subjetiva do artista nas peças musicais, estas tornam-se, como destaca Hauser, pesadas, obscuras, sombrias e atormentadas. Não há mais aquela “despreocupada alegria” presente nas peças de Mozart. O que prevalece na segunda metade do século XIX é uma música complexa, conduzida por virtuosos que marcaram este século: como Beethoven, Chopin e Liszt. Voltar-se às peças musicais deste período talvez traga a questão: “o que será que estes músicos pretendiam tocando tantas notas ao mesmo tempo, com tanta velocidade e complexidade? Será que impressionar o público com tamanha agilidade?”. Hauser nos responde que não:

No caso dos virtuosos-compositores, cujo protótipo é Paganini, o estilo fascinante tem, sobretudo, o propósito de deixar o ouvinte boquiaberto, mas, no caso dos verdadeiros mestres, a dificuldade de técnica é meramente a expressão de uma dificuldade e complexidade internas. (...) o estilo intrinsecamente difícil, individualmente diferenciado, baseado na sublimação de

pensamentos e sentimentos, também promove a dissolução das formas universalmente válidas, estereotipadas e prolixas (HAUSER, 1995, p.726).

Compreender que há expressão das individualidades subjetivas do artista faz com que o aumento da complexidade técnica das peças musicais se esclareça. Afinal, há algo mais complexo que as nossas subjetividades?

As complexidades de Wagner

Finalmente, poderemos adentrar nesta área nebulosa que propusemos tratar. Temos em mãos uma figura de grande complexidade, tanto musicalmente quanto politicamente. Esse fator ocorre pela sua potência: Wagner foi estrutural para a criação artística de seu tempo. Revolucionou a nossa concepção de ópera; transformou por completo o sistema tonal e deixou obras-primas que até hoje são referenciadas³¹; criou uma estética que “incorporava a tradição de Beethoven e Goethe e a transcende numa nova síntese universal”³², mas estes fatores não anulam seus posicionamentos políticos.

Expor as questões político-econômico-sociais da Alemanha do século XIX não foi em vão. Muito menos tratar as especificidades artísticas e filosóficas deste período. Veremos que todas estas questões dialogam frontalmente com o que Wagner expõe em seus escritos, nos levando a enxergar nele um esclarecido “germânico”³³, um esclarecido produto de seu tempo, regado das contradições e complexidades que abrange.

Wagner, como um produto de seu tempo, é um romântico. Segundo Lisardo, sua autonomia estética poderia ser compreendida até mesmo como catalisador do movimento romântico da primeira metade do século XIX³⁴. O que expusemos anteriormente sobre a inteligibilidade da música instrumental é uma questão presente em seus tratados artísticos; ou seja, Wagner entende a criação musical como um “produto do gênio artístico em um processo de ascensão ao sublime”³⁵, e é interessante destacar que esse processo de ascensão ocorre em conjunto à uma das questões básicas que nos vem à cabeça quando tratamos do século XIX: o discurso nacionalista.

O projeto artístico de Wagner projeta-se enquanto fator que “excita” o espírito alemão, uma vez que reconhece neste certa superioridade cultural. Para este processo o que há é a exaltação da cultura alemã com ar de orgulho: exalta-se Goethe, Schiller e Beethoven como os pilares do espírito alemão, produto da

³¹ BARENBOIM; SAID. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*; tradução de Hildegard Feist. — São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.177.

³² Ibid., p.182.

³³ BARZUN, *Darwin, Marx, Wagner: critique of a heritage*. Boston: Little, Brown and Company, 1946, p.304.

³⁴ LISARDO, op.cit. p.20.

³⁵ Ibid., p.113.

Alemanha do século XIX, como coloca Lisardo³⁶. Entretanto, é interessante observar os meios utilizados pelo autor para a construção do valor nacional. A leitura de *A obra de arte do futuro* e *A arte e a revolução*, nos permite compreender que o caminho traçado por Wagner para justificar a potência alemã, se dá pela valorização da arte produzida pela Grécia Clássica, por mais contraditório que isso pareça. Natália Pereira nos ajuda a compreender esta questão:

Wagner admirava de tal forma a cultura grega que seguia seus mais profundos ensinamentos. (...) Na procura pela base da riqueza cultura da Grécia, Wagner deparou-se com os mitos gregos, os quais refletiam a cultura do povo e exaltavam-na. Em contato com a leitura dos antigos, o compositor observava a força que o mito exerceu no seu tempo e o poder magico dele de auxiliar a criação artística da música. Dessa forma, Wagner fez com que suas composições seguissem o mesmo exemplo de exaltação cultural e o modo mais completo de resgatá-la seria reviver os mitos germânicos até então esquecidos (PEREIRA, 2015, p.14).

Ou seja, a arte grega seria utilizada pelo autor como um exemplo a ser aplicado pelo espírito alemão frente às suas próprias produções passadas: os mitos germânicos, sendo o espírito grego a origem de todo o desenvolvimento artístico, como expõe em sua *A arte e a revolução*³⁷. Talvez, aquilo que mais comovesse Wagner em suas leituras sobre o passado artístico grego expressava-se no Drama³⁸, momento em que “os feitos dos deuses e dos homens, seus sofrimentos e alegrias tornavam-se palpáveis”³⁹, fator que, dentro da perspectiva do autor encontra-se no extremo oposto ao rumo que a arte estaria tomando em seu tempo.

Segundo o musicista, voltar-se para a Alemanha de 1849 é voltar-se para uma arte tomada pela moda, pela propriedade privada de uma pequena classe

³⁶ “É importante salientar também que esse peso dado à nacionalidade não é, de modo algum, exclusividade do autor, uma vez que a ideia de que a pesquisa do caráter nacional esclareceria aspectos do universal está fundamentada no próprio modelo historiográfico do século XIX, que se opõe à noção de ‘distanciamento’ e apropriação do estranho do século XVIII” (LISARDO, 2009, p.110).

³⁷ “De fato, a nossa arte moderna é apenas um elo na cadeia do desenvolvimento da arte no conjunto da Europa e esse desenvolvimento começou com os gregos. O espírito grego, tal como se deu a conhecer no Estado e na Arte do seu período florescente, depois da ultrapassada rudeza da religião natural herdada da pátria asiática e uma vez colocado o Homem livre, belo e forte no topo da sua consciência religiosa, encontrou a expressão que lhe correspondia em Apolo, que era realmente o deus principal, o deus nacional das tribos helénicas” (WAGNER, *A arte e a revolução*, p.37).

³⁸ BARZUN, op.cit., p.260 e 302.

³⁹ WAGNER, *A arte e a revolução* (1849); tradução para o português, José M. Justo; introdução, Carlos da Fonseca. Lisboa: Antígona, 2000, p.40.

de artistas, uma arte limitada que não pode ser compreendida por todos, somente àqueles que se dedicassem à erudição artística⁴⁰; este fator, segundo o autor, impede a arte de emancipar-se, de tornar-se coletiva⁴¹. Em *A arte e revolução*, obra escrita em 1849 (mesmo ano que *A obra de arte do futuro*), Wagner coloca:

É esta a arte que hoje infesta o mundo civilizado! A respectiva essência reside na indústria, a sua finalidade moral é o lucro financeiro e a eficácia estética e o entretenimento dos entediados. (...) revestindo a forma de uma arte cênica de enorme expansão, a arte moderna parece ser o que há de mais característico no florescimento da nossa cultura, como a tragédia caracterizava o apogeu do espírito grego. Mas este florescimento é o da podridão de um estado de coisas vazio, destituído de espírito e contrário à natureza. (WAGNER, *A arte e a Revolução*, p.59-60).

São duras as críticas feitas à arte de seu tempo! Mas, contudo, qual seria o eixo responsável pela “decadência” artística da modernidade, aquilo que em comparação à Grécia clássica encontraria dissonância? A resposta está na separação entre o gênero dramático e operístico, característica de seu tempo, o que não consistiria em uma produção tão potente expressivamente, segundo o autor.

Há aliás um grande número de artistas conceituados que estão longe de pôr em causa o fato de não terem outra ambição que não seja a de satisfazer esses espectadores limitados. E ajuízam bem, porque se o príncipe vai ao teatro depois de um trabalhoso banquete, o banqueiro após laboriosas especulações financeiras e o operário na sequência de um cansativo dia de trabalho, o que procuram há de ser distração, divertimento e convívio em vez de novas preocupações e novas excitações. (WAGNER, *A arte e a revolução*, p.63).

É errado, segundo o autor, separar as três modalidades artísticas irmãs: dança, música e poesia⁴². Este processo culmina em uma arte superficial e impotente, na qual, por voltar-se somente ao público consumidor, deve ser reestruturada imediatamente, com os olhos no passado, pelo bem do futuro.

Friso com atenção: Wagner tem em mente um projeto para o futuro, projeto no qual só será alcançado por meio de uma súbita mudança, uma revolução artística. Acredito que estas palavras pareçam confortáveis para um

⁴⁰ WAGNER, *A Obra de Arte do Futuro* (1849); tradução para o português, José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003, p.175.

⁴¹ Ibid., p.177.

⁴² Ibid., p.51.

leitor que “se deixa levar” pelas poéticas palavras de Richard Wagner, palavras que colocam, como vimos anteriormente, príncipes e banqueiros como espectadores limitados. Todavia, após uma segunda leitura, seu projeto para o futuro não parece consistente, o que há no lugar é um espectro nocivo que se manifesta pelas perspectivas que sustentam esta revolução: conservadorismo, reacionarismo e antissemitismo. Iremos abordar com calma cada um destes fundamentos, entretanto, antes de esmiuçarmos estes conceitos, é interessante destacar que partem de seu período revolucionário, produções escritas entre 1849 e 1850, momento em que o autor é influenciado pela filosofia de Feuerbach, “reconhecendo na revolução estética o meio pelo qual seria possível realizar a obra de arte do futuro”⁴³.

Conservadorismo

Edward Said em *Paralelos e paradoxos* comenta uma questão enquanto dialoga com o pianista Daniel Barenboim: em uma situação que determinada civilização se sente ameaçada por novas forças, uma das respostas pode vir a ser o processo de volta às origens intactas, a momentos em que esta civilização não era abalada por tal força recentemente tida como ameaçadora. “Há uma necessidade de encontrar um passado aistórico, porque o passado é muito parecido com o presente”⁴⁴. Acredito que trabalhar o conservadorismo em Wagner dialoga frontalmente com este pensamento exposto por Said.

Como havíamos levantado no início de nossa discussão, as condições materiais da Alemanha do século XIX condicionaram todo um pensamento que busca a potência de um passado idealizado, uma vez que a situação era de pesar: um território muito grande e disperso; desenvolvimento tardio de um Estado-nação unificado; poucos empreendimentos industriais seguidos de uma economia abalada. A busca por um passado cultural idealizado de cunho nacionalista ocorre como a última alternativa para sair desta situação. Wagner parte deste meio, utilizando os helenos como ferramenta para sua artimanha:

Haverá algum fenômeno perante o qual experimentemos de maneira mais humilhante o sentimento da impotência da nossa frívola cultura do que a arte dos helenos? É para ela que olhamos,

⁴³ LISARDO, op.cit. p.29.

⁴⁴ BARENBOIM; SAID, op.cit. p.157.

para a arte dos eleitos da natureza amantíssima (...) é para a magnífica arte grega que olhamos, para no seu íntimo entendimento aprendermos como tem que ser criada a obra de arte do futuro! (WAGNER, *A obra de arte do futuro*, p.40).

Aqui é necessário um olhar atento: Wagner não se dirige à arte helena somente enquanto bela e detentora do Drama, ele também leva em consideração o mito, a religião, a crença em algo além da vida, como um fator que ligava o povo, o laço comunitário da obra de arte que, por meio da mitologia grega, mantinha-se potente. Para Wagner, a partir do momento em que a mitologia grega se desarticulava entre o povo, houve um declínio, a passagem do Estado natural (nacional, segundo ele) para o Estado político, egoísta e inferior⁴⁵. Exatamente! Segundo ele o Estado político foi um dos fatores para a “corrupção do homem”, responsável por afastá-lo da religião. Em *A obra de arte do futuro*, o que o autor utiliza como exemplo para concretizar essa questão é a exaltação dos espartanos, em detrimento dos atenienses⁴⁶.

E para libertar-se de todo este egoísmo acumulado por uma sociedade inclinada à aspectos depreciativos? Em uma passagem de *A obra de arte do futuro* ele responde:

(...) apenas se, ao fazer valer aquela força, tiver realmente perecido enquanto pessoa, (...) com o sacrifício acabado da sua personalidade em favor desse agir necessário. Só com a sua morte um homem mostra a última, a mais cabal renúncia ao seu egoísmo, e dá a expressão da sua mais perfeita dissolução da universalidade; e não com uma morte casual, antes apenas com a sua morte necessária, aquela cuja condição é o seu agir gerado pela plenitude da sua essência. (WAGNER, *A obra de arte do futuro*, p.199).

⁴⁵ WAGNER, op.cit., 2003, p.151-152.

⁴⁶ “Enquanto as populações jônicas, e designadamente, por último, os atenienses, se desenvolveram, em ativa influência recíproca, no sentido da constituição de Estados políticos, e a religião foi desaparecendo da sua vida cotidiana, para por fim ser representada apenas na tragédia, os espartanos, como população confinada no interior, permaneceram fieis à sua vida helênica originária e contrapunham o seu Estado natural, não contaminado, como um monumento artístico vivo, às configurações instáveis da vida política moderna”. (WAGNER, op.cit., 2003, p.155).

Passividade do povo

E, para que tal “revolução” seja bem-sucedida, é imprescindível a ação do povo, caracterizado pelo autor como “todos aqueles que sentem uma falta, uma privação coletiva” (WAGNER, *A obra de arte do futuro*, p.18). Um povo se reúne pelas faltas em comum dentro da perspectiva do autor. Entretanto, por mais que sua revolução conservadora necessite da ação coletiva, ela não é posta enquanto ativa. Entendo que a dúvida ocorra: “uma revolução na qual o povo age passivamente?”, por este motivo é necessário o acompanhamento “conservadora”, ao contrário, “revolução” não se sustentaria. No fundo, Wagner quer colher os resultados de sua “revolução” sem o aspecto destrutivo: um povo descontente com os resultados. O filósofo esloveno Slavoj Žižek, em seu prefácio do estudo de Theodor Adorno, *In search of Wagner*, destaca esta questão somando-a ao antissemitismo (do qual exploramos mais a frente).

Wagner's attitude towards modernity is not simply negative but much more ambiguous: he wants to enjoy it's fruits, while avoiding its disintegrative effects — in short, Wagner wants to have his cake and eat it. For that reason, he needs a Jew: so that, first, modernity — this abstract, impersonal process — is given a human face, is identified with a concrete, palpable feature; then, in a second move, by rejecting the Jew with gives body to all that is disintegrated in modernity, we can retain it's advantages. (ŽIZEK, S. in. ADORNO, T. *In search of Wagner*, 2005 p.XI)⁴⁷.

Essa questão torna-se mais compreensiva quando o autor diz, com todas as palavras, que a luta do povo, a princípio, não deve pautar-se pelo saber⁴⁸. Colocando que a força motriz do povo é inconsciente, não arbitrária, sendo “um grande erro” os educadores do povo que, antes de mobilizá-los para uma ação coletiva, buscam conscientizá-los. É interessante pensar que em 1848, um ano antes da publicação de *A obra de arte do futuro*, Marx e Engels redigiam seu *Manifesto do partido comunista*, justamente com o intuito de *conscientizar a*

⁴⁷ “A atitude de Wagner em relação à modernidade não é simplesmente negativa, mas muito mais ambígua: ele quer desfrutar de seus frutos, enquanto evita seus efeitos desintegradores — em suma, Wagner quer ter seu bolo e comê-lo. Por isso ele precisa de um judeu: para que, primeiro, a modernidade — esse processo abstrato e impessoal — receba um rosto humano, se identifique com um traço concreto e palpável; então, em um segundo movimento, ao rejeitar o judeu e dar corpo a tudo o que está desintegrado na modernidade, podemos reter suas vantagens” (grifo nosso).

⁴⁸ WAGNER, op.cit., 2003, p.24.

população por meio de uma argumentação direta e objetiva — base do materialismo — compreendendo o povo como protagonista do movimento revolucionário, sendo que, enquanto protagonista, reivindica *conscientemente* pelos seus direitos.

É claro que a discussão se encontra em outro parâmetro: a “revolução” wagneriana está, consistentemente, dentro do campo artístico. Todavia, entendendo a arte enquanto expressão das subjetividades humanas — sendo assim, excelente ferramenta de persuasão — destacar que “o povo (...) para tanto precisa saber apenas o que não quer (...) e assim passará a existir por si aquele algo que se adivinha no futuro”⁴⁹ não me parece uma argumentação saudável⁵⁰.

⁴⁹ WAGNER, op.cit, 2003, p.27.

⁵⁰ Lembrando que o projeto para o futuro desenvolvido por Wagner trabalha com o “povo” enquanto “povo alemão”.
LISARDO, op.cit, 2009, p.28.

A ilusão: está do lado do povo?

Aqui há uma das questões que podem ser usadas para caracterizar o estudo da ideologia wagneriana como complexa. Como eu havia falado anteriormente, não há um consenso quando estudamos Wagner: enquanto alguns afirmam que este é antissemita, outros dizem que não; enquanto uns destacam questões problemáticas em suas obras, outros o posicionam como mais poético do que reacionário; enquanto alguns o colocam como base ideológica para o nazi fascismo, outros afirmam veementemente o absurdo desta acusação. Aqui está inclusa esta discussão: afinal, ele pensava pelo povo?

É interessante destacar que, a princípio, acredito que boa parte dos leitores de Wagner classifiquem-no como defensor dos pobres, como um artista que buscava o fim de um sistema exploratório e desigual. Estes fatores tornam-se mais latentes principalmente se o primeiro contato com a leitura de Wagner ocorrer pela sua *A arte e a revolução*. Entretanto, é necessário fazer alguns apontamentos. Em algumas passagens de sua obra o autor critica o limitado acesso ao teatro, mais uma vez, utilizando a comparação com aquilo que mais admira:

Nos vastos espaços do anfiteatro grego era a totalidade do povo que participava nas representações. Pelo contrário, nos nossos mais distintos teatros preguiçam apenas os ricos (...) a arte pública dos gregos era de fato arte, ao passo que a nossa é *salariato* artístico (...) O assalariado interessa-se apenas pelo objetivo dos seus esforços, pela utilidade que possa colher do seu trabalho; a atividade pratica não lhe traz satisfação, constitui tão somente um fardo, uma necessidade incontornável, que de bom grado entregaria a uma máquina. (WAGNER, *A arte e a revolução*, p.70-72).

Tratamos de um discurso confortável, interessante de ser ouvido: fundamentalmente, suas críticas dirigem-se à inacessibilidade de algo que deveria ser atribuído ao povo; à escravidão posta pelo trabalho assalariado; em alguns momentos até mesmo a busca desenfreada por dinheiro⁵¹. Entretanto, há algumas táticas para distinguir as verdadeiras intensões de algo tido como “revolucionário”. A princípio, qual seria a ação do povo? É possível observar que o discurso do autor não posiciona a população a partir do *conscientizar*, e sim, partindo diretamente ao *mobilizar*; ou seja, se a conscientização da base

⁵¹ WAGNER, op.cit., 2000, p.78.

revolucionária não é uma preocupação, então não há um governo do povo, mas sim daquele que conduziu o povo. Em segundo lugar, quais seriam as bases das transformações propostas pelo autor? Vimos que são espelhadas em um passado construído, digerido e imposto forçosamente àqueles necessários para a “revolução”. Sendo assim, seria consistente? Acreditamos na “busca por um passado heroico” presente nas obras de Wagner como uma ferramenta de persuasão para com o povo. Não há consistência.

Antissemitismo

A grande maioria das problematizações em torno do musicista aqui analisado tem o “antissemitismo” muito presente na discussão. Em geral, a polêmica costuma voltar-se às suas óperas: Wagner, quando tem a intenção de caçoar de uma determinada personagem, desqualificá-la fisicamente ou moralmente, costuma utilizar “códigos” comportamentais presentes nesta personagem referentes às caracterizações construídas no século XIX em torno dos judeus. Zizek destaca esta questão:

A lot of historicist work has been done recently trying to bring out the contextual ‘true meaning’ of the Wagnerian figures and tropes: the pale Hagen is really a masturbating Jew; Amfortas’s wound is really syphilis . . . The idea is that Wagner is mobilizing historical codes known to everyone in his epoch: when a person stumbles, sings in cracking high tones, makes nervous gestures, and so forth, ‘everyone knew’ this to be a Jew (...) manner of singing, gestures, smells — it is at this level of what Deleuze would have called pre-subjective affects that anti-semitism is operative in Wagner’s operas — in the way Beckmesser sings, in the way Mime complains— even if Jews are not explicitly mentioned. (ZIZEK, *in* ADORNO *In search of Wagner*, 2005 p. xiii–xiv)⁵².

Ou seja, mesmo que não seja mencionado diretamente que certo personagem é judeu, esta questão fica subentendida por aqueles que estão assistindo a ópera. É claro que não podemos nos basear unicamente nestas retratações para

⁵² “Muito trabalho histórico foi feito recentemente tentando trazer à tona o “verdadeiro significado” contextual das figuras wagnerianas: o pálido Hagen é realmente um judeu se masturbando; A ferida de Amfortas é realmente sífilis. . . A ideia é que Wagner está mobilizando códigos históricos conhecidos por todos em sua época: quando uma pessoa tropeça, canta em voz alta, faz gestos nervosos e assim por diante, ‘todos sabiam’ que esta era uma forma do cantar judeu (...) , gestos, cheiros - é neste nível do que Deleuze teria chamado de afetos pré-subjetivos que o anti-semitismo opera nas óperas de Wagner - da maneira como Beckmesser canta, da maneira como Mime reclama - mesmo que os judeus não sejam explicitamente mencionados” (grifo nosso).

posicionar Wagner enquanto um antissemita, isso seria uma simplificação. É muito importante considerar as especificidades históricas destas retratações. Aqui há um debate interessante.

Se seguirmos a linha de pensamento de Carlos da Fonseca, por exemplo, o antissemitismo do musicista seria tradicionalista, anterior à questão racial teorizada pelo terrível Arthur de Gobineau⁵³. Fonseca expõe Wagner como um antissemita de esquerda, que deprecia os judeus enquanto especuladores financeiros, detentores dos meios de produção, não puramente por serem judeus⁵⁴. Esta questão faz sentido quando analisamos as influências ideológicas do músico desde 1830, quando ainda jovem (apenas 17 anos) encanta-se pela causa revolucionária que se desenrolava na França e na Polônia, em julho de 1830, contra a tirania czarista⁵⁵. Nos anos quarenta Wagner toma contato com o pensamento proudhoniano, sendo guiado contra “o poder corruptor do dinheiro, a propriedade como sinônimo de roubo, a opressão estatal e a ebriedade do poder (...)”⁵⁶.

Em março de 1848 saluda a revolução de Viena (...). Durante a Primavera de 1848 trava conhecimento com Bakunin na casa de Rockel. O diabo da revolta deixar-lhe-á uma impressão extraordinária e duradoura. (...) A 3 de maio de 1849 rebenta a revolução dresdeniana, participando com Rockel e Bakunin nas barricadas. (...) A 4 de maio, Wagner escapa por milagre do fuzilamento. (FONSECA, *in* WAGNER *A arte e a revolução*, p. 15-16).

Ou seja, Wagner não só era influenciado por Proudhon, Feuerbach e Bakunin, como também estava presente na luta. Devemos sim levar em consideração estas questões para tratar seu antissemitismo. Entretanto, a partir de *Judaísmo na música*, temos conhecimento que ao longo dos anos sua visão afasta-se da crítica ao judeu enquanto especulador financeiro, voltando-se mais fortemente para a produção cultural judia — trabalhando música e arte, por exemplo.

⁵³ Aliás, segundo Barzun, foi um grande admirador de Wagner, declarando até mesmo que sua ópera *Der Ring des Nibelungen* seria a personificação artística de *seu Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*.

Barzun, Jacques. Op.cit., p.306.

⁵⁴ FONSECA; *apud* WAGNER, op.cit., 2000, p.21.

⁵⁵ Ibid., p.13.

⁵⁶ Ibid., p.13.

It is unnecessary to add anything in confirmation of this 'Jewification' of modern art, for it is patent to the eye and proves itself to our senses quite unaid. We should have, moreover, to extend this enquiry a great deal too far were we to desire to undertake to extract the reasons for this manifestation from the various features of our Art-history (...) That which is to be esteemed as of supreme importance is to test our powers in the struggle for freedom, should emancipation from the oppressions of Judaism (...). (WAGNER, *Judaísmo na música*, p.11)⁵⁷.

Uma vez que uma cultura passa a ser desqualificada, a discussão não está mais no trilho ideológico socialista; o que há é a desqualificação de toda uma cultura. Em um trecho a frente, Wagner comenta até mesmo sobre os maneirismos presentes nesta cultura — tal como Zizek destaca em suas óperas.

Two Thousand years of intercourse with European nations have in his case not sufficed to eradicate peculiarities of the Semitic mode of expression, which has defeated all culture through the strange obstinacy of the Jewish nature. The hissing, shrill-sounding buzzing and grunting mannerisms of Jewish speech fall at once upon our ear as something strange and disagreeable in kind (WAGNER, *Judaísmo na música*, p.16)⁵⁸.

Concluindo algumas páginas à frente que, "The fact is that the Jews have never had an Art of their own — never a life replete with art-possibilities"⁵⁹ (WAGNER, *Judaísmo na música*, p.25). Por trás destes ataques, Adorno posiciona que há um constante medo dos judeus tomarem o poder, questão fantasiosa que se encontra entre a idiossincrasia e a paranoia⁶⁰. Paranoia esta que se dá desde o momento em que constrói um passado idealizado germânico, segundo Adorno, fantasioso⁶¹.

⁵⁷ "É desnecessário adicionar qualquer coisa para confirmar esta "judaificação" da arte moderna, pois ela é patente aos olhos e se prova aos nossos sentidos quase sem ajuda. Deveríamos ter, além disso, de estender esta investigação muito longe se quiséssemos nos comprometer a extrair as razões para esta manifestação das várias características de nossa história da arte (...) aquilo que deve ser considerado de grande importância é testar nossos poderes na luta pela liberdade e emancipação das opressões do judaísmo" (grifo nosso).

⁵⁸ "Dois mil anos de relações com as nações europeias não foram, em seu caso, suficientes para erradicar as peculiaridades do modo de expressão semita, que derrotou toda a cultura pela estranha obstinação da natureza judaica. Os maneirismos sibilantes, estridentes, zumbidos estridentes e grunhidos da fala judaica caem imediatamente em nossos ouvidos como algo estranho e desagradável" (grifo nosso).

⁵⁹ "O fato é que os judeus nunca tiveram uma arte deles próprios — nunca tiveram uma vida cheia de possibilidades artísticas" (grifo nosso).

⁶⁰ ADORNO, *In Search of Wagner*; tradução para o inglês de Rodney Livingstone; introdução de Slavoj Zizek. — Londres: Verso, 2005, p.15.

⁶¹ Ibid., p.109.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar as três obras de Richard Wagner aqui destacadas em conjunto com leituras que expõem as complexidades histórico-filosóficas da Alemanha da segunda metade do século XIX, nos permitem um panorama completo. É possível perceber uma tendência filosófica na Alemanha de 1849 e 1850, tendência esta que é carregada de seu panorama histórico. Estas tendências são responsáveis pela construção de Richard Wagner. É aqui que está presente o germanismo.

Assim, acreditamos relevante reforçar: entendemos Wagner como um produto de seu tempo, entretanto, isso não seria um argumento que suavizaria seus posicionamentos. Sua concepção “revolucionária” não deve ser lida nos mesmos moldes revolucionários presentes nos teóricos marxistas; sua concepção de “povo” não deve ser lida enquanto “ação popular ativa”; seu antissemitismo não deve ser interpretado somente como produto do pensamento socialista do século XIX. O fato deste ter, sem dúvida alguma, revolucionado o campo musical, não o faz uma pessoa fantástica em todos os aspectos. É necessário problematizá-lo.

Sua interpretação artística é um produto do desvincular da música instrumental; sua interpretação política se molda pelo irracionalismo filosófico crescente em seu tempo; a forma que ele escreve busca encantar os leitores insatisfeitos com os rumos de sua Alemanha. “Sua”, pois o que resgata é fantasioso, uma invenção do irracionalismo utilizada como ferramenta de persuasão. O estudo de Wagner deve ser acompanhado de seu germanismo, assim, compreendemos o ponto fundamental deste autor: mais do que nunca, sua arte é política.

FONTES

WAGNER, Richard. *A arte e revolução* (1849); Lisboa: Antígona, 2000.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*; (1849); Lisboa: Antígona, 2003.

WAGNER, Richard. *Judaism in music* (1850); Ostara publications, 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *In Search of Wagner*; tradução para o inglês de Rodney Livingstone; introdução de Slavoj Žižek. — Londres: Verso, 2005.

ALDROVANDI, Leonardo. *Música e mimese* / Leonardo Aldrovandi. — São Paulo: Perspectiva, 2019. — (Coleção Estudos / coordenação J. Guinsburg [in memoriam]).

BAREMBOIM, Daniel; SAID, Edward W., *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade* / Daniel Beremboim e Edward W. Said; tradução de Hildegard Feist. — São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BARZUN, Jacques. *Darwin, Marx, Wagner: critique of a heritage*. Boston: Little, Brown and Company, 1946.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* / Walter Benjamin; tradução, prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva. — 3.ed. — São Paulo: Iluminuras, 2018.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* / Walter Benjamin; tradução, prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva. — 3.ed. — São Paulo: Iluminuras, 2018.

BURNETT JUNIOR, H. M. (2017). *O protofascismo dos Wagner, por Theodor Adorno*. Ideias, 8(1), 65-86.

BURNETT JUNIOR, H. M. *Nietzsche, Adorno e o Wagnerismo*. Kriterion vol.59, nº.139, Belo Horizonte. Jan/Abr de 2018.

COTRIM, Livia. *A revolução alemã de 1848 nos artigos da Nova Gazeta Renana*. Projeto História, São Paulo, n.47, pp.323-364, Ago. 2013.

DEL ROIO, Marcos. Et all. *Gyorg Lukács e a emancipação humana*. — São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

DROZ, Jacques. *História da Alemanha*; tradução de José Luís C. Monteiro. — Portugal: Publicações Europa-América.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio* / Norbert Elias; organizado por Michael Schröter; tradução, Sergio Goes de Paula; revisão técnica, Renato Janine Ribeiro. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*; tradução de Álvaro Cabral. — Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ENGELS, F. *As guerras camponesas na Alemanha* / Friederich Engels; tradução de Equipe de tradutores da Editorial Grijalbo. — São Paulo: Editorial Grijalbo, 1977.

HAUSER, Arnold, 1892. *História social da arte e da literatura* / Arnold Hauser; tradução Álvaro Cabral. — 1ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 1994. — (Paidéia).

HERF, Jeffrey. *O modernismo reacionário: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no Terceiro Reich* / Jeffrey Herf; tradução, Claudio Frederico da S. Ramos. — São Paulo: Ensaio, 1993.

LISARDO, Roger Deivyson. *Richard Wagner e a música como ideal romântico* / Roger Lisardo. — São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

LOSURDO, Domenico. *Contra-história do liberalismo* / Domenico Losurdo; tradução de Giovanni Semeraro. Aparecida — São Paulo: Ideias e Letras, 2006.

LOSURDO, Domenico. *O marxismo ocidental: como nasceu, como morreu, como pode renascer* / Domenico Losurdo; tradução de Ana Maria Chiarini, Diego Silveira Coelho Ferreira. — 1.ed. — São Paulo: Boitempo, 2018.

LUKÁCS, György. *A alma e as formas* / György Lukács; tradução Rainer Patriota. — 1ª ed. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Coleção Filô).

LUKÁCS, György. *El assalto a la razon: La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler* / György Lukács; tradução para o espanhol Wenceslao Roces. — 2ª ed. — Barcelona: Ediciones Grijalbo, S. A., 1968.

MARCUSE, Hebert. *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*; tradução de Marília Barroso. — Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MOORE JÚNIOR, Barrington. *As origens sociais da ditadura e da democracia: senhores e camponeses na construção do mundo moderno* / Barrington Moore Jr.; tradução, Maria Ludovina F. Couto; introdução de Diogo Ramada Curto, Nuno Domingos e Miguel Bandeira Jerónimo. — Lisboa: Edições 70, 2010. — (História e sociedade: 5).

PARENTI, Michael. *Blackshirts and reds: rational fascism and the overthrow of communism*. – San Francisco: City Lights Books, 1997.

PEREIRA, Natália de Andrade. *Richard Wagner: a esperança no ressurgimento da cultura alemã*; Multi-Science Journal; 1(2):13-25, 2015.

TERTULIAN, Nicolas. *Lukács e seus contemporâneos: coletânea de textos / Nicolas Tertulian*; [organização Pedro Campos Araújo Corgozinho], — 1ª ed. — São Paulo: Perspectiva, 2016.

VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel. *Lukács: estética e ontologia*; organização Ester Vaisman, Miguel Vedda — 1ª ed. — São Paulo: Alameda, 2014.